

# TFG

---

## CONSERVAR UNA RÉPLICA: VALORACIÓN TÉCNICO-CONSERVATIVA DE LA OBRA *LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE* NICOLÁS FAJARDO VÍLCHEZ.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN Y CONSERVACIÓN FUTURA.

**Alba Camarelles Cabañas**

**Tutora: Susana Martín Rey**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales**

**Curso 2019-2020**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El presente trabajo se centra en el análisis de la obra del pintor Nicolás Fajardo Vílchez *La Coronación de la Virgen*. Se trata de una réplica del último cuadro religioso ejecutado por Diego S. Velázquez, donde puede observarse la maestría de Fajardo con gran ejecución técnica.

Se realiza un estudio pormenorizado del artista de trayectoria muy prolífica y con gran cantidad de obra ejecutada tanto en Granada como en Madrid. En el desarrollo del trabajo se ha investigado de igual forma los requisitos y premisas que los copistas debían y deben seguir para poder realizar réplicas en el Museo Nacional del Prado con el fin de poder determinar si la propia obra de Fajardo la ejecutó 'in situ'.

El exámen detallado de la pieza ha permitido constatar el estado de conservación preocupante que muestra la obra reflejado en deterioros propios del envejecimiento de los materiales así como en intervenciones inadecuadas tales como limpiezas agresivas del color o retoques no académicos.

Además del análisis técnico conservativo, el trabajo finaliza con una propuesta de conservación preventiva que permita mantener a la obra en condiciones adecuadas en el futuro.

PALABRAS CLAVE: Nicolás Fajardo Vílchez; réplicas artísticas; *La Coronación de la Virgen*; pintura sobre lienzo; copiantes; conservación preventiva; Diego de Silva Velázquez.

## ABSTRACT

This Final Degree Project focuses on the analysis of the painting *La Coronación de la Virgen* painted by Nicolás Fajardo Vilchez. It is a replica from the last religious painting made by Diego S. Velázquez where the mastery of Fajardo can be appreciated in the great technical execution.

A detailed study of the artist's career (with a large number of works executed both in Granada and Madrid) is carried out. Throughout the work, the requirements that the copyists had to follow in order to make replicas in the Museo Nacional del Prado have been investigated in order to determine if Fajardo's own work was executed 'in situ'.

A detailed examination of the piece has allowed us to confirm the worrying state of conservation that the artwork shows, which is reflected in deteriorations due to the aging of the materials as well as in inadequate interventions such as aggressive cleaning of the color or non-academic retouching.

Further to the technical and preservative analysis, the work concludes with a proposal of preventive conservation that will keep the work in adequate conditions in the future.

**KEY WORDS:** Nicolás Fajardo Vilchez; artistic replicas; *La Coronación de la Virgen*; painting on canvas; copyists; preventive conservation; Diego de Silva Velázquez.

## AGRADECIMIENTOS

A Serafín Martínez y Rosa Marín, por su generosidad y confianza, de lo contrario nunca habría podido descubrir esta maravillosa obra y toda su historia, tremendamente interesante e inspiradora para mí.

A mi tutora, la Doctora Susana Martín Rey, por guiarme en la realización de este trabajo en la distancia, bajo unas circunstancias tan excepcionales.

A mis padres, por apoyarme siempre en todas mis decisiones personales y académicas, mostrándome que la mejor herencia que se puede tener es la educación.

A mi hermana Macarena, mi sobrina, mis abuelos y tíos, por apoyarme incondicionalmente y estar presentes a 700km de distancia.

A mis amigas, por no importar el tiempo.

A mis suegros, por su apoyo y cariño.

A Nino, por ser mi fan número uno y yo el suyo.

A José, por su amor e infinita paciencia. Porque todas las palabras del mundo son pocas para agradecer las lecciones de vida que me da cada día, haciendo que quiera ser mejor persona para mí y para él.

Por último, a esta carrera, a los compañeros/as y profesores/as que me han acompañado estos cuatro años. Me llevo algo más que un título, un profundo aprendizaje en todos los sentidos.

# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>  | <b>6</b>  |
| <b>2. OBJETIVOS.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>3. METODOLOGÍA.....</b>   | <b>8</b>  |
| <b>4. LOS COPISTAS O COPIANTES EN EUROPA: INICIO Y DESARROLLO DE LA PRÁCTICA.....</b>            | <b>9</b>  |
| 4.1. La copia en la Historia. Una breve reseña.....  | 9         |
| 4.2. Los copiantes en los museos europeos.....   | 10        |
| 4.3. Los copiantes del Museo del Prado.....  | 11        |
| <b>5. UN PINTOR GRANADINO EN MADRID:<br/>NICOLÁS FAJARDO VÍLCHÉZ.....</b>                        | <b>14</b> |
| 5.1. Biografía y recorrido artístico.....  | 14        |
| 5.2. Descripción de la obra <i>La Coronación de la Virgen</i><br>de Nicolás Fajardo.....         | 18        |
| 5.3. Comparativa entre la obra original de Diego Velázquez<br>y la copia de Nicolás Fajardo..... | 22        |
| <b>6. ESTUDIO TÉCNICO DE LOS MATERIALES.....</b>   | <b>28</b> |
| 6.1. Estratos pictóricos.....  | 28        |
| 6.2. Soporte textil.....   | 29        |
| 6.3. Bastidor.....   | 31        |
| <b>7. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....</b>  | <b>33</b> |
| 7.1. Estratos pictóricos.....  | 33        |
| 7.2. Soporte textil.....   | 35        |
| 7.3. Bastidor.....   | 37        |
| <b>8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....</b>   | <b>38</b> |
| 8.1. Limpieza físico-mecánica del reverso de la obra.....  | 38        |
| 8.2. Consolidación y protección del anverso.....   | 38        |
| 8.3. Desclavado de la obra y preparación del nuevo bastidor.....                                 | 39        |
| 8.4. Tratamientos en el soporte textil.....  | 40        |
| 8.5. Proceso de limpieza físico-química.....   | 42        |
| 8.6. Proceso de barnizado y estucado.....  | 42        |
| 8.7. Reintegración cromática y barnizado final.....  | 42        |
| <b>9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....</b>  | <b>43</b> |
| <b>10. CONCLUSIONES.....</b>   | <b>45</b> |
| <b>11. BIBLIOGRAFÍA.....</b>   | <b>47</b> |
| <b>12. ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>   | <b>49</b> |
| <b>13. ANEXOS.....</b>   | <b>51</b> |

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado, expuesto a continuación, recoge toda la investigación y el estudio realizado sobre una copia de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La Coronación de la Virgen*, atribuida al pintor granadino Nicolás Fajardo Vílchez.

La datación exacta de la obra se desconoce, pero gracias a los Libros de Registro de entradas y salidas de Copias del Museo del Prado digitalizados, se ha localizado a Nicolás Fajardo, registrado como copiante de Velázquez en el Libro Nº 1 de 1903, por tanto, cabe pensar que la obra estará próxima a esta fecha.

El cuadro actualmente es custodiado por la sobrina nieta del pintor, de quien se ha podido recoger el testimonio directo, punto de partida de la investigación.

Se pretende realizar un estudio del estado de conservación de la obra, para desarrollar una correcta propuesta de intervención, así como una propuesta de conservación adecuada, ya que en otro tiempo estuvo a merced de juego de niños, quienes usaban la copia como diana de sus dardos.

Figura 1. Anverso y reverso de *La Coronación de la Virgen*, Nicolás Fajardo Vílchez, pintura sobre lienzo, 94 x 75 cm, 1903.



## 2. OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo ha sido establecer una propuesta de intervención y de conservación preventiva para la obra *La Coronación de la Virgen* de Nicolás Fajardo Vilchez, copia de la obra de Diego S. Velázquez, apoyándonos en una aproximación histórica a la labor de los copistas en los principales museos europeos y a la actividad particular del autor.

Para lograr este objetivo se han debido establecer los siguientes objetivos secundarios:

- Reconstruir la trayectoria de Nicolás Fajardo para verificar su estancia como copista en el Museo del Prado y conocer la dimensión general de su obra.
- Recopilar y comparar el marco regulatorio de la actividad copista en varios museos europeos para contextualizar en qué términos fue ejecutada la obra.
- Establecer una comparativa técnica e iconográfica entre la obra original de Velázquez y la reproducción de Fajardo para determinar la calidad técnica de la obra.
- Evaluar el estado de conservación de la obra para definir una propuesta de intervención adecuada y realizar una propuesta de conservación preventiva que asegure la perdurabilidad de la obra en el tiempo.

### 3. METODOLOGÍA

El punto de partida de este trabajo ha sido el testimonio directo de Rosa Marín, sobrina nieta del pintor y actual salvaguarda de la obra, a partir del cual se ha desarrollado una labor de rastreo del autor e investigación de la obra, sirviéndose de webs especializadas, tales como bases de datos de genealogía, documentos digitalizados de la Biblioteca Nacional de España, noticias de distintas publicaciones del siglo XX, disponibles en el BOE; y el valioso testigo que ha supuesto el *Libro de registro de entradas y salidas de Copias*, digitalizados en la web del Museo del Prado, de dominio público. Por ello se decidió contactar con el Museo del Prado, obteniendo respuesta de La Oficina de Copias del Museo del Prado, facilitando un artículo que ha resultado ser muy útil para este trabajo bajo el título *Los primeros copiantes del Prado. Hacia un museo de pintores*, publicado recientemente en el boletín de ANA-BAD, la Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas.

Demás libros digitalizados, trabajos académicos publicados en bases de datos como Riunet y Dialnet, que divulgan una valiosa e importante información a la que de otra manera no se habría podido tener acceso.

Las fuentes escritas y bibliográficas que forman parte de la biblioteca personal de la autora de este TFG también han sido fundamentales para el desarrollo del trabajo académico.

A causa de la situación Covid-19 no se pudo disponer del laboratorio de fotografía de la UPV, por lo que toda la documentación fotográfica ha sido realizada en el domicilio de la propietaria del cuadro, intentando reproducir las mejores condiciones, con el fin de obtener unas imágenes de calidad, que poder emplear en el desarrollo de este estudio.

Los diagramas que se encuentran a lo largo del presente trabajo, se han realizado con el programa Adobe Illustrator CC 2018, de manera que apoyan y esclarecen el cuerpo de la investigación.

## 4. LOS COPISTAS O COPIANTES EN EUROPA: INICIO Y DESARROLLO DE LA PRÁCTICA

El término copiar cuenta con hasta ocho acepciones en el Diccionario de la Real Academia Española. Referidas a la acción de copiar arte o reproducción de objetos se encuentran las siguientes definiciones extraídas de la RAE<sup>1</sup>.

3. *tr. Reproducir textos, imágenes, sonidos u objetos.*

4. *tr. Imitar la naturaleza en las obras de pintura y escultura.*

5. *tr. Imitar servilmente a un autor, a un artista, una obra o su estilo.*

Definiendo al copista o copiante, como la persona que se dedica a reproducir, transcribir, copiar y a su vez en plagiar algún escrito que no es de la autoría o de modo ajeno, también se le dice copiante de la misma acepción<sup>2</sup>.

Para acotar aun más el concepto de copia al que sobre el que se realiza este trabajo se requiere precisar su definición legal, regulada según Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril sobre la Ley de Propiedad Intelectual<sup>3</sup>, de donde el artículo 18 del Título II, Cap. III, sección 2ª precisa:

*Se entiende por reproducción la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias<sup>4</sup>.*

### 4.1. LA COPIA EN LA HISTORIA. UNA BREVE RESEÑA

La actividad de la copia viene desde tiempos antiguos, arraigadas a distintas funciones. En la Grecia helenística la copia es tratada como un artículo de lujo y la escuela Neoática de Atenas es referente de calidad de producción de copias<sup>5</sup>.

Sin embargo son los romanos los grandes copistas de la historia cuya política expansionista originó un importante mercado de reproducciones seriadas de arte griego difundidas con fines comerciales y haciéndolas llegar a nuestros días en mayor cantidad y mejor estado que los originales griegos<sup>6</sup>.

En la Edad Media, la difusión de copias de obras de tema religio-

1 RAE, (Sin fecha). *Copia*. Diccionario de la lengua española. RAE.

2 *Op Cit*

3 Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, Boletín Oficial del Estado nº 97, Título II, Cap. III, art. 18. p. 14371

4 *Op Cit.*, 2. p.8

5 GARCÍA, A., *Arte romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.

6 MACARRÓN, A., *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 2002, p.30



Figura 2. Certificado de copista del Rijksmuseum. A. van de Laar recibe permiso para copiar *De Keukenmeid (La Lechera)* de Vermeer, 1918.

Figura 3. Ficha copista del Louvre, a nombre de A. van de Laar, 1921.

Figura 4. Willem F.A. Pothast en el Rijksmuseum copia el *Retrato de María Trip* de Rembrandt. A la derecha de la pared la obra *Rey David* entonces atribuido a Rembrandt, hoy a A. de Gelder. Año 1914.

so fue una herramienta espiritual fundamental para difundir la fe católica empleada para la evangelización de las tierras conquistadas o la cristianización de América<sup>7</sup>.

Con el Renacimiento las influencia de las copias del pasado nutre la producción artística como se refleja en piezas tan sobresalientes como el *Torso del Belvedere*, tomado como modelo de ideal de belleza<sup>8</sup>. En este momento surge un sistema económico centrado en la especulación, los nuevos mercados y el afán coleccionista demandan copias de las obras ante la imposibilidad de obtener los originales<sup>9</sup>.

La abundancia de copias de buena calidad de obras del pasado es una fuente de estudio e inspiración necesaria para acercar a los artistas a los grandes clásicos superando a su propio mentor; como es el caso de Diego Velázquez que fue un joven aprendiz en el taller sevillano de Francisco Pacheco<sup>10</sup>.

#### 4.2. LOS COPIANTES EN LOS MUSEOS EUROPEOS

La apertura de los grandes museos en Europa significó tener bajo el mismo techo a un incontables obras de arte firmadas por grandes maestros, sin necesidad de desplazarse a otro país para apreciarlas. Estos organismos son desde su fundación a partir de la segunda mitad del XVIII, además de un foco de visitantes, importantes centros pedagógicos para estudiantes y profesionales del mundo del arte.

Se ha hecho una selección de tres importantes museos europeos para establecer una comparativa de la regulación y el desarrollo de la actividad copista desde la fundación de estos centros respecto a la situación en España.

| Organismo                    | Fundación | Admite copistas desde | Publicación 1ª Normas | Registros de copistas              | Admisión    |               |
|------------------------------|-----------|-----------------------|-----------------------|------------------------------------|-------------|---------------|
|                              |           |                       |                       |                                    | Estudiantes | Profesionales |
| THE NATIONAL GALLERY, LONDON | 1824      | 1824                  | 1855                  | Sí (No digitalizados)              | Sí          | Sí            |
| MUSEO DEL LOUVRE             | 1793      | 1793                  | 1797                  | Sí (No digitalizados)              | Sí          | Sí            |
| RIJKSMUSEUM                  | 1800      | 1816                  | -                     | Sí, desde 1852 (No digitalizados)  | Sí          | Sí            |
| MUSEO DEL PRADO              | 1819      | 1819                  | 1860                  | Libros de Copistas (digitalizados) | Sí          | Sí            |

7 Op Cit, 2

8 ALMAGRO, M. J. *Catálogo del arte clásico*, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Madrid, 2000, p. 286

9 Op Cit, ALMAGRO, M.J.

10 FERNÁNDEZ, J., *¿Falto en decoro? Juan de Roelas y la iconografía de la Contrarreforma en la pintura barroca sevillana*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008. p 37.



con mas lentitud, se advierte asimismo alguna baja.  
Entre otros pensamientos de utilidad comun que ha inspirado al Rey nuestro Señor el ardiente deseo que le anima del bien de sus vasallos, y de propagar el buen gusto en materia de bellas artes, fue uno el de formar y fran-

| Organismo                    | Días exclusivos para copistas   |            | Gratuidad estancia |             | Requisitos admisión   | Tipo de estancia      |                |
|------------------------------|---------------------------------|------------|--------------------|-------------|---|-----------------------|----------------|
|                              | Sí                              | No         | Sí                 | No          |   | Estudio obra concreta | Estancia libre |
| THE NATIONAL GALLERY, LONDON | Días de cierre                  | Desde 1938 | -                  | 1880 - 1938 | Muestra de trabajo + Escrito                                      | -                     | Máx. 3 meses   |
| MUSEO DEL LOUVRE             | Hasta 1848 de Martes a Viernes  | Desde 1848 | x                  | -           | Autorización del Senador Superintendente de BBAA                  | Máx. 2 meses          | No             |
| RIJKSMUSEUM                  | Hasta 1856 de Lunes a Miércoles | Desde 1856 | x                  | -           | Permiso del Director del Museo                                    | Máx. 2 meses          | No             |
| MUSEO DEL PRADO              | Hasta xxx de Jueves a Martes    |            | x                  | -           | Solicitud al Director + Certificado de capacidad y buena conducta | Máx. 15 días          | -              |

Fuentes datos tabla: The National Gallery<sup>11</sup>, Museo del Louvre<sup>12 13 14</sup>, Rijksmuseum<sup>15 16</sup>.

Como se aprecia por las fechas el Museo del Louvre fue pionero en 1797 en la regulación de la actividad de los copistas en sus salas y su normativa sirvió de ejemplo en otros centros europeos como el Rijksmuseum o el Museo del Prado.

### 4.3. LOS COPIANTES DEL MUSEO DEL PRADO

El 18 de noviembre de 1819, dicta la *Gaceta de Madrid*<sup>17</sup> el deseo del rey Fernando VII de dar a conocer entre el público las obras de arte habidas en los Reales palacios y casas de campo. Exponiendo los cuadros en las galerías del nuevo Museo del Prado. Con ello pretendía enaltecer la capital del reino, teniendo un lugar de disfrute popular, así como de crecimiento y desarrollo artístico para los alumnos de las artes.

La apertura al público en general se efectuaba todos los miércoles, de nueve de la mañana a dos de la tarde. Aunque a lo largo del tiempo fueron variando los horarios, prevalece el trato preferente a los pintores o estudiantes de arte, ya que estos tenían acceso al museo el resto de la semana.

Una fuente fiable para conocer la evolución de las regulaciones en el Museo del Prado en su historia es el Boletín Oficial del Estado, así como la enciclopedia<sup>18</sup>

Figura 5 *Copista en el museo del Louvre*, Isidro Nonell, 1897. Lápiz conté, tinta a la aguada y pulverizada, 35 x 24 cm.

Figura 6. Extracto de la *Gaceta de Madrid* (equivalente al Boletín Oficial del Estado actualmente) en la que se recoge la fundación del Museo del Prado.

11 *Copyists' Registers 1824-2014*, The National Gallery, London. Consultada 17/11/2020  
 12 *Rapport du Conservatoire du Musée national des Arts au Comité d'instruction publique*, Musée du Louvre, París, 1797, p.19  
 13 BENHAMOU, F.: *Copies of Artworks "The Case of Paintings and Prints"*, Université de Rouen and MATISSE, Université de Paris I, Elsevier, París, 2006, p. 253  
 14 *Règlement des conditions de travail des copistes et photographes dans les salles et galeries des musées nationaux*, Archives du Musée du Louvre, París, 1932 Cons. 02/11/2020  
 15 *Christie's Amsterdam, Catalogue of copies*, Amsterdam, 4 octubre 1994 p. 36  
 16 Altena, M. and Van de Laar, M., *Kopiëren in Het Rijksmuseum: De Kopieën Van Kunstschilder/Restaurateur Arnold Van De Laar*. Bulletin Van Het Rijksmuseum, vol. 50, 2002, pp. 28–51.  
 17 *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, pp. 1178-1179.  
 18 *Enciclopedia del Museo del Prado*, Fund. Amigos del Museo del Prado, 2007. Consultada 22/10/2020

virtual del propio museo, pero de igual forma lo es la correspondencia escrita que mantenía el director del museo en 1838, José de Madrazo con su hijo Federico, quien se encontraba realizando una estancia en París.

En estas cartas se aprecia la importancia que el director le daba a la actividad copista y la necesidad de establecer regulaciones efectivas y en ellas consulta de qué manera abordan la actividad en el Museo del Louvre<sup>19</sup>.

Federico contestaba a su padre narrándole que en el Museo del Louvre, no se permite de ningún modo bajar ni mover las obras; tampoco poner cuadrícula ni calcar los cuadros, pues sería difícil controlar a todos los copiantes, unas mil personas calculaba el hijo de Madrazo. Incluso en ocasiones había hasta siete personas copiando el mismo cuadro, pues las obras de artistas como Rafael tenían mucha demanda. Esto cambiaría con el reglamento de 1848, recogido en la tabla anterior, limitando a un solo copista por obra<sup>20</sup>.

José de Madrazo no deja de comentar a su hijo la actividad creciente y las visitas de pintores extranjeros que acudían al Museo del Prado cautivados por las obras maestras, especialmente por Velázquez, quien dice es el pintor favorito de los ingleses. También comenta que estos pintores consideran al museo el mejor de Europa, cuya colección se habría ampliado recientemente con cuadros del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial<sup>21</sup>.

Todos aquellos que atravesaban las puertas del Museo, fueran simples visitantes o copiantes profesionales, dejaban constancia de su entrada en el mismo libro de visitas, haciendo difícil la tarea de seguimiento de la actividad copista.

Sin embargo durante la presidencia de Juan Antonio de Ribera (1857-1860), el 30 julio 1857 se asentó el *Libro de firmas de los copiantes*<sup>22</sup>, en el que como se ve queda registrada la información relativa a número de orden, nombre y apellidos del copiante, fechas de solicitud y comienzo, medidas de lienzo, tiempo para la realización, asunto (cuadro que se copiaba) y autor de la obra. Con esta información se podía hacer balance las obras más demandadas y la asiduidad con la que volvían los copiantes al museo.

Figura 7. Detalle *Libro de firmas de los copiantes de 1903* con registro de Nicolás Fajardo, nº 436.

| AÑO 19          |                          |                        |                        |        |        |        |              |         |
|-----------------|--------------------------|------------------------|------------------------|--------|--------|--------|--------------|---------|
| Número de orden | Nombre de los copiantes. | FECHA de la solicitud. | FECHA en que comienza. | MEDIDA |        | TIEMPO | ASUNTO       | AUTOR   |
|                 |                          |                        |                        | Alto.  | Ancha. |        |              |         |
| 435             | Nicolas Romajo           | 2 Junio 2              |                        | 116    | 88     | 1 hora | El Bobate C. | Marguez |
| 436             | Nicolas Fajardo          | 2                      | 2                      | 29     | 36     | 1 hora | Estudio      | Marguez |

19 PAJARES, B. *Los primeros copiantes del Prado. Hacia un museo de pintores*. Boletín ANABAD. LXIX (2019), NÚM. 4, OCTUBRE-DICIEMBRE. MADRID. ISSN: 2444-0523 (CD-ROM) - 2444-7293 (Internet) Consultada 21/09/2020

20 Op. Cit. PAJARES, B.

21 Op. Cit. PAJARES, B.

22 Op. Cit. PAJARES, B.



Figura 8. Museo del Prado, galería central con copistas ante *La Inmaculada Concepción* de Murillo, hacia 1902. Papel baritado sobre papel fotográfico, 78 x 153 mm.

Figura 9. Detalle *Libro de firmas de los copiantes* de 1908. Ejemplo del control sobre la obligatoriedad de justificación de las ausencias (regla 4), en la nota añadida al nombre (Enrique Socias) se lee: "En 11 de agosto se le concedió prórroga de un mes por haber estado enfermo".

En junio de 1860, asume el cargo Federico de Madrazo (1860-1868). Bajo su dirección se elaboró un borrador de reglamento en el que se desarrollaban las primeras reglas dirigidas a los copiantes que asistían al Museo del Prado para realizar sus estudios culminando en 1863 con el primer reglamento para copiantes *Reglas que para el buen orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en los días que no sean de exposición pública*. Son 15 reglas, prácticamente las mismas que aparecían en el borrador preliminar destinadas a garantizar la seguridad de las obras maestras originales.

**REGLAMENTO PARA COPIANTES 1863**

**Autorizaciones y número de copiantes**

**1** Autorización para poder copiar:  
 · **Solicitud** al director del museo  
 · Certificación de **capacidad y buena conducta**.

Si la solicitud es admitida, el conservador del museo tomará nota del cuadro a copiar y la fecha del comienzo del trabajo.

**2** Cada cuadro será copiado por **una persona a la vez**, salvo permiso especial.

**3** Los copiantes admitidos deben llevar caballete, sillas y demás enseres que fuesen a utilizar, con su nombre. **Existe un cuaderno de registro** de las entradas y salidas **de estos enseres**.

**4** **Se respeta durante un año el cuadro elegido** por el copiante. Esta legitimidad se perdería si se faltaba de ocho a quince días. Si esto fuera a ocurrir, debe ser comunicado al conservador.

**Movimiento y contacto con las obras**

**5** **Prohibido descolgar** ningún cuadro para ser copiado, excepto circunstancias especiales.

**6** **El permiso** de entrada de los copiantes **es personal** y no permitiendo la entrada de ningún acompañante salvo padres, maestros o directores.

**7** **Prohibido:**  
 · **Formar cuadrículas** sobre los cuadros.  
 · **Tocar** las obras y los marcos.  
 · **Aplicar cualquier sustancia** sobre los cuadros (agua, aceite, barniz, etc).  
 Se sanciona con la pérdida del derecho a acceder al museo.

**8** **Prohibido quitar la barandilla** de las salas para acercar el caballete a los cuadros.

**9** **Prohibido sacar copias de iguales dimensiones** que los cuadros originales del museo.  
 Es la primera constancia escrita que tenemos de esta medida. Precaución por diferenciar entre original y réplica.

**Orden y organización interna**

**10** **Salida de copias del museo:** miércoles y sábados (martes y viernes si fuesen festivos) a partir de las dos de la tarde.  
 Vísperas de exposiciones y días festivos los copiantes deben recoger todos los utensilios que tuviesen en las salas.

**11** **El conserje** del museo sería el encargado del mantenimiento del **orden interior y de hacer cumplir estas normas**.

**12** **Prohibido: fumar, cantar, bailar, silbar, poner letreros en las paredes, gritar o leer periódicos**.

**13** Si cometiesen alguna falta, el conserje **daría parte a Dirección**.

**14** **Nadie, salvo empleados, podría negarse a poner su nombre en el libro de entradas del museo**.

La persona que se negara renunciaba a entrar aunque tuviese permiso especial para pintar.

**15** **Plazo de un año** para la reclamación de enseres, copias u objetos **olvidados** en el establecimiento por cualquier motivo.

El Museo del Prado mantiene el programa de copistas, se accede mediante solicitud firmada por un profesor de Bellas Artes que respalde al interesado/a y en caso de resolución favorable y tras el abono se las tasas (30 euros al año y 100 euros más por copia) tendrá un permiso anual renovable.



**MEMENTO NUPCIAL**

Bodas.—Se han efectuado las siguientes: En Madrid, la de la señorita María Ruiz de Obregón con D. Rafael de Zárata y Vasco; en Almería, la de la señorita Juana Fenoy González con D. Miguel López Gutiérrez; en Cartagena, la de la señorita Caridad Escámez Cánovas con D. Teodomiro Sánchez Llamusi; en Córdoba, la de la señorita Elisa Enriquez Barrios con el ingeniero de Minas D. Genaro Carrasosa; en Cuenca, la de la señorita Pilar Meler con D. Francisco León; en Ferrol, la de la señorita Isabel Bouzo Marina con don Luis Galán Doce; en Gibraltar, la de la señorita Victoria López con D. Cristóbal Rizzo; en Granada, la de la señorita Antonia Contreras con **D. Juan Manuel Capell Plata y la de la señorita Enriqueta Iglesias García con D. Nicolás Fajardo Vilchez**; en Málaga, la de la señorita Dolores Heredia Bisler con el capitán de Ingenieros D. Eusebio Redondo Ballester y la de la señorita Aurora Checa

## 5. UN PINTOR GRANADINO EN MADRID: NICOLAS FAJARDO VILCHEZ

### 5.1. BIOGRAFÍA Y RECORRIDO ARTÍSTICO.

Nicolás Fajardo Vilchez, natural de Granada, hijo de Nicolás Fajardo Arcos y Concha Vilchez Fernández. Nacido entre 1880 y 1885. El arte le venía de cuna, ya que su padre era comerciante y coleccionista, propietario de un anticuario en Madrid y otro en Granada, además de ser grabador y pintor.

Fue alumno de José María Fernández Piñar Rocha, un reconocido pintor de la escuela granadina de principios del siglo XX<sup>23</sup>. Nicolás Fajardo se unió en matrimonio con Enriqueta Iglesias en noviembre de 1911<sup>24</sup>. Se encuentra la mención en la revista *La última moda*<sup>25</sup>, en el apartado de *Memento Nupcial*.

El artista pudo realizar varios trabajos en su ciudad natal. Uno fue el techo del Cine Regio, hoy desaparecido. También realizó las pinturas del salón del palacete Carmen de los Mártires, cuando residía Humberto Meersmans<sup>26</sup>, un influyente belga en la Granada de principios del siglo XX. Lamentablemente, ha sufrido importantes remodelaciones y las pinturas no se conservan.

Uno de los testigos más representativos para Nicolás Fajardo y su familia que sí se conservan en gran parte son las pinturas murales de la fachada de la Casa Mitra. Ubicada en la carrera del Darro, en la zona del Albaicín Bajo de Granada. Sin embargo, el temporal de 2018 causó el desprendimiento de algunos fragmentos.

La casa de hecho recibe su nombre por representar al Dios Mitra, el dios sol de la cultura Persa<sup>27</sup>. Se personifica al dios junto con los elementos de la creación, el compás, el triángulo, el libro sagrado o el globo terrestre y un pergamino con el lema *Al invicto dios sol Mitra*. En otra zona aparece como un arquero a punto de matar a una figura mitológica. Se trató de un encargo de su padre, siendo una copia de las pinturas de la *Casa del Padre Eterno*, de la que también era propietario, sin embargo éstas no se conservan.

La casa albergaba el museo y anticuario de su padre Nicolás Fajardo Arcos. Gozaba de buena fama, pues contaba con obras de arte de gran valor, muestra de ello es la noticia publicada en el Heraldo de Madrid del año 1926, bajo el titular *Ladrones sorprendidos cuando cortaban un cuadro de Goya*.



Figura 10. Portada revista *La última moda*, núm 1246, año 1911.

Figura 11. Sección *Memento Nupcial* donde se recoge el enlace de N. Fajardo.

Figura 12. Estado actual de las pinturas en la fachada Casa Mitra.

23 Artículos del Servicio de Patrimonio del Ayto. de Granada. Consultada 29/09/2020  
 24 Op. cit 2  
 25 Revista ilustrada hispano-americana, con una publicación semanal entre los años 1888 y 1927, sobre moda femenina y las tendencias que llegaban desde París. Se incluían explicaciones para labores del hogar, relatos y crónica social. Consultada 27/09/2020  
 26 Publicación sobre el Carmen de los Mártires de Granada. Consultada 27/09/2020  
 27 *Mitra, el dios que vino de Oriente*, National Geographic Digital, en historia.national-geographic.com.es Consultada 04/06/2020



Figura 13 y 14. Fotografías antiguas del interior y exterior del anticuario familiar en Granada.

Figura 15. Artículo extraído del Heraldo de Madrid acerca del robo en el anticuario familiar.

El negocio tuvo que cerrar en 1936 a causa de la Guerra Civil. En la actualidad entre sus muros se encuentra el hotel *El ladrón de agua*<sup>28</sup>.

A través de los testimonios familiares se conoce que Nicolás solía regalar en ocasiones señaladas pinturas de formato similar a las postales. Se conserva una de ellas en la que representa a Mariano Fernández, conocido como *Chorrojumo*, un gitano granadino que adquirió fama a finales del siglo XIX. Su apelativo era contracción de *chorro de humo*, haciendo alusión a su tez morena y a su oficio de herrero.

En la pequeña estampa se aprecia la destreza pictórica que Nicolás Fajardo poseía para plasmar tanto personajes como paisajes. En primer término sitúa a *Chorrojumo* con su atuendo goyesco, sentado en un banco del Albai-cín, representando la Alhambra y Sierra Nevada como telón de fondo. Emplea pinceladas rápidas y expresivas para modular los elementos de manera resolutiva.

Figura 16. *Chorrojumo*. Nicolás Fajardo. Pintura sobre cartón, 25 x 15 cm, Granada, 1915.

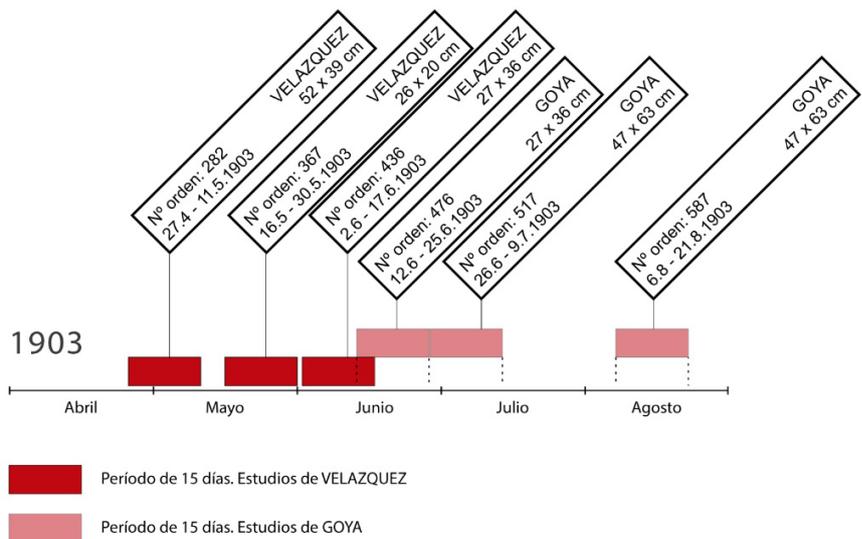


28 Hotel "El Ladrón de Agua", recurso disponible en: <http://el-ladron-de-agua.granadahotels.org>

**5.1.1. Nicolás Fajardo: Copiante del Museo del Prado**

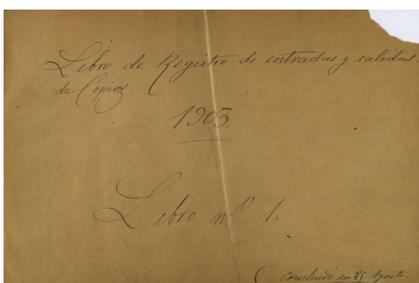
Nicolás residió en Madrid en varias ocasiones, la primera vez fue durante su juventud acudiendo al Museo del Prado a estudiar a los grandes maestros, concretamente a Diego Velázquez. Como se ha podido comprobar, Nicolás Fajardo aparece reflejado en el *Libro de registro de entradas y salidas de copias* del Museo del Prado del año 1903<sup>29</sup>.

Figura 17 . Diagrama línea temporal de estancias en el Museo del Prado de Nicolás Fajardo.



La primera vez que aparece el nombre de Nicolás Fajardo en el Libro de registros lo hace en el número de orden 282 teniendo un permiso de quince días a partir del 27 de abril para realizar estudios sobre Velázquez. Quedan registradas también las medidas del soporte que empleó, 52x39 cm. Obtiene una prórroga el 16 de mayo, orden 367, sobre un soporte de dimensiones 26x20 cm.

Ya en el mes de junio a día 2 y en el orden 436 queda registrado por tercera vez y también con quince días, con soporte de 27x36 cm.



| AÑO 19 |                         |                  |                 |             |        |         |           |
|--------|-------------------------|------------------|-----------------|-------------|--------|---------|-----------|
| Nº     | Nombre de las copiantes | FECHA de entrada | FECHA de salida | SEÑALA días | TIEMPO | ASUNTO  | AUTOR     |
| 276    | Antonio M. Lopez        | 25               | 26              | 27.11.1903  | 1 día  | Estudio | Melgarejo |
| 277    | Angel Albarracín        | 25               | 26              | 27.11.1903  | 1 día  | Estudio | Luciano   |
| 280    | Manuel Soga             | 25               | 26              | 27.11.1903  | 1 día  | Estudio | Melgarejo |
| 281    | Fernando de Pineda      | 25               | 26              | 27.11.1903  | 1 día  | S. Juan | Martillo  |
| 282    | Nicolás Fajardo         | 27               | 28              | 27.11.1903  | 1 día  | Estudio | Melgarejo |
| 283    | Manuel M. Valdeolmillos | 27               | 27              | 27.11.1903  | 1 día  | S. Juan | Melgarejo |

| AÑO 19 |                         |                  |                 |             |        |                           |           |
|--------|-------------------------|------------------|-----------------|-------------|--------|---------------------------|-----------|
| Nº     | Nombre de las copiantes | FECHA de entrada | FECHA de salida | SEÑALA días | TIEMPO | ASUNTO                    | AUTOR     |
| 367    | Juan José Pardo         | 16               | 16              | 16.5.1903   | 1 día  | El Pardo de los Escuderos | Luciano   |
| 368    | Manuel Soga             | 16               | 16              | 16.5.1903   | 1 día  | Compañías de S. Mateo     | Martillo  |
| 436    | Manuel Soga             | 16               | 16              | 16.5.1903   | 1 día  | Estudio                   | Martillo  |
| 476    | Nicolás Fajardo         | 2                | 2               | 2.6.1903    | 1 día  | Estudio                   | Melgarejo |

| AÑO 19 |                         |                  |                 |             |        |         |           |
|--------|-------------------------|------------------|-----------------|-------------|--------|---------|-----------|
| Nº     | Nombre de las copiantes | FECHA de entrada | FECHA de salida | SEÑALA días | TIEMPO | ASUNTO  | AUTOR     |
| 517    | Manuel Soga             | 26               | 26              | 26.6.1903   | 1 día  | S. Juan | Melgarejo |
| 587    | Nicolás Fajardo         | 6                | 6               | 6.8.1903    | 1 día  | Estudio | Melgarejo |
| 588    | Manuel Soga             | 6                | 6               | 6.8.1903    | 1 día  | Estudio | Melgarejo |
| 589    | Manuel Soga             | 6                | 6               | 6.8.1903    | 1 día  | Estudio | Melgarejo |
| 590    | Manuel Soga             | 6                | 6               | 6.8.1903    | 1 día  | Estudio | Melgarejo |

Figura 18 (sup.), 19, 20 y 21 (horizontales). Portada y hojas del *Libro de firmas de los copiantes* de 1903 con los registros en los que aparece Nicolás Fajardo con objeto de realizar estudios sobre Velázquez

Nicolás Fajardo aparece de nuevo en tres ocasiones más, con permisos de 15 días, pero esta vez para estudios de Goya; el 12 junio (476), 26 de junio (517) y el 6 de agosto (587).

No queda registrado explícitamente que Nicolás Fajardo reservara la obra de *La Coronación de la Virgen* de forma particular durante los períodos de quince días otorgados<sup>30</sup>. Además teniendo en cuenta las dimensiones registradas de los soportes con los que acudía al museo para realizar sus estudios, es probable que los plasmara sobre soportes más ligeros y portátiles, por ejemplo papel tipo postal, como se ha visto que gustaba emplear. Cabe pensar que en el museo tomaría apuntes detallados y que más tarde debía trasladarlos a sus lienzos de mayor formato en su domicilio o taller.

Poseyendo tres permisos de quince días cada uno de estudios sobre Velázquez, es decir, 45 días distribuidos durante los meses de abril, mayo y junio de 1903, Fajardo tendría la suficiente dedicación para poder trasladar sus estudios y crear reproducciones como la que se estudia en este TFG.

La obra fue recogida por distintos parientes de la familia de Nicolás, aunque no siempre se le dedicó una adecuada conservación, como se verá más adelante. Hasta que llega a manos de Rosa Marín, sobrina nieta del pintor, que supo apreciar el valor de la pintura y por ello la conserva expuesta en su domicilio de Valencia.

El legado pictórico que dejó Nicolás F. deja de manifiesto que fue un pintor tremendamente versátil, conseguía adaptarse a cualquier exigencia en el encargo, soporte y dimensiones para plasmar pictóricamente cualquier tema, fuera costumbrista, mitológico o religioso. Puede ser considerado un pintor profesional que evolucionó gracias al método pedagógico de la copia.

---

30 José Villegas Cordero, fue un pintor sevillano que dirigió el Museo del Prado entre 1901 hasta 1918, años en los que se enclava la actividad copista del pintor Nicolás Fajardo Vílchez. [www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villegas-y-cordero-jose](http://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villegas-y-cordero-jose)  
Fecha de consulta 22/09/2020

## 5.2. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA "LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN" DE NICOLÁS FAJARDO.

### 5.2.1. Análisis compositivo y estilístico.

De Advocación mariana, la obra representa un pasaje de la vida de la Virgen, asociada a la Ascensión o Dormición, ya que la Virgen no muere, asciende a los cielos donde se produce el momento representado, su Coronación como Reina de los Cielos por la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Figura 22. *La Coronación de la Virgen*, Nicolás Fajardo Vélchez, óleo sobre lienzo, 94 x 75 cm, 1903.

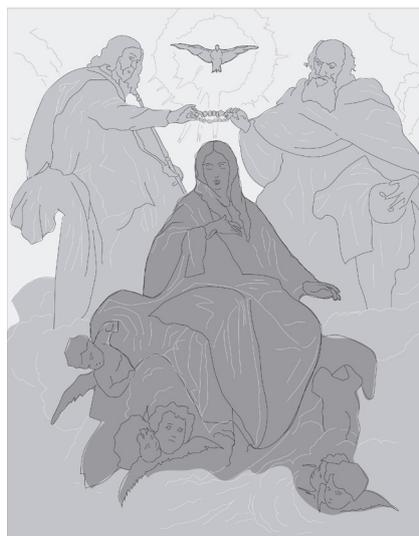


La escena se compone con la Virgen como protagonista, ocupando el centro del cuadro como eje simétrico, forma una composición triangular, acentuada por la disposición y pliegues de sus vestiduras.

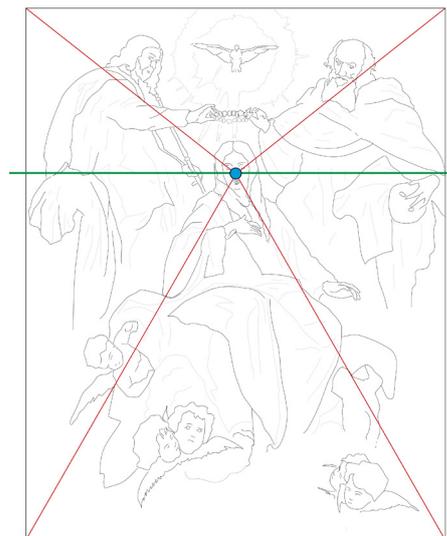
A su vez, la Virgen forma parte de otro triángulo invertido, en el que es el vértice central y la base la componen las figuras del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo representado por una paloma (figura 23). Todo ello enclavado en un paisaje celestial, rodeados de nubes mullidas, querubines o *puttis*, quienes parecen sostener y acompañar a la Virgen en su Asunción a los cielos.



Figura 23, 24 y 25. Esquema compositivo; planos de profundidad y Perspectiva de la composición.



■ Primer plano  
■ Segundo plano  
■ Tercer plano



— Línea de horizonte  
● Punto de fuga central  
— Líneas de fuga

Las diversas figuras se disponen formando una superposición de planos que aportan profundidad a la escena (figura 24). De este modo, en primer término y por orden de importancia para el espectador, se sitúa a la Virgen con los ángeles que la acompañan en su Ascensión; en segundo plano se disponen las figuras de Dios Padre y Jesucristo con la corona floral que ambos sujetan y sobre ésta el Espíritu Santo representado zoomórficamente. El tercer plano lo ocupa el paisaje celestial.

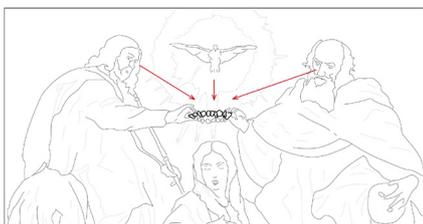


Figura 26. Miradas hacia la corona.

Figura 27. Detalle del arrastre de la pincelada.



La obra está realizada con una perspectiva con un único punto de fuga central. La línea del horizonte sitúa los ojos del espectador a la altura del rostro de la Virgen. Por ello coincidiendo con el rostro de la Virgen, se sitúa el punto de fuga (figura 25).

Otro aspecto que recalca la temática e importancia de la escena, es el lugar donde convergen las miradas de Dios Padre e Hijo, posan sus ojos en la corona floral que ambos imponen a la Virgen. Así como el haz de luz de la paloma, que es más intenso sobre la corona (figura 26).

A causa de los daños que ha sufrido la obra, tanto golpes como erosiones de la capa pictórica resulta complicado en algunas zonas hacer una lectura correcta de la pincelada empleada por el pintor. Sin embargo, a través de las fotografías con técnica de luz rasante se han extraído varios ejemplos que ilustran adecuadamente su técnica localizados en los ropajes y en el fondo de nubes.



Figura 27. Detalle de empastes en la pincelada sobre la paloma.



Figura 28. Detalle de pinceladas gruesas en el fondo de nubes.



Figura 29. Detalle Virgen de N. Fajardo.



Figura 30. Inmaculada de Juan de Roelas, 1612.

Se aprecia una huella o impronta del pincel suelta y expresiva para el fondo resolviéndolo de forma rápida y por el contrario, más pausada y trabajada en las carnaciones de la Virgen y los rostros de Dios Padre e Hijo, empastando más los blancos como en la paloma y ciertas nubes. Cabe destacar el trabajo de los pliegues en los ropajes, formas suntuosas, que resuelve con una pincelada modulada gruesa donde se aprecia el arrastre del pincel entre los distintos tonos de los ropajes de las figuras.

La paleta pictórica se analiza más detalladamente en el siguiente punto, pero se puede decir que es sencilla con predominancia en la gama cálida, con una preparación de base de tono almagra que dispone la superficie pictórica para tonos carmín, púrpura, azul, y tonos ocre grisesáceos.

En cuanto a la técnica empleada, comentada más adelante en los aspectos técnicos de los estratos, se tiene la hipótesis de que se trata de un óleo sobre lienzo.

### 5.2.2 Estudio iconográfico

La Virgen, se encarna con la habitual iconografía de una Inmaculada Concepción, llevándose la mano al pecho afín a un gesto de gratitud y entrecebrando sus ojos, consciente del momento sacro pues está siendo coronada por Dios.

La imagen de la Virgen en esta representación corresponde a los cánones de belleza que se implantaron en el Renacimiento con rostros juveniles. Aunque con un estilo naturalista, acorde al barroco sevillano y a las exigencias de la iconografía postrentina, iniciado por Juan de Roelas<sup>31</sup> y defendido doctrinalmente por Francisco Pacheco, maestro de Diego Velázquez.

De cabellos castaños con reflejos dorados con la raya en medio, dejado caer sobre el hombro izquierdo, pero semioculto por la mantilla que le cubre hasta el pecho. Rostro joven, con mejillas y labios rosados, facciones suaves y redondeadas, que evocan un ideal de belleza acorde a su concepción divina, pero con matices naturalistas que se aproximan al fiel para transmitir cercanía y emoción.

La Virgen se encuentra ataviada con los ropajes y colores de gran carga simbólica, que tradicionalmente se asocian con su representación como Inmaculada Concepción, mantilla blanca, túnica carmín y manto de un azul potente. Significado de belleza, pureza y divinidad celestial.

Ocupando un segundo plano tras la figura de la Virgen, en la parte izquier-

31 FERNÁNDEZ, J.: *¿Falto en decoro? Juan de Roelas y la iconografía de la Contrarreforma en la pintura barroca sevillana*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008. ISBN 978-84-8266-834-5. Páginas 37-38



da del cuadro, se encuentra representado a Dios Hijo en posición sedente dando ligeramente la espalda al espectador. Rostro adulto con semblante serio, cabellos y barba de tono castaño, que porta en su mano izquierda el bastón de mando dorado. A su lado, se encuentra Dios Padre personificado como un anciano, sedente, con cabellos y barba grisácea. Porta en su mano izquierda una esfera cristalina en alusión al universo.

Las dos personificaciones de Dios, portan los mismos colores en sus vestiduras, carmín en los mantos y púrpura en sus túnicas, de nuevo los colores inducen una gran carga simbólica, pues el púrpura es un color reservado a la más alta divinidad o altas personalidades desde la Antigüedad, como símbolo de poder. Como los ejemplos que se encuentran en Bizancio, con el emperador Teodosio II<sup>32</sup>, emperador del imperio romano de oriente en el s. V, quién dictó que sólo él podía lucir el color púrpura.



Dios Padre y Dios Hijo sostienen ambos con su mano derecha, el elemento principal de la obra, la Corona Real de la Virgen compuesta por flores, bañada por los rayos de sol que emanan del Espíritu Santo, glorificando aún más el simbolismo del acto.

Tradicionalmente se reconoce a la Virgen con una corona regia, de formas majestuosas compuesta por metales nobles e incrustaciones de piedras preciosas. Sin embargo, Velázquez y por ende Fajardo, son un ejemplo de excepción en cuanto a esta imagen, ya que reemplaza el oro por las flores, en concreto rosas de tono rosáceo engarzadas con tallos y hojas verdes.



Sobre la corona de flores y situada al mismo nivel entre las testas de Dios Padre y Dios Hijo, se alza la representación zoomórfica del Espíritu Santo, en forma de paloma blanca. Se dispone frontalmente con las alas abiertas, con pecho y frente de cuello prominente, como henchida de gloria, pues como se ha comentado, de ella emergen los rayos de luz divina que bendicen la Corona Real.



Figuras 31, 32, 33a y 33b (de arriba hacia abajo). Detalles de Dios Padre; Cristo; la paloma; y la corona de flores.

Los rayos, se asocian con la representación del Sol, como principio de vida y divinidad, por ello emergen de todas las figuras representadas. Y la luna símbolo que acompaña a la Inmaculada en prácticamente todas sus representaciones en forma de media luna bajo sus pies, vuelve a delatar que esta obra se sale de lo habitual con sus excepciones, pues no aparece representada.

En cuanto a los tipos de ángeles representados, se diferencia entre los querubines o niños alados y otro tipo de ángel que se representan como testas de infantes con alas. De tez clara y cabellos dorados, se ubican alrededor de los pies de la Virgen y entre las mullidas nubes del paisaje celestial que encumbran la Virgen al reino de los cielos.

### 5.3 COMPARATIVA ENTRE LA OBRA ORIGINAL DE VELÁZQUEZ Y LA COPIA DE NICOLÁS FAJARDO

En este apartado se aborda una comparativa necesaria, entre la obra original del maestro Diego Velázquez y la copia del pintor Nicolás Fajardo. Pero no se debe perder de vista que la obra de Fajardo no ha sido intervenida, por lo que tras su restauración, es posible que surgieran detalles y colores más luminosos, que actualmente dado su estado de deterioro pueden deslucir en mayor o menor medida su reproducción. Partiendo de esta premisa, se observan y comentan ambas obras, estableciendo las diferencias más reseñables.

Para empezar la diferencia más evidente parte de las distintas motivaciones que tuvieron ambos pintores para la representación de la obra. La obra de Diego Velázquez fue un encargo para una de las dependencias del Alcázar de Madrid, concretamente el oratorio de la reina Isabel II de Borbón, que completaría una serie de nueve cuadros de *Fiestas de Nuestra Señora* de Alessandro Turchi. Fue la última pintura de temática religiosa que pintó Velázquez. Afortunadamente se conserva expuesta al público en el Museo del Prado, ya que podría haber desaparecido en el devastador incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734.

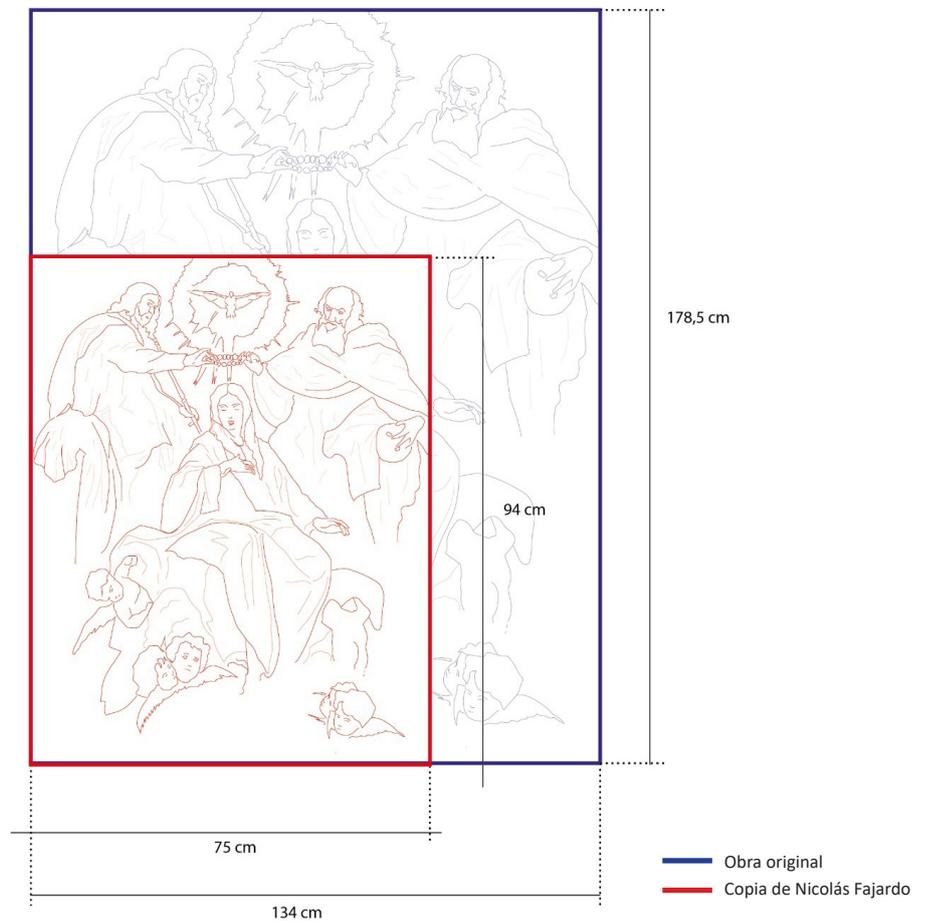
La copia de Nicolás Fajardo, es posible que fuera realizada con fines comerciales, ya que era un pintor profesional y solía trabajar por encargo. Pero en este caso en particular, la propiedad permaneció dentro de la familia. Cabe pensar que su interés por copiar esta obra religiosa de Velázquez fuera más personal o didáctico, para evolucionar en su técnica aprendiendo de los grandes maestros que se encontraban en el Museo del Prado.

#### 5.3.1. Comparativa de tamaño y proporción del lienzo.

A continuación se va a estudiar los tamaños y proporciones de ambas obras con el fin de conocer formalmente las dimensiones de ambos soportes. Resulta muy importante detenerse en conocer bien la cuestión morfológica del lienzo ya que entender el nivel de reducción aplicado a la copia puede justificar el nivel de detalle empleado en la reproducción puesto que necesariamente algunos elementos por su diminuta escala podría comprenderse que perdiesen nivel de detalle o incluso desaparecer.

En la misma línea el estudio de las proporciones de ambos lienzos puede dar pistas acerca de determinados descuadros o errores, intencionales o no, en el encaje de las figuras de la composición que pudieran en algún caso derivarse de que la proporción del soporte no se ajuste específicamente al formato del original.

Figura 34. Comparación de tamaños de la obra original y la copia.



En primer lugar se estudian el tamaño de ambos lienzos para conocer la relación de tamaño de la obra original respecto a la copia de Nicolás Fajardo.

| Autor        | Alto  | Ancho | Proporción (Alto / Ancho) |
|--------------|-------|-------|---------------------------|
| D. Velázquez | 178,5 | 134,5 | 1,32                      |
| N. Fajardo   | 94,0  | 75,0  | 1,25                      |

La reducción mantiene una relación respecto a la obra de Diego Velázquez del **52,6%**. Se puede apreciar claramente como ambos lienzos cuentan con una proporción aproximada a un factor de **1,30**. No obstante, la copia de Nicolás Fajardo presenta una proporción sensiblemente inferior lo que nos indica que el soporte es un poco más ancho de lo que debería para ser exactos. Idealmente las medidas para mantener la proporción de la obra original manteniendo el mismo ancho de 75 cm debería ser:

$$\begin{aligned} \text{Ancho} & \dots\dots\dots 75 \text{ cm} \\ \text{Alto} / 75 \text{ cm} & = 1,32 \\ \text{Alto} & = 75 \text{ cm} \cdot 1,32 \\ \text{Alto} & = \mathbf{99 \text{ cm}} \end{aligned}$$

La copia debería medir 99 x 75 cm lo que significa que respecto a los 94 cm que mide realmente es **5 cm menos alta** de su proporción ideal, o lo que es lo mismo, la copia es **un 94,9 % más corta**.

### 5.3.2. Comparación del encaje de dibujo de las figuras.

La posición de cada personaje así como de cada uno de los elementos representados en la obra original se encuentra fielmente reproducido en la obra que nos ocupa llegando a un nivel de detalle bastante prolijo.

Para comparar la ubicación de cada elemento de la composición se posiciona un contorneado de la copia de Nicolás sobre la obra de Diego Velázquez. El punto utilizado como referencia para la colocación del dibujo es la cara de la Virgen, foco de atención del conjunto.

Lo primero que se comprueba es la diferencia de proporción respecto al lado mayor de la obra siendo la copia (contorneada en rojo) apreciablemente más corta en altura.

Figura 35. Comparación de encajes entre la obra original (fondo) y la copia (en rojo).



En términos generales el encaje es bastante acertado, especialmente en cuanto al emplazamiento de las figuras, sin embargo es en los detalles parciales donde se encuentran las diferencias más notables con la obra original.

Resulta sorprendente que sea en la figura de la Virgen, centro del conjunto y protagonista pasiva de la acción representada, en la que se den los mayores descuadres de proporción respecto a la original.

Mientras que la cabeza, cuello y hombros de la Virgen aparecen adecuadamente representados, con sutiles diferencias tales como la posición de su rostro respecto al espectador, más frontal en la copia de N. Fajardo, la diferencia más evidente es el acortamiento del cuerpo que se refleja en la posición de sus brazos y manos colocados notablemente más arriba de lo que debieran así como de sus rodillas que en la copia también quedan por encima de la posición en la obra de Velázquez.

Este desfase de colocación o acortamiento en el cuerpo de la Virgen repercute en el ángel situado a la izquierda entre los ropajes de la Virgen y las nubes pero es corregido respecto a los otros ángeles que aparecen correctamente situados a sus pies.

También resulta notable que mientras que Dios como Padre e Hijo aparecen debidamente encajados en su lugar sin prácticamente ninguna deslocalización los brazos de Dios Padre e Hijo que sostienen la corona están ligeramente descendidos y la corona se sitúa considerablemente por debajo del lugar que le correspondería. En la misma línea la representación del Espíritu Santo como paloma se encuentra también por debajo de su posición.

Se puede identificar que a lo largo del eje central de la obra los elementos se encuentran ligeramente comprimidos hacia el centro de la composición o el rostro de la Virgen, con lo que es razonable pensar que la pintura se comenzó en torno al rostro de la virgen y es a partir de este que surgen estos pequeños descuadres o compresiones de proporción.

Figura 36. Estudio de encaje y posición.





| D. Velázquez |             |           |             |
|--------------|-------------|-----------|-------------|
|              |             |           |             |
| 1<br>Púrpura | 2<br>Carmin | 3<br>Azul | 4<br>Blanco |
|              |             |           |             |
| N. Fajardo   |             |           |             |



Figura 37. Cuadro de comparativa de muestras color entre la obra original y la copia.

### 5.3.3. Comparativa paleta de color

Resulta evidente la dificultad de establecer una comparativa precisa respecto al color a partir de fotografías tomadas con diferentes medios técnicos (calibración de la cámara y de la iluminación). La reproducción digital del color en pantalla depende fundamentalmente del formato de archivo, el perfil de color y la calibración del monitor. Se ha cuidado de que la imagen tomada de la copia de Nicolás se procese con el mismo perfil de color que la fotografía del Museo del Prado de la obra de Velázquez (sRGB IEC61966-2.1). Esta simple comprobación permite, dentro de unos márgenes razonables, asumir que la percepción del color que veamos en pantalla sea interpretada por el monitor de manera similar para ambas obras.

Al tratarse de una obra no intervenida la copia de Fajardo presenta una coloración amarillenta debido a la oxidación generalizada del barniz así como un oscurecimiento en toda la superficie debido a la acumulación de suciedad.

Sentadas estas bases se seleccionan cuatro áreas representativas de los colores predominantes en la obra, el púrpura, el carmín y el azul de las vestiduras y el color tostado del fondo.

La primera muestra se refiere al color púrpura, en el cuadro de Nicolás se muestra como un color gris azulado, lejano al tono representado por Velázquez<sup>33</sup>, más próximo al carmín que a la gama de los azules. El color carmín que se muestra de manera muy viva en el manto de la Virgen queda bastante apagado en la copia, de nuevo una coloración pálida con una tonalidad gris rosada. Tanto el púrpura como en el color carmín se ven especialmente afectados por el amarilleamiento que provoca la oxidación del barniz, apagando especialmente estos colores.

El color azul de los ropajes de la Virgen es el color más vibrante de la copia de Nicolás Fajardo<sup>34</sup>, aunque presenta un tono general más oscuro que el original resulta bastante aproximado al revisar zonas concretas en detalle y muestra una riqueza de matices superior al de otros colores.

En cuanto al tono blanco tostado del fondo de nubes también se aprecia especialmente el efecto del barniz sobre el tono, en cualquier caso lo más significativo es que el cielo aparece representado por Fajardo ligeramente más azulado que en la obra de Velázquez lo que provoca que en una vista general de la obra se vea ligeramente verdoso por acción del amarilleo de la capa de barniz.

33 Velázquez utilizó un pigmento - laca rojo extraído de una cochinilla de origen americano para obtener el color púrpura. GARRIDO, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Ed. Museo del Prado, Madrid, 1992

34 A causa de la situación por el Covid-19 no ha sido posible realizar los análisis estadísticos para determinar el tipo de pigmentos empleados por Nicolás Fajardo.

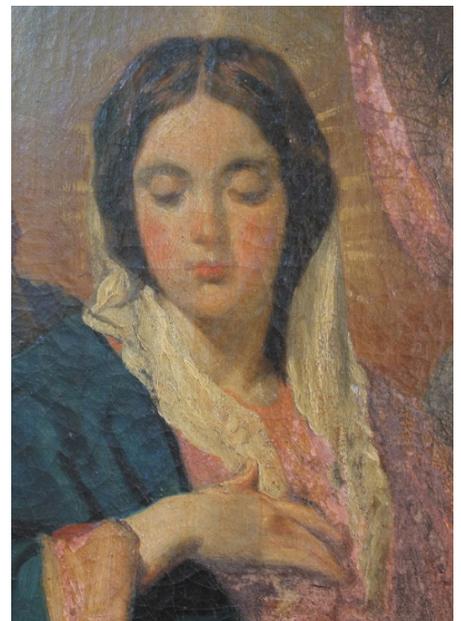
#### 5.3.4. Comparativa de pincelada y técnica

La pincelada utilizada por Velázquez es más minuciosa en los detalles, especialmente en las carnaciones del rostro y manos tanto de la Virgen, Cristo y la figura de Dios Padre, haciendo que el rastro de su pincel sea casi imperceptible, unificando y difuminando los tonos a modo de veladuras. Fajardo a pesar de que también emplea pinceladas cortas en las carnaciones de las figuras, no difumina tanto los distintos tonos, con lo que se aprecian los cambios de plano de forma más evidente.

Donde sí es más reconocible la impronta del pincel de Velázquez es en los marcados pliegues de las vestiduras de las figuras, aquí ambos pintores manejan el pincel de forma más suelta y expresiva, aunque sigue siendo más evidente en la copia de Fajardo.

El elemento donde se aprecia en mayor diferencia de detalles es en la corona de flores. Velázquez trabaja el rico detalle, haciendo invisible su pincelada busca aproximarse a una representación floral natural, por ello se pueden diferenciar los distintos pétalos que forman las rosas, así como los tallos y hojas engarzadas. Mientras que Fajardo trabaja con una pincelada más intuitiva, permite apreciar los trazos que modulan la forma tanto de la corona floral como de las manos diestras de Dios Padre e Hijo que la sostienen.

Figuras 38 y 39. Detalles del rostro de la Virgen de la obra de D. Velázquez (izq.) y de la obra de N. Fajardo (dcha.).



Figuras 40 y 41. Detalle de la corona de flores de la obra de D. Velázquez (izq.) y de la de N. Fajardo (dcha.).



Figuras 42 y 43. Detalle de los ropajes de Dios en la obra de D. Velázquez (izq.) y en la de N. Fajardo (dcha.).



Figura 44. Detalle de escorrentías de aglutinante en la obra original de D. Velázquez.

Los aglutinantes empleados por Velázquez son de origen oleaginoso, según la textura que buscara obtener requería de menor cantidad pero en otras aumenta el aglutinante para crear una sucesión de capas traslúcidas superpuestas, incluso llegando a chorrear como los goterones existentes entre la Virgen y Dios Padre que pueden observarse en la macrofotografía con luz rasante (figura 44).

El aglutinante empleado por Fajardo no se ha podido esclarecer ante la imposibilidad de realizar estudios científicos, pero dada su plasticidad y texturas, apunta a la hipótesis de que la técnica empleada es el óleo.

## 6. ESTUDIO TÉCNICO DE LOS MATERIALES

### 6.1. ESTRATOS PICTÓRICOS.

#### 6.1.1. Protección (barniz).

La capa final protectora evita o ralentiza la degradación de los estratos pictóricos de los agentes externos. También tiene un fin estético, puesto que determina el acabado final de la obra al saturar los colores aportando brillo al conjunto. Puede estar compuesta por resinas naturales o sintéticas, aunque en este estudio no se ha podido determinar su origen, es posible que se trate de un barniz volátil o de disolvente, el cual se obtiene mediante la disolución de una resina natural en esencia de trementina o etanol<sup>35</sup>. El disolvente evapora quedando una película o film sólido sobre la superficie. La elección de un barniz adecuado así como su correcta aplicación es fundamental para la obra, por tanto los criterios a tener en cuenta en la elección de disolventes son amplios y van desde solubilidad, volatilidad, efectos de viscosidad, tensión superficial, densidad y toxicidad<sup>36</sup>.



Figura 45. Fotografía con luz reflejada para apreciar el brillo del barniz.

En un examen visual se aprecia una evidente oxidación que amarillea los distintos tonos, al mismo tiempo que aporta un excesivo brillo a la obra como se aprecia al exponerla a un foco de luz directa. Tiene una apariencia poco flexible y un grosor excesivo que rigidiza los estratos. Se aplicó homogénea-

35 DOMENECH, M.T., *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, Ed. UPV, Valencia, 2013 p. 251

36 GABALDÓN, J., *Propiedades de los barnices*, Asociación Española de Técnicos en Pinturas y Afines (AETPEA), Barcelona, 2007 p. 5



Figura 46, 47 y 48 (de arriba hacia abajo). Detalle general de la pincelada; arrastre del pincel; y detalle de la pincelada direccionada para contorneo de figuras.



Figura 49. Preparación visible en una zona donde la película pictórica está erosionada.

mente salvo en los márgenes en los que se encuentra una acumulación de rebaba lo que revela que la obra fue barnizada después de ser enmarcada.

### 6.1.2. Preparación y película pictórica.

La superficie pintada ocupa un área de 94x75cm del lienzo. En cuanto a la técnica empleada se mantiene la hipótesis de que se trata de óleo, cuyo aglutinante se compone por aceites secantes. Esta suposición se basa en la percepción de los efectos plásticos, la textura y las manchas en el reverso del soporte, afines a una migración de aceites.

Disponiendo una luz rasante a la superficie de la obra es posible apreciar la textura, la cantidad de empaste depositado y el arrastre del pincel de la mano del artista, como entre los distintos tonos de los ropajes (Imagen\_) y en las nubes donde deposita mayor cantidad de pigmento. Esta huella es más imperceptible en las carnaciones de los rostros de las figuras, donde se da una pincelada más diluida. En cambio en la intersección del fondo con las figuras se detecta el remarque o insistencia de la pincelada que contornea las figuras, así como en las nubes donde deposita mayor cantidad de pigmento.

En relación a la paleta cromática, cabe recordar el estado de oxidación en el que se encuentra el barniz, modificando los colores. Pero se puede considerar una policromía sencilla con predominancia en la gama cálida, como se ha detallado en puntos anteriores.

Respecto a la preparación, a través de un examen visual, se aprecia una fina capa de 2 mm aproximadamente de tonalidad almagra como se evidencia en las zonas erosionadas de la película pictórica, dejando apreciar la tonalidad del estrato preparatorio. El uso de preparaciones con color provee de una entonación de base global a la obra, aportando calidades expresivas a diferencia de las preparaciones blancas o claras en las que resulta más complicado.

No se han podido realizar pruebas científicas que esclareciesen si se trata de una preparación realizada por el artista o comercial.

## 6.2. SOPORTE TEXTIL

El soporte textil tiene un formato rectangular, las dimensiones totales contando con los bordes claveteados son de 98x79 cm, y la superficie pintada de 94x75cm, de una sola pieza textil ya que no se aprecian costuras de unión.

A través de un cuentahilos se identifica un tejido de calada que forma un ligamento sencillo de tipo tafetán, es decir, las pasadas se entrecruzan una a una.

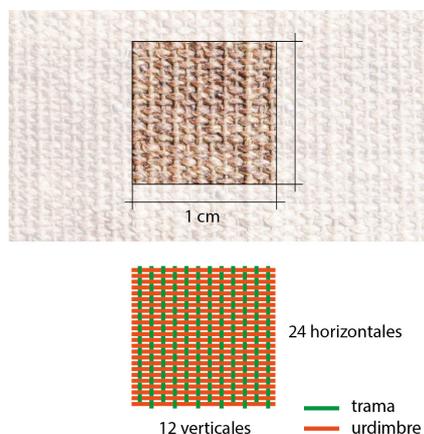
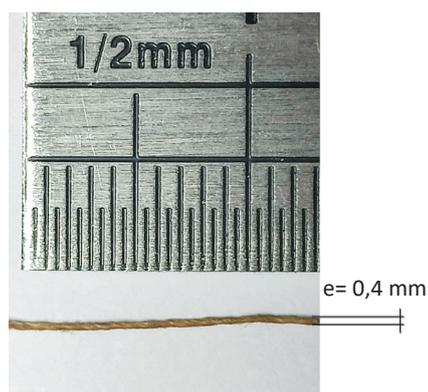


Figura 50. Esquema trama y urdimbre del tejido.

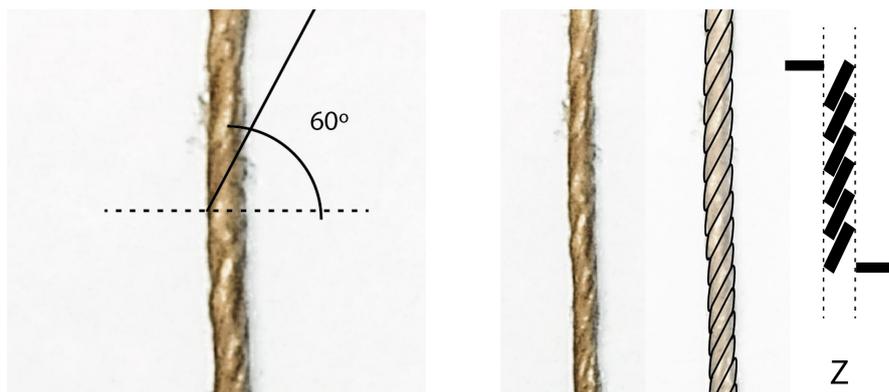
El lienzo no presenta orillo por lo que se ha observado con un cuentahilos 1 cm<sup>2</sup> del tejido para poder determinar la orientación de la trama y la urdimbre.

La más numerosa suele ser la urdimbre con lo que se asume que las pasadas horizontales con 24 hilos son la urdimbre (Imagen. Hilos rojos) y la trama los verticales con 12 hilos (Imagen, hilos verdes), presentando menor densidad pero mayor ondulación en su secuencia. Esta diferencia de densidad hace que el tejido se perciba como un ligamento cerrado.

En un análisis visual se aprecia que el hilo tiene una torsión de un ángulo de 60 grados en forma de Z y está compuesto por dos cabos, que a su vez también tienen una torsión Z. Tiene un grosor de 0,4 mm. Sin embargo se aprecian hilos tanto en la trama como en la urdimbre que son notablemente más gruesos, fruto de una manufactura un tanto deficiente.



Figuras 51, 52 y 53. Grosor del hilo; ángulo de torsión del hilo; y torsión en Z del hilo.



A causa de la actual situación por el Covid-19 no se ha podido realizar un examen microscópico para determinar su origen, pero las fibras se han sometido a una prueba de quemado<sup>37</sup> o examen pirognóstico para observar su comportamiento y así poder realizar una valoración aproximada, arrojando los siguientes efectos:

| Cerca de la llama   | En la llama        | Fuera de la llama | Olor          | Ceniza |   |
|---|--------------------|-------------------|---------------|--------|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>No se encoje</li> <li>Se enciende inmediatamente al contacto con la llama</li> <li>Color de blanco a gris</li> </ul> | Se quema enseguida | Sigue quemando    | Papel quemado | Suave  |  |

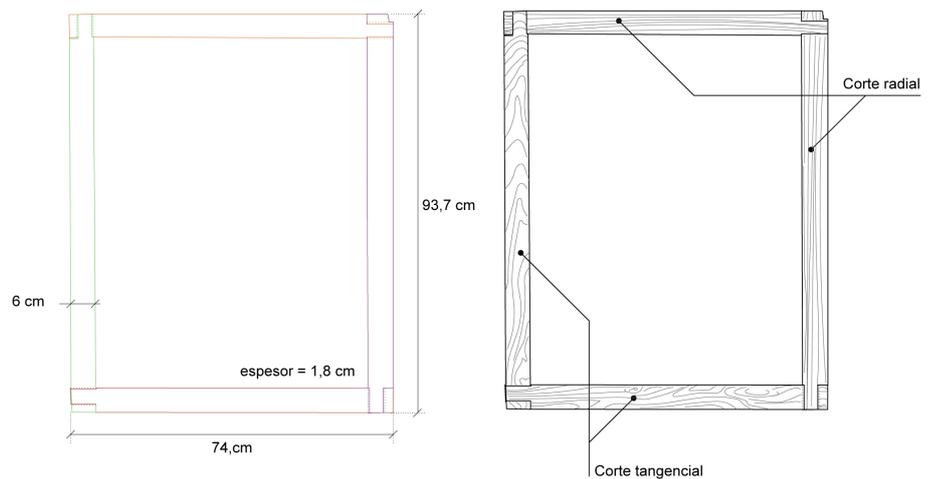
En base a estos resultados se puede determinar que la composición de las fibras textiles corresponde a un origen natural vegetal, presumiblemente cáñamo o lino.

### 6.3 BASTIDOR

En una primera inspección visual se identificó esta madera como una conífera, seguramente pino o abeto, ambas maderas fáciles de trabajar, ligeras, económicas y duraderas. Es notable una alta presencia de suciedad superficial en la madera que le confiere un color más oscuro que el que tendría de forma natural.

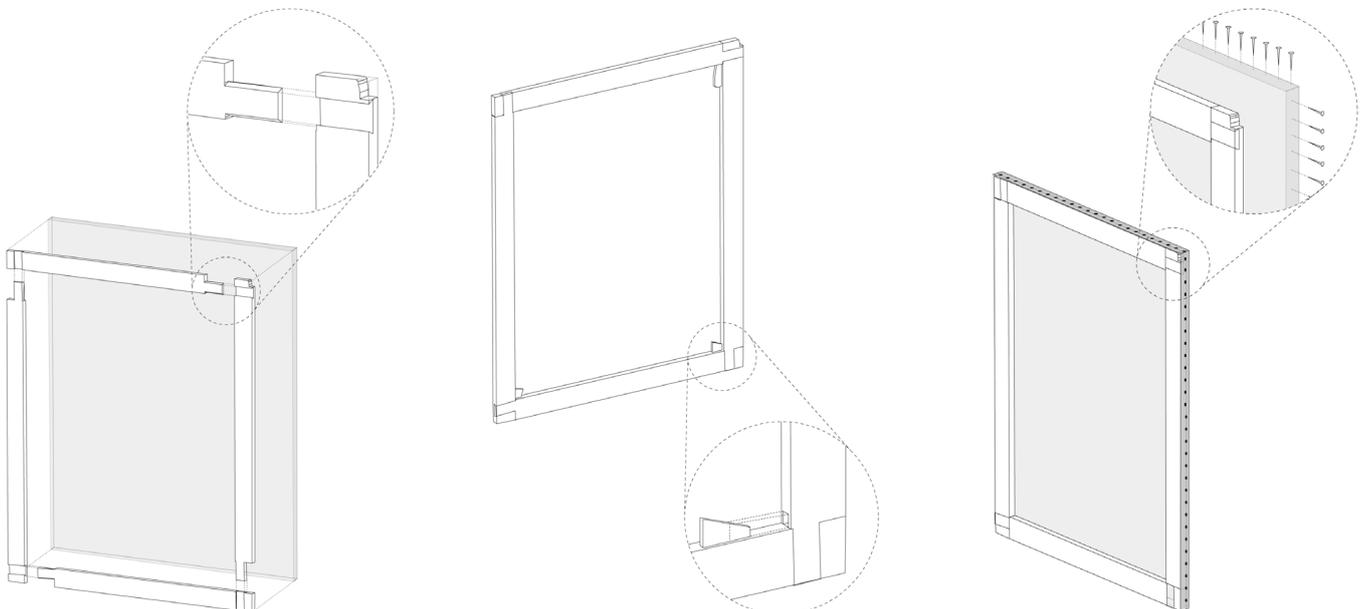
Las dimensiones generales del bastidor son 93,7 cm de alto por 74,6 cm de ancho. Pormenorizadamente, los listones que componen el bastidor son piezas de 6 cm de ancho por 1,8 cm de espesor (figura 54). En cuanto al corte de la madera dos de estas piezas presentan cortes tangenciales y las otras dos cortes radiales en su cara visible (figura 55).

Figuras 54 y 55 (de izq. a dcha). Esquema del reverso de la obra con el bastidor acotado; y dirección de los planos de corte de la madera en el bastidor.



Figuras 56, 57 y 58 (de izq. a dcha). Detalle uniones de montaje del bastidor; esquema de inserción de las cuñas; y diagrama de clavado tela-bastidor.

La fijación de cada uno de los listones se realiza mediante uniones encoladas en las esquinas de cada uno de ellos resultando un conjunto rectangular de piezas machihembradas (figura 56).



La estructura se completa con tres cuñas, falta una cuarta en la esquina superior izquierda, que insertadas en la cara interna del bastidor aplican una fuerza de dirección y sentido perpendicular a la unión restringiendo los movimientos de articulación en la misma (figura 57). A lo largo de todo el perímetro del bastidor existen aproximadamente sesenta clavos de fijación del lienzo (figura 58).

## 7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Figura 59. Mapa de daños del anverso de la obra.

- Faltantes de soporte
- Craqueladuras nivel de soporte
- Craqueladuras concéntricas
- Faltante capa pictórica y preparación
- Erosión capa pictórica
- Marcas del bastidor
- Abolsamiento
- + +  
+ + Deyecciones
- Marcas de hilos del soporte

Alteraciones generalizadas:

- Red de craqueladuras
- Oxidación del barniz
- Suciedad superficial

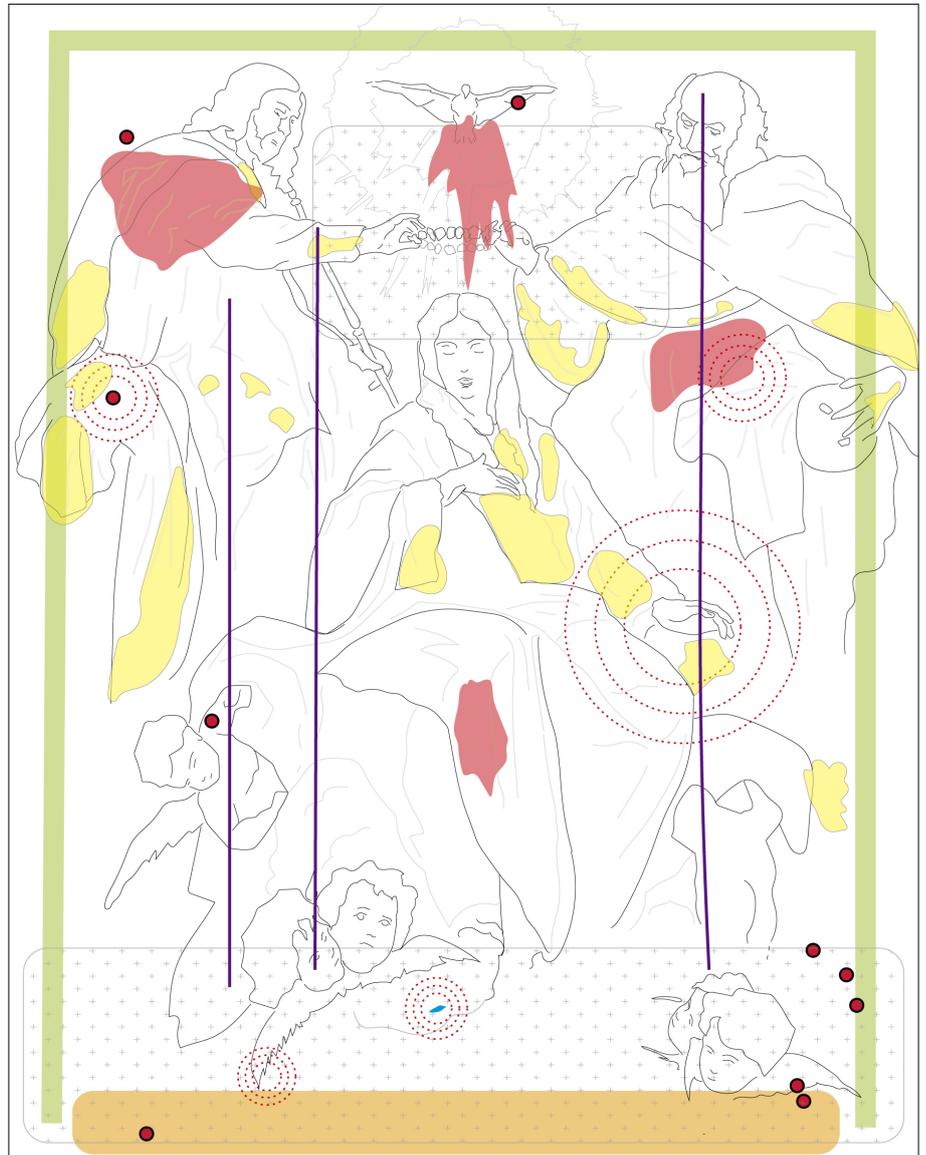


Figura 60. Detalle del borde del lienzo sin barnizar.

### 7.1. ESTRATOS PICTÓRICOS.

#### 7.1.1. Protección (barniz).

Sobre el barniz se aprecia suciedad superficial adherida así como deyecciones de insectos repartidos por toda la obra. El barniz se encuentra envejecido y ha oxidado. La exposición a la radiación lumínica y al oxígeno oscurece y amarillea los colores, modificando notablemente la lectura cromática y por ende la estética de la obra.

A falta de realizar ensayos científicos que puedan determinar el origen o la composición del barniz. Se intuye la aplicación de varias capas gruesas de barniz que provocan una excesiva rigidez en los estratos con el consecuente agrietamiento de los mismos y su debilitamiento. Toda la superficie sufre una importante red de craquelado, a excepción del borde de 1,3 cm que queda bajo el marco decorativo y que no fue barnizado. Esto es debido a que la zona perimetral ocultada por el marco, está más protegida y estabilizada medioambientalmente, que el resto del soporte textil y estratos pictóricos, que están sin cubrir.

### 7.1.1. Preparación y película pictórica.

Los estratos presentan un deterioro generalizado con redes de craqueladuras y marcas repartidas por toda la superficie de diversa naturaleza. A causa de una serie de daños antrópicos se han provocado las craqueladuras en espiral o concéntricas que atraviesan todas las capas y que están repartidas por toda la superficie pictórica del cuadro, cuyos daños son más apreciables gracias a las fotografías con luz transmitida y luz rasante<sup>38</sup>.

Figura 61 y 62 (de izq a dcha). Fotografías con luz transmitida que revelan craqueladuras en todos los estratos.



Figura 63a y 63b (de arriba a abajo). Macrofotografía de la craqueladura; y fotografía con luz rasante para resaltar las alteraciones.

La leve destensión del lienzo también ha provocado que se marquen en el anverso de la obra los listones del bastidor. Los abolsamientos son alteraciones corrientes originadas por la alteración del aglutinante y las tensiones del soporte o estratos, tensiones derivadas de la exposición a los agentes medioambientales de deterioro<sup>39</sup>.

Una limpieza llevada a cabo sin criterio científico y especialmente agresiva ha provocado la erosión de la película pictórica, dejando al descubierto la preparación coloreada en algunos puntos. Las zonas más afectadas corresponden al color púrpura de los ropajes de las figuras. Se derivan otras patologías procedentes de una fabricación deficiente del soporte, los hilos gruesos e irregulares han trasladado su impronta a la superficie pictórica.

38 Técnica fotográfica en la cual la fuente de iluminación (luz visible) es colocada en el reverso del cuadro para comprobar la transparencia de los materiales. [www.cra restauracion.com](http://www.cra restauracion.com)

39 MARTÍN, S.: *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: Pintura sobre lienzo*, Ed. UPV, Valencia, 2013, p.74

## 7.2. SOPORTE TEXTIL.

Figura 64. Mapa de daños del reverso de la obra.

-  Zonas desgastadas
-  Marcas de fabricación
-  Faltante de soporte por clavos enmarcado
-  Faltante de soporte
-  Manchas de pintura
-  Parche lienzo comercial
-  Borde soporte deteriorado
-  Craqueladuras concéntricas
-  Manchas
-  Hilos gruesos
-  Faltante de soporte

Alteraciones generalizadas:  
· Suciedad superficial

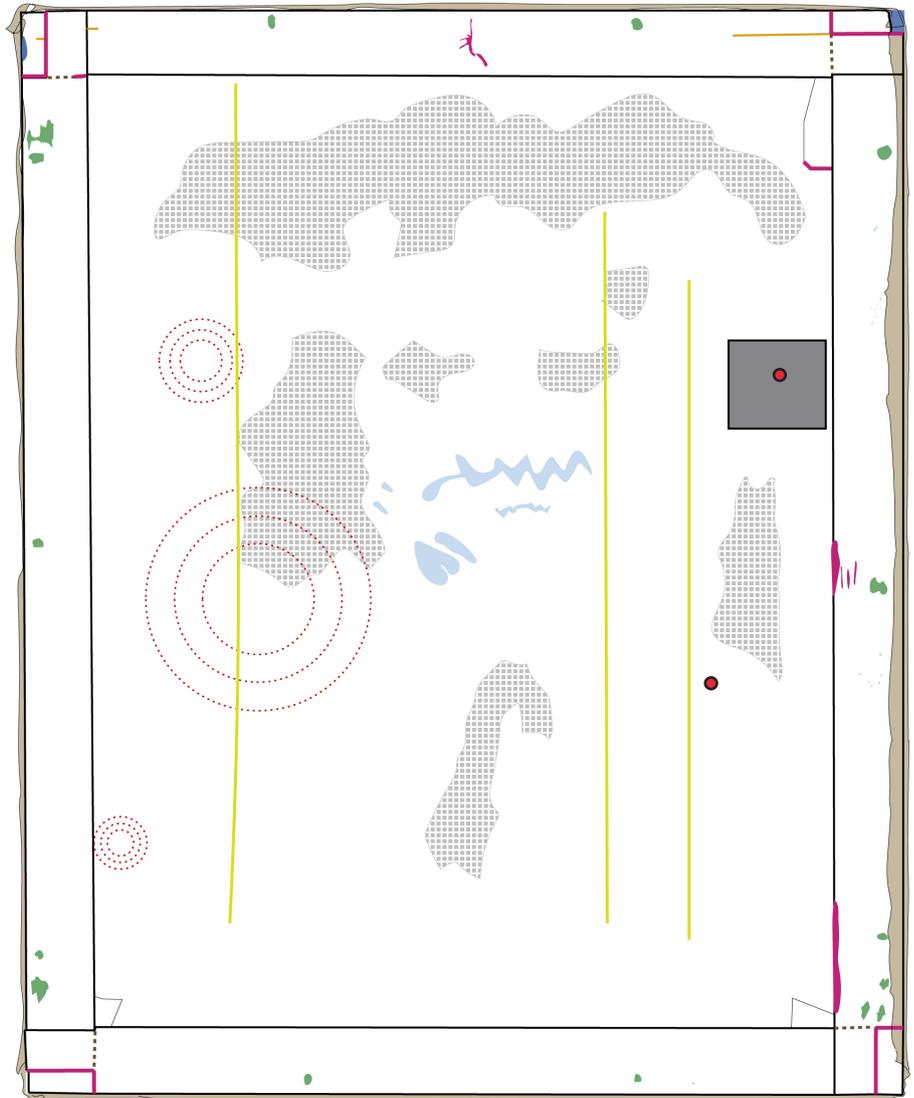


Figura 65. Fotografía general del reverso de la obra.

Los daños en el soporte textil han sido registrados a través de una inspección visual y con técnicas de iluminación de luz rasante y luz transmitida.

El tejido del lienzo presenta, en general, acumulaciones de polvo y suciedad superficial, especialmente en las zonas próximas al bastidor, donde el espacio que queda entre la tela y el bastidor tiende a una mayor acumulación de suciedad medioambiental y de pequeños insectos.

La tela se encuentra en un estado friable y en proceso de oxidación, por lo que toma un tono que vira entre el amarillo y el marrón. Además se aprecian manchas por todo el reverso de la obra, probablemente provocadas por la migración de los aceites secantes de los pigmentos. Esta migración se debe a



Figura 66. Parche adherido al reverso del soporte textil.

un envejecimiento de los aceites secantes, sometido a un complejo proceso de reacciones químicas que causan una pérdida de flexibilidad de la película pictórica y la comentada migración al reverso de la obra <sup>40</sup>.

En el reverso de la obra también se localiza un parche no académico, se trata de un fragmento de lienzo con preparación comercial blanca, adherido al soporte parcialmente, con unas dimensiones de 8 x 7,2 cm.

Las señales de golpes por toda la superficie que han dejado improntas en forma de espiral o aros concéntricos, indican que ha carecido de una correcta conservación.

Se aprecian faltantes de soporte, desgarros de entre 1 y 3 cm y pequeñas perforaciones de 1 mm también provocadas por causas antrópicas, puesto que se deben a que la obra fue utilizada como diana de dardos según la actual propietaria.

Gracias a la aplicación de luz rasante <sup>41</sup> se identifica un leve abolsamiento del lienzo sobre el listón inferior del bastidor. Los cambios de humedad relativa en el ambiente y la higroscopicidad <sup>42</sup> de los tejidos, generan movimientos de contracción y dilatación que destensan el soporte. Los clavos de sujeción no han permitido un correcto movimiento ni al tejido ni al bastidor, además presentan un alto grado de oxidación y comienzan a manchar de óxido y rasgar levemente el tejido, por lo que con el tiempo pueden agravar estas patologías de forma irreversible si no se retiran.

Figuras 67 (sup. izq.), 68 (inf. izq.) y 69 (dcha.). Impronta de golpe en forma de espiral o aros concéntricos; abolsamiento del lienzo; y detalle de los clavos de sujeción del soporte textil al bastidor.



40 DOMENECH, M.T., *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, Ed. UPV, Valencia, 2013 p. 212

41 Se realiza una iluminación con una inclinación entre 0 y 15 grados sobre el plano del cuadro para acentuar las irregularidades de la superficie.

42 Capacidad de absorber la humedad del ambiente.



Figuras 71 y 72. Unión de los listones del bastidor; y detalle de las cuñas del bastidor.

### 7.3. BASTIDOR.

El bastidor presenta una correcta integridad formal tanto en el mantenimiento de la geometría rectangular de su perímetro como en la planeidad de cada uno de los listones que lo forman, pues no se aprecian alabeos en la madera. No existen ataques de xilófagos.

Existe en toda la superficie un oscurecimiento generalizado debido a la acumulación de suciedad, si bien se desconoce la tonalidad exacta de la madera del bastidor resulta evidente que la madera de pino o abeto de su construcción debe ser notablemente más clara de cómo se presenta.

Las uniones mantienen una fijación relativa y no se producen movimientos de articulación en ninguna de las esquinas del bastidor al estar fijados con clavos del soporte. No obstante existe un faltante importante de aproximadamente 3 x 1,5 cm en la esquina superior derecha que deja visible la inserción del listón en el cajeadado, donde pone en riesgo esa unión. Además aparece una pequeña fenda de unos 10 cm de largo y 0,5 mm de abertura desde la esquina superior derecha (abierto en el plano radial).

En todas las testas de los listones así como en las zonas del cajeadado de la esquina paralelas al plano transversal de la madera se observa un ligero astillado y desgaste resultado de una fabricación posiblemente no muy cuidada.

Aparecen en todas las esquinas un marcaje a modo de línea discontinua señalando la dimensión del listón perpendicular que se interpreta como una marca de carpintería previa a la realización del cajeadado para recibir el listón.

En todo el perímetro del bastidor los clavos que unen la tela al bastidor suponen más de sesenta perforaciones e impiden su movimiento natural.

El sistema de fijación del marco decorativo está realizado mediante clavos insertados en la cara exterior del bastidor resultando tres orificios en cada listón vertical y dos en cada listón horizontal cuya boca se encuentra astillada y dejando marcas de aproximadamente 1,5 cm<sup>2</sup> cada uno.

Por todo ello no se recomienda conservar el bastidor como apoyo del soporte textil.

## 8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras el estudio técnico de los materiales y del estado de conservación, a continuación se proponen una serie de intervenciones restaurativas, que atienden a las necesidades del cuadro. Se sigue una pauta de criterios científicos de mínima intervención, respeto a la obra y de reversibilidad de materiales, con el fin de frenar el deterioro, subsanar las patologías y devolver la integridad al conjunto pictórico.

Previa a cualquier actuación, se deben realizar una serie de pruebas de solubilidad, sensibilidad al calor y a la humedad, para determinar la compatibilidad de los materiales constituyentes de la obra, con los productos que se emplearán durante la intervención.

Con un hisopo humectado se testarán en zonas poco visibles, todos los colores con acetona, ligroína, etanol, comprobando la estabilidad de la pintura.

Debe realizarse una prueba de sensibilidad a la humedad, para valorar el nivel de higroscopicidad de los materiales. Con un hisopo humectando en una zona puntual, tanto en anverso como reverso, se comprueba la reacción.

Aplicando una espátula caliente y Melinex siliconado en los márgenes del soporte, se determinaría si es posible o no, realizar tratamientos que requieran calor (termofusibles).

Ante la imposibilidad de realizar estas pruebas, se partirá de la hipótesis de que la obra reacciona adecuadamente al calor, al agua y a los disolventes comentados.

### 8.1. LIMPIEZA FÍSICO-MECÁNICA DEL REVERSO DE LA OBRA.

Se realizará una limpieza mecánica en seco con brocha de pelo suave, eliminando la suciedad ambiental acumulada, tanto del anverso como del reverso.

### 8.2. CONSOLIDACIÓN Y PROTECCIÓN DEL ANVERSO.

Se hace necesaria una protección de la película pictórica para poder manipular la obra durante la intervención sin que sufra riesgos. Sin embargo, dado el nivel de craquelado que presenta la superficie se cree pertinente realizar una consolidación que las reduzca parcialmente, asentando los estratos pictóricos en profundidad <sup>43</sup>.

---

43 ZALBIDEA, A., *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas. Materiales y técnicas de la conservación y restauración de bienes culturales*. UPV, Valencia. Consultada 10/11/2020

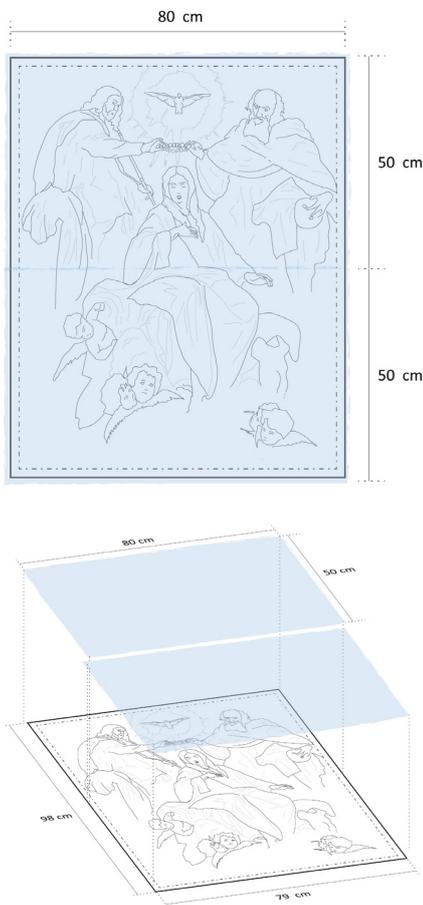


Figura 73. Disposición de las dos piezas de papel japonés.

Siempre que las pruebas de solubilidad y resistencia al calor lo permitan, se propone una protección-consolidación con Gelatina Técnica al 8% en 100ml de agua desionizada.

Disponiendo como medio auxiliar, dos piezas de papel japonés de gramaje 12g con los bordes desfibrados de 80 x 50 cm cada una, cubriendo así el total del soporte.

Sobre la superficie de la obra, interponiendo el estrato celulósico, se hidratará previamente la Gelatina Técnica, y se aplicará en caliente, manteniendo una temperatura constante no superior a 45 °C mediante un baño maría.

Se ha elegido este adhesivo por su poder consolidante de naturaleza proteica, compatible con los materiales de la obra, por su fácil eliminación con medio acuoso y por ser de baja toxicidad <sup>44</sup>.

Pasadas 24h y tras comprobar el correcto secado de la protección y del soporte textil en su reverso, se procederá a aplicar calor mediante plancha con calor suave que no supere los 40 °C, interponiendo un TNT para eliminar el exceso de humedad y a continuación un Melinex, que al ser transparente permite observar el proceso. Se asegura el secado con el fin de evitar una posible aparición de microorganismos. Seguidamente, se dejaría la obra bajo peso para asegurar la adhesión y evitar movimientos o deformaciones en el soporte. Con el aporte controlado de humedad y calor, se relajan las fibras, minimizando las deformaciones derivadas del destensado leve del soporte.

### 8.3. DESCLAVADO DE LA OBRA Y PREPARACIÓN DEL NUEVO BASTIDOR.

Para las siguientes intervenciones en el soporte es necesario retirar el actual bastidor, extrayendo los clavos que sujetan la tela con tenazas. Se aprovechará para realizar una segunda limpieza con aspiración y brocha.

Se realizarían una serie de catas con diferentes gomas para valorar su grado de limpieza y de abrasión sobre el tejido, retirando los residuos con una aspiradora.

Esta intervención se efectuará con el anverso sobre una superficie acolchada o cama para dar apoyo y estabilidad.

Dado el estado de conservación del bastidor descrito en el punto anterior, es recomendable su sustitución, aunque el original será guardado como testigo histórico.

<sup>44</sup> C.T.S España, (Sin fecha), *Gelatina Técnica*, Madrid. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/351-gelatina-tecnica> Consultada 11/11/2020

Como acción preventiva se somete al nuevo bastidor a un proceso de desinfección con Xylores Pronto (líquido), encerrado en plástico durante 24h. Pasado este tiempo, el bastidor sería encerado con cera microcristalina y White Spirit (1:1), sirviéndose de una muñequilla.

#### **8.4. TRATAMIENTOS EN EL SOPORTE TEXTIL.**

Para evitar deformaciones en el soporte textil, se sujeta la obra a la cama con cintas adhesivas y peso.

##### **8.4.1. Eliminación del parche no académico.**

Identificado como un fragmento de tela de lienzo con preparación comercial y sujeto con un adhesivo de tipo también comercial previsiblemente, debe de retirarse reactivando el estado mordiente del adhesivo, para ello se propone la aplicación muy localizada de agua destilada con una temperatura aproximada de 35-40 °C, con ayuda de hisopo y bisturí para retirar los posibles restos.

##### **8.4.2. Reparación de desgarros.**

Para la subsanación de los pequeños desgarros, se precisa desproteger parcialmente el anverso para tener acceso, ya que no es posible tratarlos por el reverso por sus reducidas dimensiones.

A excepción de los desgarros de 3 cm, localizados sobre el hombro de la figura de Cristo y en su manto (a la altura de la cadera), que se intervendrían desde el reverso, atendiendo a la evolución del proceso por el anverso.

Los desgarros y perforaciones localizados, son tan pequeños que sólo se precisa de un pequeño refuerzo textil para favorecer el agarre del estuco y reducir el grosor del mismo.

Por ello se plantea llevar a cabo por el anverso una intarsia de hilos, colocados en sentido de la trama, que subsane el faltante textil y el estrato pictórico.

En los dos desgarros cercanos a Cristo, se propone realizar por el reverso de la obra, una microsutura, con una alineación de la trama y concluir con un puente de hilos.

Para estos procesos se requerirá disponer de hilo 100% poliéster de color similar a la obra, por su estabilidad y disponibilidad, sin ser necesario impermeabilizarlo. Se impregnará con Beva®371 disuelta en White Spirit (3:1) al baño maría, dejando evaporar el disolvente 24h. Se disponen los hilos a la medida necesaria y sobre el tejido original se adhieren con calor, a una temperatura de 65°C y presión, gracias al adhesivo termoplástico.

Con este proceso metodológico se garantiza la mínima intervención.

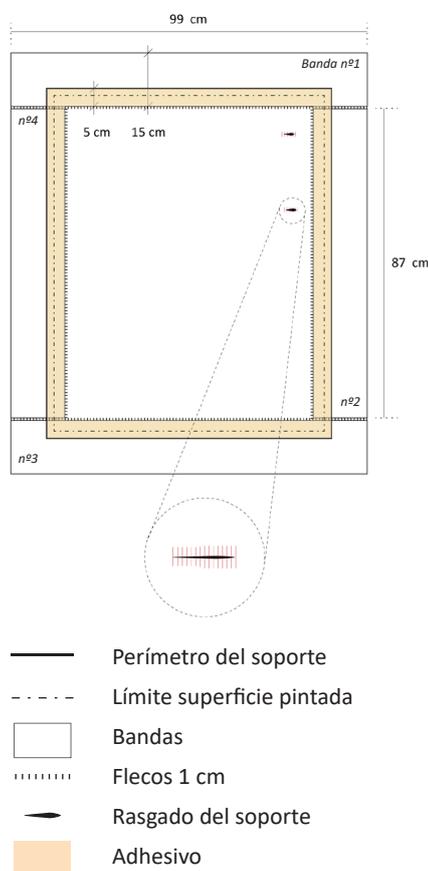
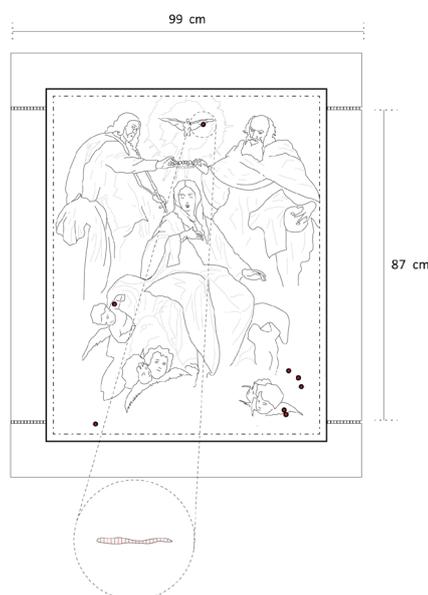


Figura 74. Esquema de diseño de las bandas perimetrales y detalle de intarsia en el reverso.



Figuras 75. Bandas perimetrales y detalle de intarsia en anverso.

### 8.4.3. Refuerzo de bordes con bandas perimetrales.

El perímetro de la obra se encuentra deteriorado y no es posible que resista la tensión y sujeción al bastidor, por ello es necesario adherir un refuerzo al tejido con bandas perimetrales. Teniendo en cuenta las medidas totales del tejido.

Se han estudiado varias opciones para el diseño de bandas, finalmente la propuesta consistiría en un reentelado de diseño encajado. Para homogeneizar las dimensiones de las bandas y repartir adecuadamente las tensiones, se realizan cuatro piezas todas de 15 cm de ancho dos horizontales de 99 cm de largo y dos verticales de 87 cm, dispuestas dos a dos. La zona de adhesión es de 5 cm más 1 cm de flecos. Se dispondrán siguiendo la dirección de trama y urdimbre de la obra.

Se aconseja una tela natural de lino de igual o menor grosor a la de la obra, escogida por afinidad con el tejido original y sus prestaciones, resistente a las roturas y las deformaciones. La nueva tela deberá lavarse con agua para retirar el apresto, secar y plancharse.

En cuanto al adhesivo, se propone Beva®O.F. 371 Film, por su fácil y reversible aplicación, supone una mínima transmisión de humedad a la obra, además de estar exento de disolventes <sup>45</sup>.

Su aplicación al soporte requiere de una regeneración del adhesivo mediante plancha con temperatura a 65 °C y enfriado bajo peso controlado (500g), hasta su total curado.

Se dispondrán las bandas una a una, superponiendo los flecos y siguiendo la trama y urdimbre de la tela original.

### 8.4.4. Desprotección y tensado en el nuevo bastidor.

Proceder a retirar el papel japonés que protege el anverso, reactivando levemente el adhesivo con un hisopo humedecido en agua a una temperatura aproximada de 35 °C. Se retirará de forma mecánica con ayuda de unas pinzas.

Seguidamente, la obra debe graparse en el nuevo bastidor con ayuda de unas tenazas de tensado, aprovechando la flexibilidad de las fibras para atirantar. Centrando la obra y el bastidor, se dispondrían grapas de acero inoxidable en diagonal para sujetar trama y urdimbre, además se interpondría un TNT como amortiguación. Por último, para recoger el sobrante de las bandas, se plegará y grapará al bastidor.

45 Beva®O.F. 371 Film es un film seco especialmente apto para forraciones transparentes, se activa con calor. C.T.S España, (Sin fecha), Beva®O.F. 371 Film, Madrid. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/359-beva-original-formula-371-film>

## 8.5. PROCESO DE LIMPIEZA FÍSICO-QUÍMICA.

La limpieza se centraría en la eliminación del barniz oxidado, con el fin de sacar a la luz los colores originales. Se realizarían una serie de catas en zonas poco visibles. En base a las características que a priori presenta el barniz, se seguiría el Test de Cremonesi, con disolventes orgánicos volátiles de baja toxicidad, tales como ligroína, etanol y acetona, utilizados puros o en combinación. Se aumenta paulatinamente la polaridad, desplazándose de derecha a izquierda en el Triángulo de Teas para conocer la naturaleza del material a eliminar, sin alterar la integridad de los estratos de la obra.

## 8.6. PROCESO DE BARNIZADO Y ESTUCADO.

Previo a la fase de estucado, es necesario aislar la película pictórica con una capa de barniz de resina natural Dammar o Mastic al 20% con White Spirit.

Se recomendaría la aplicación de un estuco tradicional de Gelatina Técnica, en proporción 1:8 con agua destilada, más la adición de la carga, Gesso de Bolonia CTS® (sulfato cálcico). Se considera el estuco adecuado por la compatibilidad con los materiales integrantes de la obra original, su comportamiento y por ser de fácil eliminación si fuera necesario <sup>46</sup>.

El proceso de realización se inicia una vez hidratada la gelatina, a continuación se añade el agua y se calienta al baño maría, se agrega la carga y con una espátula se mezcla pausadamente con el fin de evitar la aparición de burbujas y grumos. Su aplicación sería con un pincel fino, distribuyendo el estuco de manera homogénea por la laguna.

Una vez seco, se nivela con la superficie de la obra y se produce un texturizado por incisión simulando el agrietamiento que presenta la obra, de lo contrario la intervención sería demasiado visible, interrumpiendo la lectura de la obra.

Para finalizar, se aplicaría de nuevo una capa de barniz que impermeabilice el estuco y cierre el poro, Dammar o Mastic al 20% con White Spirit.

## 8.7. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA Y BARNIZADO FINAL.

Se plantearía una reintegración de las lagunas pictóricas a base de acuarelas Winsor&Newton, por su reversibilidad y discernibilidad a poca distancia. Teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de las lagunas, el sistema idóneo es el puntillismo.

---

46 FUSTER, L., CASTELL, M., GUEROLA, V., *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008 p. 79.

La protección final estaría compuesta por un barniz Dammar al 20% con White Spirit, aplicado mediante compresor, ya que deja una película más fina y uniforme.

Tras la aplicación final del barniz se valoraría un ajuste de color con pigmentos al barniz Gamblin.

## 9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Se pretende realizar un protocolo de mantenimiento de la obra, analizando el ambiente y los riesgos de deterioro, para lo cual se determinan una serie de acciones para minimizarlos <sup>47</sup>.

Se aconseja una limpieza periódica del cuadro, empleando un plumero suave, que retire el polvo superficial. Evitando cualquier tipo de producto que aporte humedad y que pueda deteriorar la integridad de la obra.

Se requiere evitar fluctuaciones bruscas de temperatura y humedad. Por ello se propone un control regular de la humedad relativa y de la temperatura con un termo higrómetro para interiores, fácil de adquirir en superficies o en webs de comercio electrónico .

Los niveles de humedad óptimos para la conservación de pintura de caballete, es del 40%, siendo estable entre el 40 y el 55%. La temperatura idónea gira en torno a los 19 °C, pero se entiende que en una vivienda es difícil mantener un equilibrio en los parámetros. Pero se pueden tomar medidas, por ejemplo en invierno la calefacción seca más el ambiente, se puede contrarrestar con la presencia de un humidificador de vapor <sup>48</sup>.

La iluminación que recibe la obra actualmente no es correcta, pues tiene una fuente de luz artificial muy próxima, situada sobre ella, un aplique para cuadros que aporta un exceso de luz y calor.

Los valores acumulativos de exposición máximos recomendados para las pinturas al óleo no deben exceder los 600.000 lux·h/año <sup>49</sup>, lo que supone al día 1.644 lux·h (600.000 lux·h·año<sup>-1</sup> / 365 días). Teniendo en cuenta que en el lugar que se encuentra el cuadro no recibirá la incidencia de ninguna fuente de luz adicional a la que coloquemos supondremos que esta permanecerá encendida como máximo durante 8 horas al día, lo que supone una incidencia de 205,5 lux/h (1644 lux·h / 8 h).

47 Instituto de Patrimonio Nacional de España (IPCE), *Plan Nacional de Conservación Preventiva. Fundamentos de Conservación Preventiva*, Madrid, 2017 p. 3

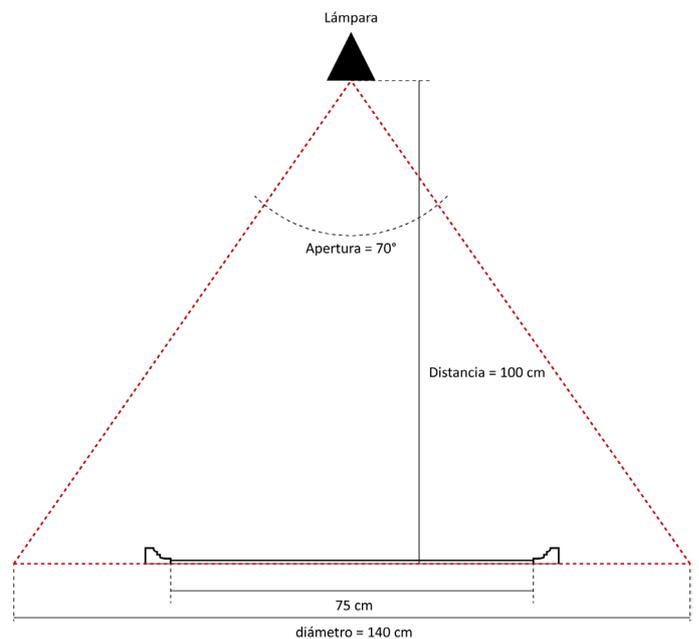
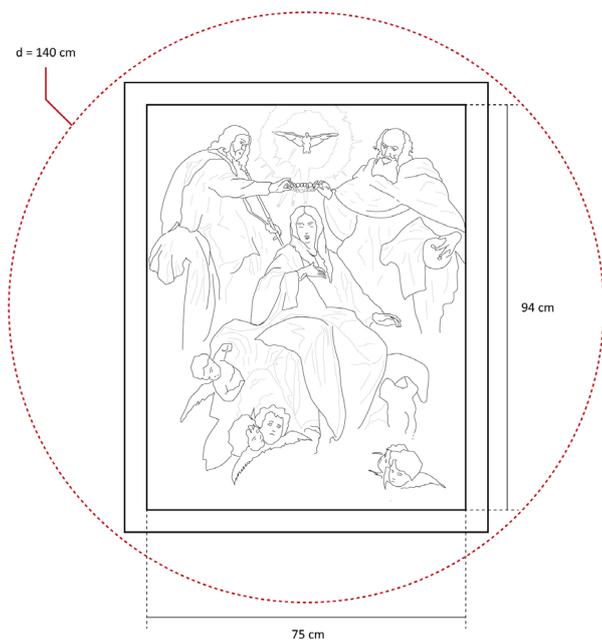
48 VILLARQUIDE, A., *La pintura sobre tela II : alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, Editorial Nerea, San Sebastián, 2005 p.785

49 ILUMINET, Revista de iluminación, *Iluminación en museos y galerías de arte*. Disponible en: <https://www.iluminet.com/iluminacion-en-museos-y-galerias-de-arte/> Consultada 27/09/2020

El nivel de iluminación sobre una superficie (lo denominaremos I, medido en lux) depende del flujo luminoso ( $\Phi$ , lumen) y de la distancia y ángulo a la que se encuentra la fuente luminosa, la lámpara<sup>50</sup>.

Para cubrir una superficie que abarque la obra y su marco es necesario un diámetro de al menos 140 cm. El área del círculo iluminado será:

$$A = \pi \cdot r^2 \longrightarrow A = \pi \cdot 0.7^2 \longrightarrow A = 1,539 \text{ m}^2$$



Figuras 76 y 77. Área necesaria a iluminar; y vista superior del esquema del cono de iluminación.

Con estos datos podemos relacionar los 205,5 lux de nivel de iluminación máximo con lo lúmenes de la lámpara según <sup>51</sup>:

$$I = \Phi / \text{Área} \longrightarrow 205,5 \text{ Lux} = \Phi / 1,539 \longrightarrow \Phi = 316,26 \text{ lm}$$

Es necesaria una lámpara de como máximo, 315 lm colocada en un proyector a 1 metro de distancia de la obra y con un ángulo de apertura de 70°. Para una reproducción natural del color se recomienda que la lámpara cuente con una temperatura de color de aproximadamente 3600K – 4000K.

50 COVARRUBIAS, D., *Manual práctico de iluminación*, Ediciones UC, 2018 p. 29

51 CAMINOS, J., *Criterios de Iluminación y color*, Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional, Buenos Aires, 2011 p.52

## 10. CONCLUSIONES

El presente Trabajo de Fin de Grado ha supuesto un medio para poner en práctica de manera integrada, los conocimientos teóricos adquiridos durante estos cuatro años de formación.

Tras un proceso de estudio de la actividad copista en Europa y de la obra de Nicolás Fajardo Vílchez en particular, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Se ha podido verificar que Nicolás Fajardo fue copista en el Museo del Prado. La información aportada por la familia del pintor lo situaba en la segunda década del S. XX. No obstante, gracias a la investigación realizada en los libros de registro de copistas desde 1895 hasta 1925, se ha podido localizar al autor en los libros del año 1903.

Teniendo constancia expresa de que realizó estudios de Diego Velázquez, puede afirmarse que la copia estudiada se ejecutó veinte años antes de lo supuesto a priori y que se realizó en contacto estrecho con la obra original. Esto ha permitido tomar conciencia de la riqueza que supone contar con datos de primera mano tan precisos como son estos libros de registro de copistas para reconstruir la trayectoria de los artistas y de sus obras.

La actividad copista en los museos cuenta con una larga trayectoria desde la fundación de estas instituciones. En el proceso de reunir toda información relativa al desarrollo de la actividad copista en los museos, toma envergadura el marco normativo o legislativo que la regula, pues supone un proceso iterativo donde los diferentes reglamentos se van sucediendo, complementando e importando normas entre diversos museos hasta llegar a las normativas que existen actualmente.

Respecto a la calidad técnica de la obra se ha concluido que se trata de una réplica con un alto nivel de detalle y una ejecución adecuadamente resuelta, la cual evidencia la destreza y talento de Nicolás Fajardo.

Gracias al trabajo y profesionalidad de copistas como Nicolás Fajardo Vílchez se cuenta con copias que hacen las veces de testigos históricos y salvaguarda para el futuro de la apariencia de las obras originales. Es por ello que este legado artístico, supone una fuente importante para completar información que haya podido desaparecer completa o parcialmente de las obras originales.

A partir de la realización del estudio técnico y del análisis del estado de conservación de la obra, se ha concluido que las principales intervenciones necesarias para su perdurabilidad, se deducen por una parte de la subsanación de las patologías del soporte textil, debiendo sustituir el bastidor, y

por otra parte, el asentado de craqueladuras y la eliminación del barniz que rigidiza en exceso los estratos, además de distorsionar la lectura de la obra.

Analizando el emplazamiento habitual de la obra, se propone como medida conservativa fundamental, sustituir el sistema de iluminación actual por otro más respetuoso. También mantener un control regular de la humedad y la temperatura ambiental.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO, M. J. *Catálogo del arte clásico*, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Madrid, 2000. ISBN: 8450510821

ALTENA, M. and Van der Laar, M., *Kopiëren in Het Rijksmuseum: De Kopieën Van Kunstschilder/Restaurateur Arnold Van De Laar (1886-1974)*. Bulletin Van Het Rijksmuseum, vol. 50, 2002. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40383312](http://www.jstor.org/stable/40383312). Consultada 14/11/2020

BENHAMOU, F.: *Copies of Artworks "The Case of Paintings and Prints"*, Université de Rouen and MATISSE, Université de Paris I, Elsevier, Paris, 2006. ISBN: 0-444-50870-8

*Christie's Amsterdam, Catalogue of copies*, Amsterdam, 4 octubre 1994

DOMENECH, M.T., *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, Ed. UPV, Valencia, 2013. ISBN: 978-84-8363-996-2

FERNÁNDEZ, J.: *¿Falto en decoro? Juan de Roelas y la iconografía de la Contrarreforma en la pintura barroca sevillana*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008. ISBN: 978-84-8266-834-5

FERNÁNDEZ, P., *Púrpura. Del mercado al poder*, UNED, Madrid, 2010. ISBN: 978-8436260649

FUSTER, L., CASTELL, M., GUEROLA, V., *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008. ISBN: 978-84-8363-221-5

GABALDÓN, J., *Propiedades de los barnices*, Asociación Española de Técnicos en Pinturas y Afines (AETEPA), Barcelona, 2007 p. 5. ACADEMIA, [https://www.academia.edu/9071136/Propiedades\\_de\\_los\\_barnices](https://www.academia.edu/9071136/Propiedades_de_los_barnices)

GARCÍA, A., *Arte romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005. ISBN: 9788400070779

GARRIDO, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Ed. Museo del Prado, Madrid, 1992. ISBN: 8487317162

MACARRÓN, A., *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 2002. ISBN: 978-84-309-3770-7

MARTÍN, S.: *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: Pintura sobre lienzo*, Ed. UPV, Valencia, 2013. ISBN: 978-84-9705-868-1

Notas del ICC 13/18, *La Identificación de Fibras Naturales*, ICC, 2017 p. 4

PAJARES, B. *Los primeros copiantes del Prado. Hacia un museo de pintores*. Boletín ANABAD. LXIX (2019), NÚM. 4, OCTUBRE-DICIEMBRE, MADRID, 2019. ISSN: 2444-0523 (CD-ROM) - 2444-7293 (Internet) Consultada 21/09/2020

*Rapport du Conservatoire du Musée national des Arts au Comité d'instruction publique*, Musée du Louvre, Paris, 1797.

*Règlement des conditions de travail des copistes et photographes dans les salles et galeries des musées nationaux*, Archives du Musée du Louvre, Paris, 1932

VILLARQUIDE, A., *La pintura sobre tela: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración, Volumen II*, Editorial Nerea San Sebastián, 2005 Nerea. ISBN: 8489569509.

## • RECURSOS WEB.

*Copyists' Registers 1824-2014*, The National Gallery, London. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/archive/record/NG11> Consultada 25/09/2020

*Enciclopedia del Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> Consultada 12/10/2020

Gaceta de Madrid, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, pp. 1178-1179. Disponible en: [www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf](http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf) Consultada 21/09/2020

Hotel "El Ladrón de Agua", Disponible en: <http://el-ladron-de-agua.granadahotels.org/>

LECONTE, A., *Estudio de parámetros adhesivos de los refuerzos perimetrales del soporte textil en pintura sobre lienzo*. Martín, S., Castell, M. (dir.) Tesis Fin Máster, UPV, Valencia 2018 p. 34 Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/112026/Leconte%20-%20Estudio%20de%20par%C3%A1metros%20adhesivos%20de%20los%20refuerzos%20perimetrales%20del%20soporte%20textil%20en%20pin....pdf?sequence=1&isAllowed=y>

*Libro de firmas de los copiantes* de 1903. Museo Nacional del Prado, Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1903libro-de-copistas> Consultada: 13/04/2020

*Mitra, el dios que vino de Oriente*, National Geographic Digital Disponible en: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/mitra-dios-que-vino-oriente\\_9279/1](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/mitra-dios-que-vino-oriente_9279/1) Consultada 05/10/2020

Publicación sobre el Carmen de los Mártires de Granada. Disponible en: <https://www.granada.org/inet/wagenda.nsf/wwwmasinfo/300D274D836108BAC1257560036C90F/body?openfield> Consultada 02/11/2020

RAE, (Sin fecha). *Copia*. Diccionario de la lengua española. RAE. Disponible en: <https://dle.rae.es/copia> Consultada 09/10/2020

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, Boletín Oficial del Estado nº 97, Título II, Cap. III, art. 18. p. 14371 Disponible en: [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930) Consultada 07/10/2020

Servicio de Patrimonio del Ayto. de Granada. Disponible en: <https://www.granada.org/inet/patrimonio.nsf/wwwcataut?openview&restricttocategory=Fern%E1ndez-P%ED%F1ar%20Rocha,%20Jos%E9%20Mar%EDa>

C.T.S España, (Sin fecha), *Beva®O.F. 371 Film*, Madrid. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/359-beva-original-formula-371-film> Consultada 15/11/2020

C.T.S España, (Sin fecha), *Gelatina Técnica*, Madrid. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/351-gelatina-tecnica> Consultada 11/11/2020

C.T.S España, (Sin fecha), *Plextol B500®*, Madrid. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500> Consultada 11/11/2020

ZALBIDEA, A., *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas. Materiales y técnicas de la conservación y restauración de bienes culturales*. Grado en conservación y Restauración de Bienes Culturales, UPV, Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/123058/Zalbidea%20-%20Conceptos%20b%C3%A1sicos%20sobre%20consolidaci%C3%B3n%20y%20protecci%C3%B3n%20de%20superficies%20pol%C3%ADcromas.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Consultada 10/11/2020

## 12. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Reverso y anverso de *La Coronación de la Virgen*, Nicolás Fajardo Vílchez, pintura sobre lienzo, 94 x 75 cm, 1903. Fotografía tomada por la alumna.

Figura 2. Certificado de copista del Rijksmuseum. A. van de Laar recibe permiso para copiar *De Keukenmeid (La Lechera)* de Vermeer, 1918. *Kopiëren in Het Rijksmuseum: De Kopieën Van Kunstschilder/Restaurateur Arnold Van De Laar (1886-1974)*. Bulletin Van Het Rijksmuseum, vol. 50, 2002. JSTOR, Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40383312>. Consultada 14/11/2020

Figura 3. Ficha copista del Louvre, a nombre de A. van de Laar, 1921. Ídem Fig. 2.

Figura 4. Willem F.A. Pothast en el Rijksmuseum copia el *Retrato de María Trip* de Rembrandt. A la derecha de la pared la obra *Rey David* entonces atribuido a Rembrandt, hoy a A. de Gelder. Año 1914. Ídem Fig. 2.

Figura 5 *Copista en el museo del Louvre*, Isidro Nonell, 1897. Lápiz conté, tinta a la aguada y pulverizada, 35 x 24 cm. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/copista-en-el-museu-del-louvre-copista-en-el-museu-del-louvre/isidre-nonell/041090-d> Consultada 3/9/2020

Figura 6. Gaceta de Madrid, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, pp. 1178-1179. Disponible en: [www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf](http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf) Consulta 21/09/2020

Figura 7, 9, 18-21. Detalles *Libro de firmas de los copiantes* de 1903. Museo Nacional del Prado, Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1903libro-de-copistas/531d689a-d85c-4b99-8fb0-fc828fc6a2ac?searchid=39b8b1c4-ff30-0ceb-f4b3-81412d346460> Consultada: 02/05/2020

Figura 8. Museo del Prado, galería central con copistas ante *La Inmaculada Concepción* de Murillo, hacia 1902. Papel baritado sobre papel fotográfico, 78 x 153 mm. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/museo-del-prado-galeria-central-con-copistas-ante/7017b17e-301b-46bf-ae39-d646f8252205> Consultada 05/10/2020

Figura 10 y 11. (10) Portada revista *La última moda*, núm 1246, año 1911; y (11) Sección *Memento Nupcial* donde se recoge el enlace de N. Fajardo.. GENEANET, Portal de Genealogía. Disponible en: [https://es.geneanet.org/archives/ouvrages/?action=detail&book\\_type=livre&livre\\_id=8047558&page=6&name=FAJARDO+VILCHEZ&with\\_variantes=0&tk=9e415944266dc128](https://es.geneanet.org/archives/ouvrages/?action=detail&book_type=livre&livre_id=8047558&page=6&name=FAJARDO+VILCHEZ&with_variantes=0&tk=9e415944266dc128) Consultada 07/09/2020

Figura 12. Estado actual de las pinturas en la fachada Casa Mitra. Fotografía tomada por la alumna.

Figura 13 y 14. Fotografías antiguas del interior y exterior del anticuario familiar en Granada. GARCÍA MUÑOZ, J.: Granada. De antaño a hogaño. Siglo y medio en fotografías. Campillo Nevada 2006 S.A ISBN-10 846098916X. Pág. 90

Figura 15. Artículo extraído del Heraldo de Madrid acerca del robo en el anticuario familiar. GENEANET, Portal de Genealogía. Disponible en: [https://es.geneanet.org/archives/ouvrages/?action=detail&book\\_type=livre&livre\\_id=7824744&page=5&name=FAJARDO&with\\_variantes=0&tk=d577370832d9c7f7](https://es.geneanet.org/archives/ouvrages/?action=detail&book_type=livre&livre_id=7824744&page=5&name=FAJARDO&with_variantes=0&tk=d577370832d9c7f7) Consultada 07/09/2020

Figura 16. *Chorrojumo*. Nicolás Fajardo. Pintura sobre cartón, 250 x 150 mm, Granada, 1915.

Figuras 17, 23-26, 34-37, 50-59, 64, 73-77 . Esquemas elaborados por la autora del TFG en Adobe Illustrator CC 2018.

Figuras 22, 27-29, 31-33, 39, 41, 43, 45-49, 60-63, 65-72. Fotografías tomadas por la autora del TFG.

Figura 30. Inmaculada de Juan de Roelas, 1612. FERNÁNDEZ, J.: *¿Falto en decoro? Juan de Roelas y la iconografía de la Contrarreforma en la pintura barroca sevillana*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008. ISBN 978-84-8266-834-5. Páginas 37-38

Figuras 38, 40, 42, 44. Detalles de la obra de D. Velázquez. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-coronacion-de-la-virgen/5f39f2cc-0197-4522-aecf-1d8e3b2e4ae7> Consultada 12/03/2020

## 13. ANEXOS

### 13.1. ANEXO I. ENTREVISTA A ROSA MARÍN. PROPIETARIA DE LA COPIA DE NICOLÁS FAJARDO, *LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN*

#### *¿Qué relación familiar tienes con Nicolás Fajardo?*

Nicolás era hermano de mi abuela paterna Carmen, eran nueve hermanos en total. Por lo que era mi tío abuelo. Mi bisabuelo, su padre, se llamaba Nicolás Fajardo Arcos y su madre, Concha Vílchez Fernández.

#### *¿Cuándo nació Nicolás Fajardo Vílchez?*

Mi abuela era la penúltima y nació en 1898, con lo cual, Nicolás nacería sobre el 1880-85.

#### *¿Dónde residían?*

Vivían en la plaza de santa Inés en Granada, a espaldas de la carrera del Darro, lo que hoy es el hotel Palacio de Santa Inés, lo nombran en el libro de Leyendas de Granada, tiene mucha historia detrás.

Su padre tenía una casa museo y anticuario en la Carrera del Darro, en la conocida Casa Mitra. Donde hoy se encuentra el hotel El ladrón de agua.

El anticuario tomó el nombre de Casa Mitra por unas pinturas que realizó Nicolás hijo en su fachada y de la que quedan aún hoy en día una pequeña muestra, ya que se cayeron con parte de la fachada. Tenían objetos de mucho valor. Mi bisabuelo viajaba mucho y tenían cosas increíbles. Cuando me contaba mi abuela que uno de los regalos a la primera sobrina fue un Goya, yo alucinaba. Movía mucho interés, porque no sólo era un anticuario de compra-venta, también era una casa museo. Creo que tuvieron otro anticuario en la gran Vía de Madrid. Pero se sabe menos de éste.

#### *Parece que a Nicolás le venía el arte de cuna*

Totalmente, además el padre de Nicolás era un gran grabador y pintor. Hacía una técnica cocinando huesos de vaca y después hacía grabados en ellos, incrustados en muebles. Sobretudo temas relacionados con el Quijote. Aunque también religiosos por encargo, como la cruz de taracea del Cristo del Silencio, se hizo en su taller y sale en Semana Santa, es una maravilla.

#### *¿Nicolás llegó a tener formación artística?*

En Granada fue alumno de José María Fernández Piñar Rocha, un reconocido pintor de la escuela granadina. Tenía un amigo también pintor, Jacobo calera, con el que hacían trabajos en común.

Realizó varios trabajos en la ciudad. Uno fue el techo del cine Regio, hoy desaparecido. Se cuenta que, para pintarlo pidió un borrico en el que se subía e iba desplazándose para pintar. Al terminar la obra, pintó al burro como si fuese una cebra y lo devolvió diciendo que se lo había cambiado a un circo. Cosas que cuentan en Granada.

#### ***Tenía un gran sentido del humor.***

Tiene muchas anécdotas de este tipo. Otra de ellas es que, un importante belga que vivía en Granada, Humberto Meersmans, que vivía en el carmen de los Mártires, encargó a Nicolás que le pintara medio salón. Digo medio, porque a Don Humberto le pareció caro y le dijo que se lo dejara por la mitad. Nicolás dijo que sin problemas, que no había inconveniente. Y así fue, literalmente le pintó medio salón y el resto lo dejó en blanco. Don Humberto fue a contárselo a su padre Nicolás, con el que tenía una estrecha relación, pero quería cantarle las cuarenta a su hijo. Alucinaban con las ideas de Nicolás hijo.

#### ***¿Qué se conoce a cerca de la vida personal de Nicolás?***

De joven se fue a Madrid una temporada a vivir con su tía Rita, hermana de su padre. Ella estaba casada con Pedro Linares, un alto cargo del ejército o de la Guardia Civil, y también tenían un anticuario en Madrid, frente a las Cortes.

Al enviudar su tía, los dos volvieron a Granada, que sería cuando conoció a su mujer, Enriqueta Iglesias. Vivieron en la calle de la colcha hasta 1937.

Disfrutaba de una actitud muy bohemia ante la vida, llegando a tener incluso una relación poli amorosa, con beneplácito de las dos mujeres. Así que con el tiempo tuvo que huir a Madrid porque lo querían fusilar por polígamo, no estaba nada bien visto y despertaban demasiada expectación. Por eso en 1937 se fue definitivamente a vivir a Madrid. A partir de entonces se le pierde más la pista y el contacto con los familiares, por desgracia, se va diluyendo.

#### ***Entonces, ¿Cómo llega el cuadro de La Coronación de la Virgen a ti?***

Pasó por muchas manos de familiares, pero no lo cuidaban. Me llegaron a contar que los niños le tiraban dardos, cosa que debe ser verdad viendo los agujeritos que tiene. No quiero ni pensarlo, que barbaridad. Mi padre sabía que yo estaba enamorada del cuadro porque lo conocí de pequeña y lo recordaba, así que él consiguió que me lo quedara yo.

#### ***¿Crees que Nicolás pudo ser un copista del Museo del Prado?***

Se contaba en la familia, que estando en Madrid de joven y aprendiendo a pintar, iría al Museo del Prado como copista, aunque no tenemos pruebas. Pero fuimos a ver el cuadro original de Velázquez con fotos del nuestro para comparar y era igual, impresionante, el parecido es más que evidente.

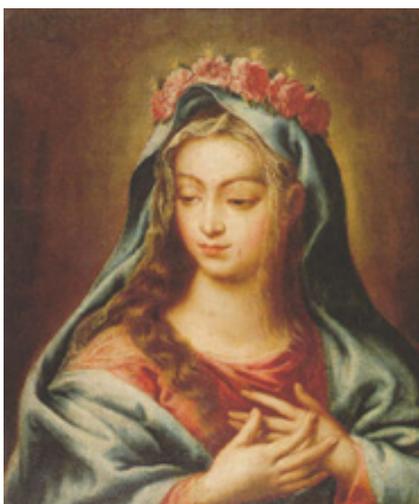


Figura Anexo 1. *La coronación de la Virgen*, El Greco, 1592. Museo del Prado.

Figura Anexo 2. *Coronación de la Virgen*, xilografía, Alberto Durero, 1510.

Figura Anexo 3. *Virgen coronada de rosas*, Bocanegra, 1635-1689.

### 13.2. ANEXO II. INFLUENCIAS Y TRADICIÓN.

En este punto se hace necesario hablar de las influencias que abrazó Diego Velázquez, plasmándolas en su obra y que por tanto, reprodujo Nicolás Fajardo Vílchez en su copia.

Corresponde a Juan de Roelas el mérito de introducir la iconografía de la Contrarreforma en el barroco sevillano y en España, que aboga por el naturalismo sin necesidad de composiciones pomposas y complejas. Sin embargo, sería Francisco Pacheco quien con su Tratado de pintura asentara definitivamente la iconografía de la inmaculada Concepción, llamada la Tota Pulchra.

Diego Velázquez había sido aprendiz en el taller de Pacheco en Sevilla y además compartían lazos familiares, pues Pacheco era su suegro. Así que es evidente su influencia en Velázquez a pesar de que el tratado aún no se habría publicado .

Por tanto, Velázquez bebe de esta iconografía mariana de influencias italianas , pero en cuanto a la composición sigue modelos anteriores, concretamente se considera que de obras de Durero y El Greco .

Doménikos Theotokópoulos, El Greco, llegó a realizar al menos cinco obras con la temática de la Coronación de la Virgen, una en concreto se encuentra en el Museo de El Prado, cabe destacarla pues comparte la iconografía y composición de la escena con la de Velázquez y por ende con la copia de Nicolás Fajardo; aunque la obras de El Greco pertenece al estilo manierista, reconocible por sus formas alargadas y la gama de colores fríos, su paleta es reducida pero con un potente contraste de luz y color en los ropajes de las figuras. La escena es nada naturalista si se compara con la obra de Velázquez y la copia de Fajardo Vílchez.

La influencia del grabado de Durero de 1510, también es apreciable, con la disposición de las figuras de la Santísima Trinidad y la Virgen, dispuestos en una composición piramidal celestial sobre el plano terrenal.

Un elemento difícil de referenciar ha sido la corona de flores en una Inmaculada. Las flores como las rosas y los lirios suelen acompañar a la Virgen en sus representaciones, como símbolo de belleza, pureza y perfección propio de su carácter inmaculado, pero no es tan habitual que estos símbolos florales sustituyan a una corona ostentosa . Este hecho remarca aún más el carácter naturalista de la obra.

Los únicos ejemplos encontrados que son comparables al representarse una corona floral sobre la Virgen, son un cuadro que se atribuye a un discípulo de Alonso Cano, Pedro Atanasio Bocanegra , titulado *Virgen coronada de rosas* (S.XVII), pertenece a una colección privada . Y *Santa Ana enseñando*



Figura Anexo 4. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, Murillo, 1655.

a leer a la Virgen de Bartolomé Esteban Murillo (1655). Sin embargo, ambas obras son posteriores a la de Velázquez.

La temática de la Coronación de la Virgen ha sido representada a lo largo de la historia por otros grandes maestros de la pintura, ya que la tradición de veneración a la Virgen está muy arraigada en el catolicismo. Pero surge la duda de dónde procede la tradición iconográfica de advocación mariana.

### 13.3. ANEXO III. LA PROCEDENCIA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS TEMAS RELIGIOSOS DE LA VIRGEN.

La realeza de Cristo viene expresada en las Sagradas escrituras, doctrina seguida por la Iglesia y en el Nuevo Testamento, esta misma doctrina sobre Cristo rey se halla presente desde el momento de la Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen (Lucas 1:26-38), y de la realeza de Cristo deriva por tanto, la de la Virgen María. Desde los primeros años del cristianismo se venera a María como Madre de Dios.

Sin embargo, a lo largo de la historia habido disputas y credos enfrentados en relación a la realeza de la Virgen. Como el Concilio de Éfeso celebrado en el año 431, habiendo dos creencias enfrentadas, la de Cirilo de Alejandría, representante papal que defendía la denominación de María como Theotokos o Madre de Dios y el del obispo Nestorio que sólo la consideraba Madre de Cristo (Khristotokos). Se resolvería años después con la condenación a Nestorio y la proclamación de la maternidad divina de la Virgen María.

Por tanto, Evangelios, Hechos de los apóstoles, sobre todo las Cartas de San Pablo, y el Apocalipsis, provocaron una tradición en la Iglesia y en la devoción popular que provocaron el desarrollo de iconografía de advocación mariana.

Sin embargo, es en el siglo XVII cuando las coronaciones a la Virgen experimentan un auge, gracias al sacerdote jesuita Alejandro Sforza Pallavicino, nombrado cardenal por el Papa Alejandro VII. La primera imagen coronada canónicamente en el mundo fue la de María Santísima della Febbre del Vaticano, en 1631, fecha muy próxima a la de la obra *La Coronación de la Virgen* de Velázquez, cuya copia por Nicolás Fajardo Vilchez es objeto de estudio de este TFG.