

Aportación a la obra de Juan Antonio Salvador Carmona. Una estampa calcográfica del «Cristo Varón de Dolores»

Mario Antonio Moreno Nieto *

La obra que nos ocupa ha sido utilizada como práctica en varias de las asignaturas de tercer curso de la ESCRBC de Madrid, en la especialidad de Documento Gráfico. Gracias a la interdisciplinariedad de los contenidos de dichas asignaturas se ha podido analizar la pieza con cierta profundidad. Así, creemos que de dicho estudio merece la pena destacar, ante todo, el descubrimiento de un grabado inédito de su autor, lo cual supone una aportación a su obra. Además se ha realizado la primera descripción formal y estilística de la pieza y se ha desarrollado de forma clara y extensa el tema iconográfico, el cual es motivo de confusión en determinadas obras y catálogos.

En cuanto a los demás estudios y tratamientos no pretendemos aportar nada nuevo, si bien constituyen, en conjunto, un análisis completo de la obra.

Palabras clave: grabado, aguafuerte, iconografía, tema cristológico, Varón de Dolores, Trinitarias, catalogación y peritaje.

*CONTRIBUTION OF THE WORK OF JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA.
AN ENGRAVING STAMP OF 'CHRIST, THE MAN OF SORROWS'*

The work under analysis has been used as a practice work in several third year subjects of the Higher School of Conservation and Restoration of Cultural Heritage in Madrid, in the specialty of Graphic Document. Due to the interdisciplinary contents of such subjects, said piece could be deeply analyzed. Therefore, we think that from said analysis it is important to highlight particularly the discovery of a unknown engraving of the author, entailing a contribution to his work. Besides, the first form and stylistic description of the piece has been made and the iconography aspect has been clearly and exhaustively developed, what is the cause of confusion in certain works and catalogues. Regarding the other studies and discussions, we do not intend to contribute anything new, but they jointly constitute a complete analysis of his work.

* Licenciado en Historia del Arte. Diplomado en Turismo. Alumno de la E.S.C.R.B.C. de Madrid.

✉ maicomn2005@hotmail.com

Recibido: 29/4/2008
Aceptado: 17/06/2008

Keywords: engraving, aqua fortis, iconography, Christ Theme, Man of Sorrows, Trinitarian, Cataloguing and technical studies.

Introducción

Con motivo de la restauración de un conjunto de estampas que se está llevando a cabo en la ESCRBC de Madrid han aparecido, entre otros, una pareja de grabados inéditos donde se representa un tema muy particular.

Las estampas pertenecen al Monasterio de las Trinitarias de San Ildefonso de Madrid y han sido cedidas temporalmente para su restauración, por parte de la Comunidad de Madrid.

Lo excepcional de este bien cultural radica fundamentalmente en ser una obra desconocida del autor y, por tanto, no estar incluida en ninguna publicación sobre la producción del artista. Además destaca la singularidad del motivo representado, el cual está referido a una escultura determinada ubicada en el interior del Monasterio de las Trinitarias de Madrid. Dicha escultura, y por tanto la estampa, plasman una iconografía que en numerosas ocasiones es confundida con otra tipología que se representa de forma similar. Aquí se explicará el origen y desarrollo de ambas iconografías aclarando el motivo de su confusión.

El autor de este artículo ha sido el encargado de la restauración de varias de dichas estampas y, en especial, ha centrado su interés en una de ellas sobre la cual ha realizado un estudio de catalogación, expertización y tasación de dicho bien cultural.

En cuanto a la restauración no se aporta nada novedoso en relación a lo que se enseña en la ESCRBC de Madrid, si bien se comprueba la eficacia de los tratamientos realizados.

Además, coincidiendo con las prácticas en el laboratorio de química, hemos podido realizar unos análisis de fibras que corroboran otros estudios históricos.

Este trabajo fue presentado en la asignatura de Peritaje, Catalogación y Tasación de Bienes Culturales.

Estudio histórico-artístico

Ficha técnica

- **Autor:** Juan Antonio Salvador Carmona. Con inscripción fuera de la imagen, en el margen inferior izquierdo de: *J. Ant^o. Salvador Carmona, sc.*
- **Objeto:** Grabado.
- **Título de la obra:** *Sagrada Efigie del Santísimo Cristo coronado de espinas.*
- **Materia:** Papel continuo.
- **Técnica:** Aguafuerte.
- **Medidas:** 212 x 147 x 0,2 mm.
- **Descripción básica:** Se trata de un grabado al aguafuerte que representa al *Cristo Varón de Dolores*. La imagen esta incluida en un óvalo vertical a modo de marco. Debajo del óvalo se encuentra una cartela en la que se incluye una inscripción.
- **Estilo:** Barroco.
- **Iconografía:** Tema cristológico. *Varón de Dolores*.
- **Inscripciones:** Se aprecian dos tipos de inscripciones.
 - Dentro de la imagen. Incluida en la cartela situada en la parte inferior de la imagen aparece la siguiente inscripción: *Sagrada Efigie del S.^{mo} Christo coronado de Espinas./ que se venera de Escultura en el Coro del mui Religioso/ Convento de Monjas Trinitarias de Madrid. El Il.^{mo} S.^o Obispo/ de Tagaste concede 40 días de Indulgencia rezando un Padre nuestro/ ante esta Imagen, pidiendo por la exaltación de nuestra Santa Fé.*

Arriba. Anverso y reverso.

Estado antes de la restauración.

Abajo. Anverso y reverso.

Estado después de la restauración.

AUTOR: Juan Antonio Salvador Carmona.

TÍTULO: Sagrada Efigie del Santísimo Cristo coronado de espinas.

TÉCNICA Y SOPORTE: Aguafuerte sobre papel.

MEDIDAS: 212 x 147 x 0,2 mm.

LOCALIZACIÓN: Convento de las Trinitarias.

de las Trinitarias.

Comunidad de Madrid.



- Fuera de la imagen. En el margen inferior aparecen dos inscripciones referidas al autor y al lugar donde se venera.
El nombre del autor se encuentra en el lado izquierdo y textualmente dice: *J. Ant.º Salvador. Carmona, sc.*
La otra inscripción está centrada y dice: *Se hallará esta estampa en dicho Convento.*
- **Marcas:** No figuran.

- **Marco:** No posee.
- **Estado de conservación y restauración de la obra:** Presenta una pérdida de las dimensiones originales (se encuentra recortada de forma irregular); manchas originadas por restos de cinta autoadhesiva en los bordes inferior y superior y una mancha en el reverso de origen desconocido.
- **Uso/función:** Estampa devocional.
- **Contexto cultural:** Edad Moderna – principios de la Edad Contemporánea. La Ilustración.
- **Datación:** Finales del siglo XVIII-1805.
- **Localización original:** Convento de las Trinitarias. Comunidad de Madrid.
- **Localización actual:** Convento de las Trinitarias. Comunidad de Madrid.
- **Propietario:** Convento de las Trinitarias.
- **Bibliografía específica:** Sin bibliografía específica.
- **Observaciones:** Obra sin catalogar.

Análisis estilístico

Descripción

Es un grabado al aguafuerte, realizado sobre papel continuo. En él se representa a una escultura del siglo XVII que responde a la iconografía de Cristo como *Varón de Dolores*.

Elementos formales

La composición de la estampa viene establecida por la figura del Cristo Varón de Dolores inscrita dentro de un marco ovalado. El marco se apoya sobre un elemento arquitectónico que en su parte frontal tiene una cartela con una inscripción. Por la sombra que proyecta el marco se aprecia que queda apoyado sobre una superficie de fondo oscuro.

La figura es de medio cuerpo, correspondiente a las de busto prolongado. Muestra corona de espinas y heridas en las manos y en el costado de donde brota la sangre, la cual también aparece salpicando todo el cuerpo. Se representa además con una soga al cuello y parte del paño de pureza.

Esta imagen sobresale sobre un fondo negro, casi uniforme, alterado tan sólo por la aureola en forma de resplandor que se proyecta por detrás de la cabeza.

El dominio de los efectos de claroscuro logra crear una clara sensación de volumen, lo cual se consigue mediante el uso de líneas de diferente grosor y la separación dejada entre ellas, realizado con gran maestría por parte del autor. De este modo se obtienen violentos contrastes de blancos y negros enfatizando la sensación de volumen. A ello contribuye también la iluminación frontal de la figura y el hecho de que ésta se encuentre ligeramente ladeada hacia la izquierda -mientras dirige la mirada al espectador-. Con ello se consigue en la imagen una zona del cuerpo más iluminada, que se recorta sobre el fondo, y otra de penumbra. Ambas zonas están claramente marcadas, lo cual favorece la creación de ese efecto de volumen, destacando la figura del fondo y acercándola al espectador.

El blanco y negro propio del grabado y la intensidad de contrastes remarcan el patetismo de la escena habitual en este tipo de estampas devocionales.

¹ Papel fabricado con una máquina consistente en una cinta sinfín sobre la que se va depositando la pulpa, de forma que no se obtienen hojas de papel sino largas tiras de este material. Este tipo de papel se caracteriza por tener una dirección longitudinal de las fibras debido al movimiento de la máquina, lo cual hace que se dilate más en sentido transversal. De este modo si tiene verjura será una falsa verjura.

Fuente: Viñas, Vicente. *Las técnicas tradicionales de Restauración*. Un estudio RAMP preparado por Vicente Viñas y Ruth Viñas. París. UNESCO. 1988.

² A pesar de que la gran mayoría del papel continuo está fabricado con pasta de madera, por la época en que vive el autor del grabado es imposible que esté realizado con este tipo de materia prima, ya que aún no se había utilizado. El uso de la madera como materia prima para fabricar papel se da a partir de mediados del siglo XIX.

Formas de expresión

Se trata de una imagen figurativa que quiere expresar con gran realismo el sufrimiento de Jesucristo.

La anatomía de la figura incide en ese sufrimiento contenido que se muestra a través de la musculatura de los brazos marcando las venas. Por el contrario, el cuerpo se representa mórvido, con cierta flacidez tras haber pasado por la muerte.

Se logra captar una belleza real y serena, que transmite tensión y fuerza interior, sin hacer manifestaciones de un dramatismo desgarrado. Además, se muestran con claridad las heridas de donde mana la sangre para causar una mayor sensación de realismo, provocando el sentimiento devocional en los fieles al contemplar la obra.

El rostro sigue la dirección del cuerpo, a pesar de que la mirada se dirige al espectador. Es un rostro con barba bifida, cabello ondulado y nariz recta.

Por otro lado, el elemento destacado de la soga que le cuelga del cuello transmite el peso de un sufrimiento, más psíquico que físico, y responde al dolor que siente por la humanidad.

En el paño de pureza se ha eliminado el lazo para anudarlo que tanto se ha representado en las esculturas del S. XVI y el perizoma aparece sujeto con una cuerda siguiendo el modelo escultórico en el que se basa. Muestra gran cantidad de pliegues con luces y sombras donde se aprecia la maestría del grabador.

Se trata de una imagen atemporal, que no representa un episodio concreto de la vida de Jesucristo sino que utiliza elementos de la Pasión para remarcar su piedad e incitar a la devoción y la meditación.

Estudio físico: técnicas artísticas y materiales

SopORTE

La obra se encuentra realizada sobre un papel continuo¹ de color blanco. Este tipo de papel suele tener mayor homogeneidad en el espesor de la hoja debido a que la máquina deposita la pulpa de forma más uniforme que en las formadoras utilizadas para fabricar papel hecho a mano. La dirección de fibra del papel de esta obra es longitudinal a la imagen.

Al ser del siglo XVIII, se deduce que es un papel² realizado con «trapos», el cual está compuesto principalmente de algodón y fibras liberianas, con un alto contenido de celulosa pura, por lo que su conservación en condiciones normales de humedad y temperatura es bastante buena.

El papel para el grabado de esta época se hacía ya con un determinado grosor para facilitar que este se introdujera mejor en los surcos abiertos en la plancha, al ser sometido a la presión del tórculo. De esta forma se impregnaba mejor de tinta ya que el papel se introducía húmedo en el tórculo, adaptándose al relieve de la plancha.

Además, a este tipo de papel se le aplica un encolado o apresto para evitar que el papel absorba la tinta y se extienda, es decir, para evitar que la tinta se corra al ser impresa. De este proceso depende el grado de permeabilidad.

Tinta

Este tipo de tinta está caracterizado por tener como disolvente un medio graso que normalmente se consigue a partir de un procesado del aceite de linaza. El pigmento suele ser negro de humo o de carbón, el cual es obtenido a través de la calcinación de sustancias orgánicas, y resulta muy resistente a alteraciones producidas por la luz.

El disolvente realiza a la vez la función de aglutinante. Es un aceite y, por tanto, insoluble en agua, pero a la vez también se hace insoluble en sustancias grasas cuando, al envejecer, alcanza un cierto grado de polimerización (Calvo, 2003).

Por tanto, este tipo de tinta tiene un alto grado de estabilidad ofrecido principalmente por el tipo de pigmento y por el grado de insolubilidad del aglutinante; sin embargo, al ser este último un elemento graso, puede verse alterado por procesos de oxidación. Esta oxidación puede a su vez afectar al papel rompiendo las cadenas de celulosa por oxidación e hidrólisis. (Bello Urgellès, C. y Borrell Crehuet, À. 2001).

Capas de protección

A este tipo de obra no se le solía aplicar ningún tipo de barniz ni capa de protección.

Utensilios empleados

Plancha de metal, barniz protector, puntas de acero, raspadores, bruñidores, ácido, disolvente, tinta de impresión, tórculo y papel.

Técnica

El aguafuerte es una técnica indirecta y lineal de grabado calcográfico donde, sobre la superficie de una lámina de metal delgada y perfectamente lisa, se aplica una capa de barniz protector. El grabador dibuja con puntas de acero y otros instrumentos levantando así el barniz y dejando el metal al descubierto. De este modo, mediante la utilización de ácidos corrosivos del metal, normalmente ácido nítrico, se van realizando los surcos en la plancha. Las tallas abiertas en la superficie metálica corresponden a la imagen de la estampa, lo que significa que este tipo de grabado va asociado a una estampación en hueco.

Esta técnica, conocida desde el S. XV, fue empleada en un primer momento como complemento del buril en lo que se conoce como talla dulce. Esto ocurrió así hasta finales del S. XVIII, cuando la práctica del aguafuerte pasó a ser la técnica dominante gracias a la incorporación al grabado por parte de los pintores y, más especialmente, de Rembrandt (Blas Benito, 1994).

La firma

La obra no aparece firmada por el autor de su puño y letra. En esta época lo común era grabar en la misma plancha el nombre del autor con letra caligráfica, tal y como aparece en el grabado que nos ocupa.

Estudio científico

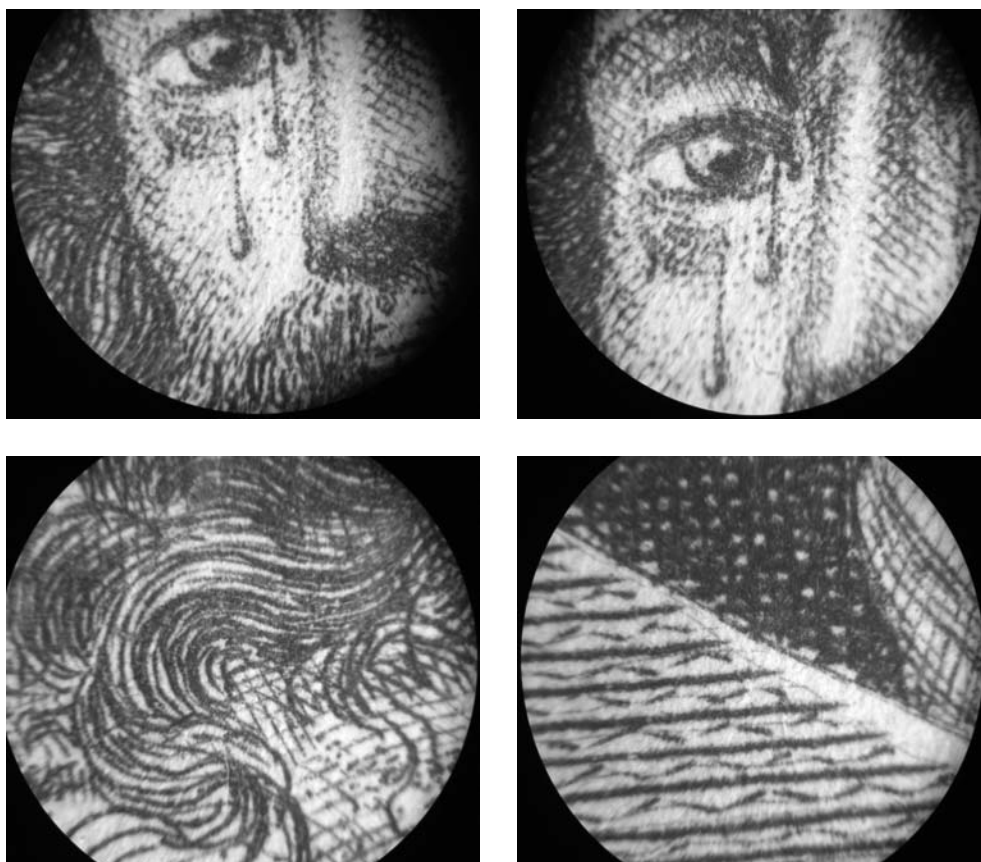
Se han realizado los análisis que hemos considerado precisos para confirmar y tener pruebas fehacientes de lo que a simple vista podíamos intuir. Las técnicas empleadas han sido las siguientes:

³ La talla dulce no es, en sentido estricto, un procedimiento sino, más bien, un tipo de lenguaje visual que caracteriza a la estampa europea de los siglos XVII y XVIII, resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado calcográfico – el aguafuerte y el buril – y de un método normalizado para el tratado de líneas – la teoría de trazos -. Este término sólo es aplicable en la catalogación de estampas antiguas ya que es un sistema visual ajeno a la estética contemporánea. Así, aunque se tiende a confundir con el grabado a buril, por ser este el procedimiento dominante, las láminas de cobre comenzaban a grabarse al aguafuerte. Pero en aguafuerte se trazaban las líneas generales de la composición, los contornos de las figuras y los paisajes de fondo. Sobre estas líneas el burilista introducía las colecciones de buriladas para crear sombras y conseguir efectos de volumen y profundidad.
Fuente: Blas Benito, Javier.; *Arte gráfico. Diccionario*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid. 1994.

Distintos detalles de la obra observados a través de la lupa binocular.

Lupa binocular (o microscopio estereoscópico)

Con este método de examen se ha confirmado que la técnica utilizada para realizar el grabado es el aguafuerte. Dudábamos si podría ser talla dulce³ y de este modo se buscaban trazos en los que se pudiera apreciar la entrada y salida de la herramienta (el buril) y la perfección propia de su trazo, pero con la ayuda del microscopio estereoscópico hemos podido apreciar que estos no existen. El trazo de las líneas, vistas con la lupa binocular, tiene ese toque vibrante y algo irregular propio de realizar el trazo a pulso y haber sido atacado por el ácido. No se aprecia en ningún sentido el surco propio de abrir la lámina con una herramienta como el buril.



Identificación de fibras a partir de micromuestras

Se han realizado análisis de micromuestras del papel. Los resultados han determinado que el papel está realizado a partir de una mezcla de fibras de algodón y lino, habiéndose encontrado una mayor proporción de fibras de lino. Esto nos reafirma en la idea de que el papel está realizado con pasta de trapos machacados, como dijimos anteriormente.

Estas son fibras vegetales, lo cual quiere decir que su componente básico es la celulosa, pero no todas las fibras de este tipo tienen la misma composición. Las fibras con mayor cantidad de celulosa pura son las de algodón, lino y cáñamo. Entre ellas el algodón no contiene lignina y las dos últimas sí pueden contener alguna proporción.

Las fibras de algodón se obtienen del fruto de la planta de donde sale una masa de pelos blancos. Cuando maduran por completo y se secan, cada uno de estos pelos es una célula tubular, aplanada, con un acusado retorcimiento en espiral y unida a una semilla. La lon-

gitud de las fibras individuales oscila entre 1,3 y 6 cm. De las semillas nacen además otras fibras más cortas.

Pero la forma de las fibras en el papel, a pesar de que son también de algodón, aquí sería distinta debido al tratamiento de refinado que han sufrido en la fabricación.

En cuanto al lino, es una fibra que no se obtiene del fruto como el algodón sino que son fibras liberianas y, por tanto, proceden del tallo de la planta. Pero no todo el tallo es apropiado para la obtención de las fibras. En un corte transversal del mismo, estas se encuentran en una zona que tan solo está separada del exterior por la corteza.

La fibra del lino vista de forma longitudinal tiene forma cilíndrica y aparece con una especie de tabiques, a veces en forma de X y perpendiculares a la dirección de la fibra. En caso de hacer un corte transversal tendría forma pentagonal.

El método utilizado para el reconocimiento de estas fibras ha sido la microscopía óptica con luz transmitida que atraviesa la muestra. Con un aumento de 100x ó 200x es suficiente para ver la estructura y morfología de las fibras.

En realidad, el estudio con microscopía óptica sería un método de examen pero, a veces, los métodos de examen se convierten en métodos de análisis cuando los podemos comparar con patrones ya dados o fabricados por uno mismo.

Si observamos las fibras directamente al microscopio, estas tienen poco contraste, es decir, serían prácticamente invisibles. Por lo tanto, se utiliza un reactivo que nos ayude a ver mejor la estructura o morfología de las mismas coloreándolas de forma distinta en función de su composición.

El reactivo utilizado es el conocido como *reactivo de Herzberg*. Este se prepara con dos tipos de soluciones:

- a) I₂: 2 grs.; KI: 20 grs.; H₂O:100 ml.
- b) Zn Cl₂ seco: 400 grs.; H₂O: 200 ml.

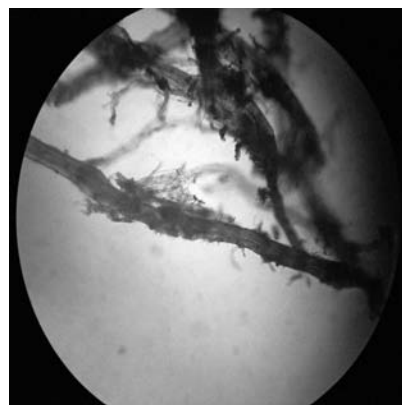
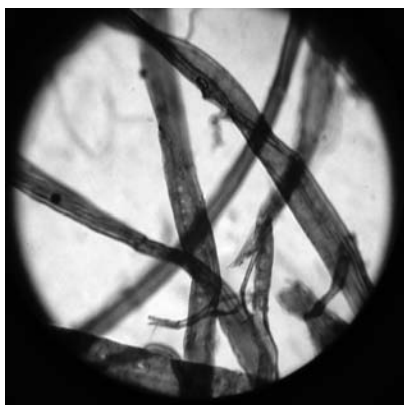
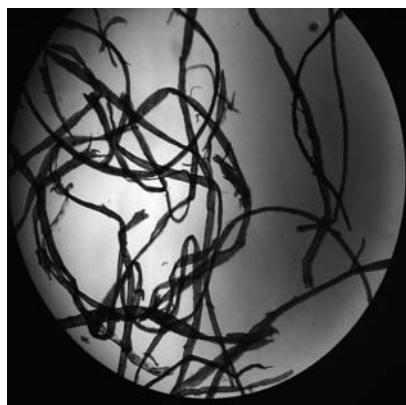
Las dos soluciones se mezclan, se agitan y se dejan decantar. Así la parte sólida se va al fondo y la parte líquida queda más o menos transparente y esta es la que se usa para teñir las fibras.

Este reactivo, aparte de ayudarnos a observar mejor las fibras, nos proporciona información sobre la composición de las mismas. De este modo, en contacto con fibras que no contengan lignina da un color rojizo, como es el caso del algodón y el lino. Otras fibras como las de pasta mecánica de madera, que contiene mucha lignina, darían un color amarillo y la pasta química de madera daría un color azul.

Izquierda. Mezcla de fibras de algodón y lino.

Centro. Fibras de algodón.

Derecha. Fibras de lino.



⁴ A pesar de que lo que destaca es el grabado religioso, se empieza a realizar un tipo de grabado de carácter científico e incluso didáctico que se consolidará definitivamente en el S. XIX.

El estudio científico ha sido realizado en la asignatura de *Biología, física y química. Técnicas analíticas II*, bajo la supervisión de D. Javier Peinado.

Valoración del Bien Cultural

Breve contextualización

El autor se encuadra en España, en un panorama general que va del barroco a la Ilustración. En esta época, el grabado comienza a tomar relevancia ya que la reforma ilustrada ve en este procedimiento artístico un gran medio para difundir sus ideas. De esta forma se intentan monopolizar las Academias de Bellas Artes, llegando incluso a la censura, pero por otro lado se estimula la formación de oficiales creando a la vez un proteccionismo frente al grabado europeo.

En cuanto a la temática, sigue abundando, al igual que en los siglos anteriores, la estampa de tema religioso⁴, la cual estaba muy controlada y sometida a ciertas prohibiciones.

El oficio de grabador se encontraba ahora en la eterna disputa que habían sufrido sus colegas, los pintores y los escultores, unos siglos atrás sobre la consideración que merecía su arte. En esta época el grabado estaba considerado a caballo entre lo artesano y la dignidad que intentaban adquirir los medios académicos. Pero el trabajo del grabador normal finalmente estaba considerado como un oficio de mano y sólo ciertos grabadores de cámara consiguen su plena integración entre los artistas que se dedicaban a las «nobles artes».

La técnica más empleada en este periodo es la calcografía, es decir, el grabado en cobre, aunque también destacan algunos focos xilográficos. En este sentido se podría decir que la calcografía de calidad empezó prácticamente de la nada, dependiendo totalmente de Europa. Existía una falta absoluta de oficiales y las necesidades de estampas se cubrían con obras francesas, italianas y holandesas. Se pensó solucionar esta carencia importando grabadores extranjeros, pero finalmente se optó por pensionar a los artistas españoles en Francia y, en algunos casos, en Italia. Con esta cantera inicial apareció, dentro de la Imprenta Real, la Calcografía Real en 1789, lo cual impulsó y estimuló enormemente la profesión.

Autor

Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) es hermano y a la vez primer discípulo del que, para muchos autores, es el más representativo de los grabadores ilustrados de la corte y el mejor grabador a buril español, Manuel Salvador Carmona (1734-1820). Ya había estudiado dos años con Tomás López, uno de los compañeros de Manuel en París. Fue académico supernumerario en 1770 por sus interpretaciones de Murillo (El vinatero, La vendimiadora) y es el autor de Baile de máscaras (1805), obra maestra de Paret y Alcázar y, según Antonio Gallego, una de las mejores estampas de todo el siglo XVIII español. Fue grabador de cámara de Carlos IV siendo príncipe (1786) y también siendo ya rey, por sus interpretaciones de Lucas Jordán (Gallego Gallego, 1990).

A pesar de esto y de su amplia y excelente producción, Juan Antonio estuvo siempre a la sombra de su hermano mayor.

Fue un verdadero maestro en la creación de los efectos de claroscuro y del aguafuerte (Vega, 1992). De él se conocen cerca de doscientas estampas.

En la España de esta época no existían prácticamente grabadores en talla dulce; así, Ceán Bermúdez llega a decir: *el arte de grabar en dulce nació para España en la Academia de San Fernando*. Por lo tanto, la generación de grabadores de Salvador Carmona no tuvo una gran tradición de maestros a quien seguir. Así, los referentes más próximos fueron los primeros direc-

tores para el grabado de la Academia de San Fernando. Estos fueron Tomás Francisco Prieto (grabador de la Casa de la Moneda) y, especialmente, Juan Bernabé Palomino, quien corrió con la responsabilidad de enseñar a los futuros grabadores.

También habría que citar al grabador francés Charles Joseph Flipart (París, 1721-Madrid, 1797) que llegó a Madrid durante el reinado de Fernando VI e influyó asimismo en la mejora de las técnicas del grabado.

Un mes después de la fundación de la Academia, los primeros grabadores que obtenían una beca para París eran: Manuel Salvador Carmona⁵, Tomás López, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y Alfonso Cruzado. Poco después iría Juan Antonio Salvador Carmona. En París tuvieron como maestro al académico de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, Nicolas Dupuis.

Nuestro autor ya se había iniciado en las artes junto a sus hermanos Manuel y José en el taller de su tío Luis, escultor de renombre. Cuando se decide finalmente por el grabado existen ya algunos grabadores de referencia en quien fijarse y de quien, sin lugar a dudas, poder recibir sabios consejos e influencias.

A la vez, Juan Antonio Salvador Carmona, a buen seguro, fue fuente de inspiración para otros muchos que vendrían detrás. Por otra parte, su hermano Manuel ocupó el lugar de Palomino tras la muerte de éste, acaecida en 1777.

Iconografía

La imagen que aquí se representa, según la cartela que aparece en la parte inferior de la estampa, se refiere a la escultura del Varón de Dolores que se venera en el coro del Convento de las Trinitarias de San Ildefonso de Madrid (Morena Bartolomé, 2007). Se trata de una escultura anónima, del siglo XVII, en madera policromada.

Aunque en determinadas ocasiones el Varón de Dolores se confunde y se le llama también *Ecce Homo* como si fueran sinónimos, en realidad, son cosas distintas. *Ecce Homo* proviene del latín «*este es el hombre*» o «*he aquí el hombre*», traducción latina que aparece en la Vulgata de la frase griega **ἴδου ο ἀνθρώπος**. Una vez que Jesús había sido azotado, Poncio Pilatos le saca al balcón del Pretorio, la sede del gobernador romano, y lo muestra a la multitud: «Aquí tenéis al hombre» (Juan 19,5). Pilatos había ofrecido indultarlo con motivo de la Pascua, según era su costumbre, pero la gente pedía que le crucificaran y soltaran a Barrabás. Pilatos insistió en la inocencia de Jesús, pero finalmente cedió, declinando toda responsabilidad, se lavó las manos y lo entregó para que fuera ejecutado.

Por lo tanto, las representaciones del *Ecce Homo*, frecuentes desde el S. XVI, muestran a Cristo frente al espectador con los atributos propios de la Pasión, pero siempre antes de la crucifixión, es decir, con la corona de espinas, las señales de los azotes, la soga al cuello y las manos atadas... pero no con las señales propias de la crucifixión como las marcas de los clavos en las manos o la de la lanza clavada en el costado (Carmona Muela, 2001).

Cristo como Varón de Dolores o, como más ampliamente se le cita en distintas fuentes



⁵ Para más información sobre otros compañeros de aprendizaje de Manuel Salvador Carmona en París, los cuales pudieron influir en su estilo, véase: Blanco Mozo, Juan Luís. *La otra cara de la Ilustración: la formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778)*. Separata del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM). Vols.: IX-X, 1998.

Varón de Dolores.
Anónimo español.
Segunda mitad del S. XVII

Varón de Dolores (1300).
Santa Croce Gerusalemme.
Roma.



6 El Varón de Dolores o Cristo sufriente, realmente no aparece en los evangelios. Los evangelistas recuerdan que Jesús fue arrestado, negado, ridiculizado, zarandeado, escupido, azotado, coronado con espinas y crucificado pero no hacen mención al dolor físico sufrido en ese evento. La Iglesia, sin embargo, reconoce alusiones al sufrimiento de Cristo en el Antiguo Testamento. Fuente: Marrow, James H. *Passion iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Ed. Van Ghemert. Kortrijk. 1979. p. 44.

7 En realidad todas estas imágenes son variantes de lo que se conoce como *Arma Christi*, donde se representan los atributos de la Pasión o sus efectos. Así, se puede encontrar el Varón de Dolores en distintas composiciones como con el *Arma Christi*, en la misa de San Gregorio, en el Juicio Final (Erwin Panofsky enlazó esta tipología con el Juicio Final donde Cristo exhibe sus heridas para suscitar no la compasión de los hombres o la clemencia de Dios sino el terror de los pecadores), en la Intercesión Christi (donde Cristo y la Virgen eran intercesores ante Dios), el Varón de Dolores como figura individual o acompañado, etc.

8 En el manuscrito del salterio de Munich (1270) aparece el primer ejemplo de «Varón de Dolores» en Alemania. Nos parece un ejemplo muy temprano si se tiene en cuenta que el precedente es la imagen de Santa Croce Gerusalemme de Roma, de finales del siglo XIII. Es decir, que serían prácticamente coetáneas. Esta proximidad en las fechas dadas por los autores la podemos justificar pensando que la imagen alemana está realizada en miniatura sobre un manuscrito, lo cual implica que la plasmación de la imagen en el papel a un tamaño tan reducido no conlleva gran cantidad de tiempo. El siguiente ejemplo alemán sería la pintura mural de la capilla de Santa Afra, en Schelklingen, de poco después de 1300.

inglesas y alemanas, *vir dolorum* en latín o Man of Sorrows y Schmerzensmann en inglés y alemán respectivamente, es un modelo iconográfico que con el tiempo ha ido adquiriendo distintas representaciones con muchas variantes, aunque todas ellas en relación con la Pasión de Jesucristo.

La primera vez que se cita a un Varón de Dolores como tal, se hace en el Antiguo Testamento en el libro de Isaías, (53,3-5): *Despreciado, deshecho de la humanidad, varón de dolores, avezado al sufrimiento, como uno ante el cual se oculta el rostro, era despreciado y desestimado. Con todo, eran nuestros sufrimientos los que llevaba, nuestros dolores los que le pesaban, mientras nosotros le creíamos azotado, herido por Dios y humillado* (Marrow, 1979).

Todas estas alusiones se interpretan como una prefiguración de lo que luego ocurrirá en el Nuevo Testamento, e influirá y será motivo de inspiración en toda la narrativa de la Pasión, mostrando a Jesús como un Cristo sufriente.⁶

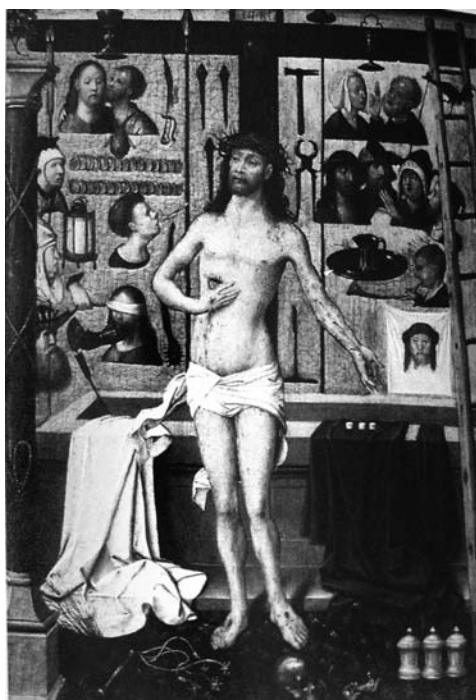
La intensificación de la devoción a la Pasión hizo que durante la Edad Media se crearan y se multiplicaran una gran variedad de representaciones⁷ de diferentes etapas y aspectos del Cristo sufriente (MacDonald, 1998).

La imagen más numerosa y quizás la más conmovedora es la del Varón de Dolores como figura individual o *imago pietatis*, que hace referencia a esta representación de Cristo como figura fuera del tiempo (MacDonald, 1998), de la que se hablará más adelante.

El modelo iconográfico más antiguo que se conoce de la representación figurativa del «Varón de Dolores» sería, según Vetter (Vetter, 1963), el de un icono que se conserva en la sacristía de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, obra que se remonta a la segunda mitad del siglo XII (VV.AA, 2003). Otros autores lo atribuyen a determinados iconos bizantinos o incluso a la liturgia griega, donde el Varón de Dolores superó al icono del crucificado (Mitchell, 2005).

La extensión posterior de esta representación ha sido relacionada en la literatura histórica con una imagen de fines del S. XIII de un «Varón de Dolores» en la iglesia de la Santa Croce Gerusalemme de Roma (MacDonald, 1998). Así, la representación del «Varón de Dolores» se convirtió en un tema frecuente de predelas y monumentos funerarios en el arte italiano del siglo XIV.

Esta fue la fórmula básica que entró rápidamente en el noroeste de Europa, especialmente en Alemania, a finales del siglo XIII⁸. Llegó a través de intermediarios italianos o por las peregrinaciones que se hacían a Roma, especialmente las del Año Santo de 1300, y aquí es donde aparece por primera vez la figura de Cristo como «Varón de Dolores» con los ojos abiertos. Se nos muestra además a un Cristo demacrado, con los brazos levantados exhibiendo las heridas, con la cabeza inclinada, el paño de pureza y rodeado por el Arma Christi. Este tema se convirtió en una representación muy generalizada en el norte de Europa donde, a finales del siglo siguiente, resultaron nuevas variaciones a través de atributos, especialmente de armas de la Pasión (*Arma Christi*) y el cáliz (MacDonald, 1998).



Posteriormente el modelo pasó a Francia, con la peculiaridad de que estaba sostenido por ángeles, y finalmente España adoptó, además del tipo francés, el tipo italiano y el alemán (Vetter, 1963).

Esta iconografía además está muy ligada⁹ a lo que se conoce como «la misa de San Gregorio», donde se representa el momento en que el Papa celebraba la Eucaristía en la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén. En el momento de la elevación, un asistente tuvo una duda de fe sobre la presencia real de Cristo. En respuesta, el mismo Cristo se apareció, rodeado de los instrumentos de la Pasión y llenando el cáliz con la sangre que brotaba de su costado. El tema, posiblemente una translación del milagro de Bolsena a San Gregorio, fue muy difundido en los siglos XV y XVI por toda Europa, gracias a las indulgencias concedidas a tal representación, divulgada por los peregrinos que visitaban la siete basílicas romanas y que fue repetida en monumentos funerarios y en retablos y altares de capellanías (Réau, 2000).

De este modo esta iconografía fue adoptada como una imagen devocional y de culto y creció de tal forma que se desarrollaron nuevos tipos para condensar el amplio rango de significados y atraer al devoto.

Así, la figura de medio cuerpo se conoció en diversas variantes: con las manos cruzadas hacia arriba, con los brazos superpuestos en posición casi horizontal, señalando la herida del costado y sosteniendo unas férulas,...

Ya desde mediados del siglo XIV hasta finales aparecen esculturas de figuras individuales, algunas a tamaño real, realizadas en piedra o en madera según fuesen para las jambas de un edificio o para el interior (Mitchell, 2005).

Este tipo de esculturas sería el precedente de la escultura anónima que se encuentra en el Convento de las Trinitarias.

En cuanto a grabados donde se desarrolle esta iconografía, el precedente más antiguo¹⁰ que hemos hallado es una xilografía coloreada a mano de un Varón de Dolores. Se trata de una

Izquierda. Varón de Dolores con el Arma Christi. Goswin Van der Weyden. S. XV.

Centro. Misa de San Gregorio. Maestro I.A.M. von Zwolle. Grabado de mediados del S. XV.

Derecha. Varón de Dolores en madera. Finales del S. XV.

⁹ Vetter, en la iconografía aquí referenciada, establece más conexiones con otros pasajes religiosos.

¹⁰ Se desconoce cuándo y dónde comienzan los europeos a estampar imágenes impresas. Es posible que durante el siglo XIV, pero de manera subalterna y sin importancia. A finales del S. XV los grabados inundan Europa y se han constituido en algo insustituible. Probablemente, la xilografía es una invención oriental, y es posible que desde China llegara a Europa por medio de los árabes, o de los cruzados, o a través de las caravanas que atraviesan Rusia y Moscovia. Fuente: Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*. Ed. Catedra. Madrid. 1990.

Izquierda. Varón de Dolores. Xilografía. Medios del S. XV. Instituto de Arte de Chicago. Fuente: MacDonald, A.A. [et al], 1998. p. 201.

Derecha. *La duda de Santo Tomás*, relieve del claustro de Santo Domingo de Silos.

Abajo. *Resurrección*, Piero della Francesca. Pintura mural. Museo Cívico Sansepolcro. 1463.



obra de mediados del siglo XV, donde se aprecia además el *Arma Christi* y que actualmente se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago.

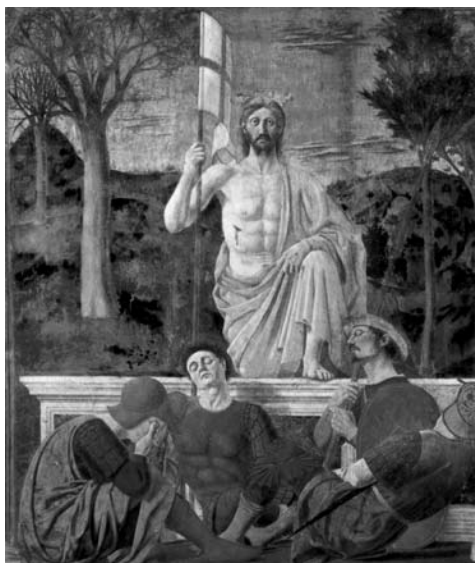
Una vez aclarado el origen y los precedentes de esta iconografía, cabe decir, en cuanto al significado de la imagen, que la representación de la Pasión se expone aquí a través de la figura de Cristo de una manera, según Biatostocki (Biatostocki, 1998), dramática y poética, donde se pasa de un plano narrativo a un plano existencial y de una dimensión temporal a otra intemporal, donde se crea un tipo de belleza adecuada a la imagen divina de un Dios sufriente. Por lo tanto, no es un *Ecce Homo*, no es la duda de Santo Tomás¹¹, no es una resurrección¹², es Cristo fuera del espacio y del tiempo. De ahí que el Varón de Dolores pueda aparecerse a los hombres como se supone que ocurrió en la misa de San Gregorio Magno del siglo VI-VII (una de las iconografías medievales más típicas) o en el Arma Christi (una representación de los instrumentos de la Pasión), flanqueado por santos o en multitud de escenas distintas.

Vetter también cita a Berliner, quien dedicó un estudio fundamental al contenido ideológico de la figura del «Varón de Dolores», con su simultánea yuxtaposición de muerte y vida. En este estudio se dice que *Cristo aparece simultáneamente como hombre y Dios, en las tinieblas del dolor y de la muerte, viviente en la vida atemporal* (Vetter, 1963).

La valoración del bien cultural se ha realizado para la asignatura de *Peritaje, catalogación y tasación de bienes culturales* y ha sido dirigida por D. Pablo Cano Sanz.

¹¹ Santo Tomás, ausente en la primera aparición de Jesús a sus discípulos después de su Resurrección, duda del relato de aquellos y dice: «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el lugar de los clavos y la mano en su costado, no lo creo»; al encontrarse con Él, Jesús le invita a tocar sus heridas y el apóstol exclama: «¡Señor mío y Dios mío!». Tomás, por tanto, fue el primero en reconocer de un modo explícito la divinidad de Jesucristo (Jn. 20,19-29).

¹² En el Nuevo Testamento, Jesús se aparece a los discípulos una vez que había sido crucificado (Juan. 20,19-29).



Importancia de la obra

La obra pertenece a una época de gran demanda de grabados. Por esta razón se realizó una inmensa cantidad de ellos, con unos temas muy recurrentes, de los cuales el más destacado es el religioso.

Carrete Parrondo (Carrete Parrondo, 1978) establece una clasificación en cuanto a la temática de los grabados de tema religioso en la España ilustrada. Entre ellos incluye las estampas de devoción y las reproducciones de obras de arte de tema religioso.

La estampa que estamos tratando cumple ambas funciones. En esta época era muy frecuente el encargo de grabados por parte de los conventos y monasterios. Estas imágenes las distribuían entre sus feligreses y lograban difundir determinadas devociones a la vez que obtenían algunos ingresos (Gallego Gallego, 1990). El tema solía ser la advocación del centro o las representaciones escultóricas que albergaban en su seno.

Por tanto, la importancia de la obra en su contexto histórico hay que encuadrarla en este ámbito. Se trataba de una estampa religiosa más aunque, eso sí, realizada por un grabador de considerable prestigio.

En la misma colección de grabados del Monasterio de las Monjas Trinitarias de Madrid encontramos una obra anónima de semejante calidad artística y representando el mismo motivo, es decir, la escultura del Varón de Dolores que se venera en el coro del Convento de las Trinitarias de San Ildefonso de Madrid.

Ambos grabados destacan por su gran dominio en la creación de efectos de claroscuro. A pesar de ello se pueden apreciar algunas diferencias.

Entre las más destacadas observamos que las imágenes se encuentran ubicadas en marcos decorativos distintos. Mientras la imagen de Salvador Carmona se encuentra incluida en un marco ovalado, donde no aparece la peana escultórica, la anónima está dentro de una hornacina y apoyada sobre la peana, lo cual recalca el hecho de estar plasmando una imagen es-



Izquierda. Sagrada Efigie del Santísimo Cristo coronado de espinas.

Derecha. Sagrada Efigie. Anónimo.

cultórica. Además, ambas están representadas desde un ángulo distinto y con expresiones diferentes. Así, la primera dirige la mirada hacia el espectador con un porte más sereno, mientras que la segunda lo hace hacia Dios Padre en una actitud de súplica.

También se aprecia, en la obra de Salvador Carmona, una atención especial a la anatomía que se comprueba en la representación del cuerpo y los brazos. Estos contienen más detalle, lo cual se traduce en un mayor realismo.

Por otro lado, el rostro de la estampa anónima se representa con mayor minuciosidad, una barba más recortada y el cabello menos enmarañado, lo que dota al semblante de mayor luminosidad y claridad.

En base a las diferencias mencionadas podríamos aventurar que la estampa anónima quizás fuese posterior a la de Salvador Carmona, ya que se aleja más del modelo escultórico original.

En principio, parece más lógico pensar que la primera representación que se hiciera de la escultura fuese más fiel al modelo original y que representaciones posteriores necesitasen diferenciarse de este modelo y, por tanto, de la primera representación realizada del mismo. De este modo, la obra anónima representa a la figura con una escasa barba y en ningún caso una barba bifida. Además, la mirada la dirige hacia arriba y no levemente inclinada hacia abajo como lo hace la original. El hecho de representar la base de la escultura parece otro elemento más para diferenciarse de la de Salvador Carmona.

Elena Páez Ríos recoge en su *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (Páez Ríos, 1983) otros grabados de J. Antonio Carmona con una temática similar como «Vº. Rº. de la Efigie de el S.S. Christo de el Perdón que se venera en el Rl. Sitio de S. Ildefonso... año 1768.» o «El Salvador del Mundo». Ambos grabados son representaciones de obras escultóricas, algo muy característico en esta época como ya se ha comentado.

A excepción del ejemplo anterior anónimo, no se ha encontrado otra representación de la escultura del Varón de Dolores que se venera en el Monasterio de las Monjas Trinitarias de Madrid. Por lo que, a falta de la aparición de otro ejemplar, podríamos decir que nos encontramos ante la representación más importante que nos ha llegado de la escultura anónima del S. XVII.

Subrayamos la importancia actual del hallazgo de esta estampa por ser, probablemente, el único ejemplar conservado de su tirada. No se ha encontrado referencia a él en ninguno de los catálogos de las colecciones públicas manejados. Destaca así mismo el hecho de ser pasada por alto en la exposición realizada sobre conventos de clausura de Madrid (Morena Bartolomé, 2007), en cuyo catálogo aparece la escultura que sirvió de modelo al grabado, pero no se hace ninguna referencia a la estampa.

Estado de conservación y tratamiento de restauración. Condiciones de conservación

Estado de conservación

En la obra se observan daños producidos sobre todo por causas físicas pero también encontramos algunas alteraciones de origen químico.

El daño físico más considerable es una pérdida de las dimensiones originales de la obra. Se encuentra recortada de forma irregular por el borde de la impresión, dejando en la zona inferior un pequeño margen donde aparece el nombre del autor junto a la reseña que nos indica la ubicación de la estampa. Por tanto, no contiene la huella de la plancha de impresión y carece de márgenes.

También se ha apreciado, a través del negatoscopio, una pequeña oquedad circular de unos 3mm de radio en el reverso de la obra, pero que no llega a atravesarla. Es una ausencia de pulpa que no parece proceder de causas de origen biológico.

Otro deterioro de importancia son las manchas originadas por los restos de adhesivo que han quedado impregnados en los márgenes superior e inferior de la propia estampa al haber adherido sobre ellos cinta adhesiva. Estos restos de adhesivo han envejecido con el tiempo produciendo una oxidación de los mismos y adquiriendo un tono más oscuro y amarillento.

Además destaca una mancha de origen desconocido sufrida originalmente por el reverso de la obra y que presenta signos de haber sufrido un proceso de oxidación.

La oxidación de los componentes grasos de la tinta de impresión también ha producido un ligero oscurecimiento del papel. Esto se aprecia únicamente por el reverso y en las zonas donde hay mayor cantidad de tinta depositada.

Finalmente, se aprecia una leve capa de suciedad superficial en ambas caras de la obra debida a causas de origen diverso como el polvo, contaminación,...

Tratamiento realizado

A continuación se describen los distintos tratamientos realizados en el orden en que se han llevado a cabo.

Limpieza mecánica

Se ha realizado una limpieza mecánica de la obra, tanto por el anverso como por el reverso, por métodos ligeramente abrasivos (brocha y goma de borrar en polvo). De esta forma se eliminaron los restos de polvo y demás partículas superficiales.

Para ello se han utilizado brochas de pelo con una dureza media en función de las características del papel. En cuanto a las gomitas se han utilizado las que poseen unas características adecuadas de dureza y composición, evitando aquellas que tienen características grasas y teniendo en cuenta la sensibilidad del soporte a la hora de su uso. El empleo de la resina en polvo reduce el riesgo en la operación y esta resulta más uniforme.

Análisis. Pruebas de solubilidad de tintas, pruebas de pH y pruebas de viraje de tintas

Se realiza una prueba de solubilidad de tintas al agua, para saber si podrá ser sometido a baño acuoso. La prueba da negativo.

Para la eliminación de manchas de cinta autoadhesiva se probarán dos tipos de mezclas de disolventes.

Ambas mezclas de disolventes dan negativo en las pruebas de solubilidad de tintas.

Las pruebas se realizan por el método del rodamiento del hisopo y por el de la deposición de gota de disolvente en la zona a analizar.

Las pruebas de medición de pH se realizan con el indicador universal de pH en varillas (Merck® 0-14)¹³. Estas pruebas han dado resultados que oscilan entre 5 y 6 dependiendo de las zonas.

¹³ Este tipo de indicadores no nos proporcionan valores exactos como lo podrían hacer los pHímetros. Debemos así tomarlos como valores aproximados. Además hay que tener en cuenta que son mediciones tomadas en zonas concretas del papel y puede que existan ligeras variaciones entre unas zonas y otras.

La prueba de pH del soporte se ha realizado en las siguientes zonas:

- Zona sin mancha: 6
- Zona con mancha de restos de cinta autoadhesiva: 5
- Zona con mancha de origen desconocido: 5,5

La prueba de pH en la zona de papel impresa por la tinta es: 6

La prueba de viraje de tintas al pH alcalino de la disolución de hidróxido cálcico ha dado un resultado negativo al viraje.

Con estas pruebas nos aseguramos de la inocuidad de algunas de las sustancias empleadas en los siguientes tratamientos.

Eliminación de manchas

Para la eliminación de manchas probamos con dos mezclas de disolventes:

- La mezcla de disolventes 1, contiene cloroformo y éter etílico en una proporción (1:1).
- La mezcla de disolventes 2, contiene acetona, etanol y tolueno en una proporción (1:1:1).

Finalmente nos decantamos por la mezcla de disolventes 1. Su aplicación se realiza por los métodos de la papeta con trisilicato magnésico y de la mesa de succión.

Lavado

El lavado se realiza con agua de dureza adecuada y a una temperatura que facilite el proceso sin afectar a la calidad del soporte.

Para la realización de este tratamiento se han tomado las medidas necesarias para evitar el debilitamiento del papel o su rotura en la manipulación a través del empleo de segundos soportes apropiados para este procedimiento.

Se ha realizado un solo lavado por inmersión en agua templada (entre 30°-40° C) durante 20 minutos.

Con ello se ha conseguido eliminar parte de la suciedad introducida entre las fibras y que la limpieza mecánica no pudo alcanzar. Además, se ha dotado de cierta resistencia al papel al reestablecer nuevos puentes de hidrógeno ya perdidos.

Se ha optado por no usar ningún producto que refuerce la acción del lavado tal como detergentes u otros, por los inconvenientes que producen debido a su difícil eliminación.

Desacidificación

Este tratamiento se ha realizado inmediatamente después del lavado. La obra ha sido introducida en un baño de hidróxido cálcico en disolución saturada¹⁴ diluida posteriormente en agua al 50%, con un pH de 11.

El modo de manipular la obra en el baño de hidróxido cálcico es el mismo que en el lavado, tomando las mismas precauciones de seguridad.

¹⁴ Se considera una disolución saturada de hidróxido cálcico entre 1 – 1,5 gramos por litro de agua. La disolución empleada, por tanto, se consigue añadiendo a un cierto volumen de solución saturada, un volumen igual de agua.

Se mantiene en este baño durante 20 min. Con ello se pretende neutralizar la acidez del papel dejando además una reserva alcalina.

Tras el proceso de desacidificación el pH del papel es de 7. Este se considera un valor adecuado tras el tratamiento.

Secado

El secado se realiza por oreo, de forma lenta y sin presión, para que las fibras no se aposenten de modo forzado.

Para favorecer un buen resultado en el procedimiento de secado de la obra, esta se ha colocado sobre un material de superficie lisa, para facilitar el movimiento de contracción al evaporarse el agua, y secante, para ayudar a la eliminación del agua sobrante¹⁵. A continuación se ha depositado en un secadero apropiado para tal fin, a temperatura ambiente y sin corriente de aire.

Se mantiene en esas condiciones hasta que el documento alcanza un grado de humedad próximo al secado definitivo. En ese momento se procedería al alisado si es eso lo que se busca, pero en este caso se deja secar totalmente para realizar el alisado posteriormente.

Este tipo de secado favorece que la reserva alcalina quede mejor integrada entre las fibras en lugar de quedar en superficie. Además, al ser un proceso lento, minimiza las variaciones dimensionales que sufre la obra en el secado, tras pasar por un proceso acuoso.

Tratamiento de blanqueo sobre la mancha de origen desconocido

Se realiza tras el lavado y la desacidificación ya que, en ocasiones, con estos dos tratamientos es suficiente y no resulta necesario el tratamiento de blanqueo.

Se realiza de forma local, aplicando el blanqueador únicamente a la mancha.

El blanqueador utilizado es una disolución de peróxido de hidrógeno en agua alcalinizada con amoníaco hasta conseguir¹⁶ un pH de entre 8-9.

Nuevo baño de desacidificación

Se realiza de igual forma que la vez anterior.

Secado y alisado

Para alisar la obra se deja secar por oreo en el secadero de la forma mencionada anteriormente pero, en este caso, no hay que dejarla secar completamente. Antes de que pierda toda la humedad se procederá al tratamiento del alisado.

El alisado se realiza de forma lenta, colocando la obra entre soportes secundarios antiadherentes (Remay®), entre materiales secantes y, finalmente, entre tableros. Para evitar que el peso de los tableros, por presión, elimine huellas y relieves de la plancha en el grabado, se coloca una gomaespuma por debajo del tablero que ejerce la presión sobre el anverso de la obra. Como medio de presión se ha utilizado únicamente la ejercida mediante los tableros de PVC y dos pesas de 500 gramos.

¹⁵ Este material es de una calidad adecuada para no transferir elementos no deseados a la obra. Además es de una textura afín a la del documento.

¹⁶ El pH idóneo en la aplicación del tratamiento de blanqueo con peróxido de hidrógeno está entre 8-9. En caso de no estar entre estos márgenes, el tratamiento será degradatorio para el papel.

Reintegración del soporte

Se reintegra la oquedad apreciada en el reverso de la obra con el procedimiento de injerto con pulpa de papel. El papel utilizado ha sido papel Minota, de similares características al original, usando metilcelulosa (Tylosse MH-300 disuelta en agua al 8%) como adhesivo.

Condiciones de conservación

Para una buena conservación de la obra se recomienda protegerlo de los elementos dañinos en tres niveles distintos de protección: sistemas de protección individual, el mobiliario y condiciones ambientales del edificio.

Sistemas de protección individual o en contacto directo con la obra

Estos sistemas de envolturas protectoras deben tener unas características comunes en cuanto a la composición de los materiales con que se confeccionan, como no tener lignina, no tener azufre, tener reserva alcalina y un alto contenido de celulosa (sobre el 87%), es decir, han de ser papeles permanentes.

Estas envolturas protegen a la obra de la manipulación durante los traslados, los protegen contra incendios, humo e inundaciones, de la luz, del polvo y además actúan como material tampón ante las fluctuaciones del medio ambiente y contra la contaminación atmosférica.

El sistema ideal de protección individual sería una carpeta de paspartú hecha a medida. Otros sistemas de protección individual más usuales son las envolturas o carpetas, fundas o camisas, el ensobrado y los encapsulados.

Métodos de almacenamiento y manipulación. El mobiliario

Los métodos de almacenamiento tienen un efecto directo en la vida útil del material.

El mobiliario

El mobiliario ha de ser sólido y resistente para que no se den problemas por el exceso de peso en ellos.

Idealmente debe ser de acero cromado o aluminio anodizado. También se considera aceptable que esté recubierto con una pintura anticorrosiva, repelente de insectos e ignífuga. Como mínimo, la pintura ha de ser anticorrosiva, de buena calidad y que no desprenda sustancias nocivas para la documentación.

Se debe mantener una buena circulación de aire en las áreas de almacenamiento y alrededor del mobiliario.

Se recomienda que el mobiliario nunca esté colocado contra las paredes que dan al exterior del edificio. Además debe estar separado al menos 5 cm de los muros.

Las obras han de estar guardadas en muebles cerrados pero es necesario asegurarse de que éstos estén ventilados adecuadamente.

Condiciones ambientales del edificio

Los factores ambientales de humedad, temperatura, luz y las partículas contaminantes pueden provocar procesos que lleguen a deteriorar los objetos.

La naturaleza biológica, mecánica y química de estos cambios puede variar de acuerdo a los materiales.

La humedad relativa

Unos años atrás se venían recomendando tasas de humedad relativa comprendidas entre 45 y 55% como adecuadas para la conservación (Sánchez Hernampérez, 1999). Sin embargo, estas recomendaciones se realizaron teniendo en cuenta los aspectos mecánicos de las obras, como la flexibilidad del papel, y desatendiendo los aspectos químicos. Es cierto que las tasas de humedad elevada mejoran la plasticidad de las fibras y el papel se maneja mejor, pero el aumento de la humedad acelera los procesos de alteración.

Por tanto, hoy no se ofrecen valores de referencia definitivos para aplicar en todas las situaciones. La solución que proponen algunos autores es lograr una humedad relativa estable¹⁷, evitando los extremos perjudiciales. Pero algo importante a tener en cuenta, por otro lado, es seleccionar valores de HR cercanos al ambiente real en vez de desviarnos de nuestro ambiente y crear uno artificial, que puede fallar en cualquier momento. A partir de aquí se podría establecer un medio estable, manteniendo una ventilación homogénea y continua las 24 horas del día, 365 días al año.

La temperatura

Se recomienda una temperatura constante y si varía, que sea para corregir la humedad relativa. Por otro lado se busca que sea cómoda para el personal o el visitante, es decir, en torno a los 20° C. Últimamente se vienen recomendando temperaturas algo inferiores por el ahorro energético, sobre los 18° C, ya que esta tampoco resulta muy incómoda para el ser humano.

La luz

En áreas de almacenamiento el material ha de estar a oscuras.

Cuando el material está expuesto se recomienda realizar un estudio del tipo de iluminación teniendo en cuenta factores como la intensidad de la fuente, el tipo de radiación que emite y, en caso de tratarse de radiaciones infrarrojas, se vigilará la distancia del foco de iluminación al objeto.

Dentro de la luz artificial se utilizan básicamente dos tipos de lámparas: las lámparas incandescentes y las lámparas de descarga.

Las lámparas incandescentes producen calor, con lo cual han de mantenerse alejadas de los objetos y nunca dentro de las vitrinas.

Las lámparas de descarga producen gran cantidad de radiaciones ultravioleta. Así, las fuentes de luz con emisiones de radiación ultravioleta superiores a 75 microvatios por lumen requieren filtración o, en su defecto, se recomienda el uso de lámparas de baja emisión de radiaciones ultravioleta.

¹⁷ A los valores dados, diferentes autores han marcado unos márgenes de oscilación de seguridad que no deberían ser superados. Estos son $\pm 2^\circ$ C en la temperatura y de 2 a 6% en la HR.

La contaminación atmosférica

Se recomienda el filtrado de estos elementos contaminantes a través de filtros HEPA¹⁸ con carbón activo.

El tratamiento de restauración ha sido llevado a cabo en la asignatura de *Prácticas de conservación y restauración del documento gráfico II*, bajo la supervisión de Dña. Isabel Guerrero Martín.

Tasación razonada del Bien Cultural

Para la tasación de la obra se ha llevado a cabo una recopilación de precios de salida y remate de obras similares vendidas en subastas que han tenido lugar en un periodo de tiempo no superior a diez años respecto de la fecha del informe. Para ello se han consultado referencias bibliográficas diversas, así como las páginas web de las casas de subastas nacionales más destacadas y otras de carácter internacional que mencionamos en el apartado de bibliografía.

También se han consultado en Internet otras páginas web, tanto de información general (GOOGLE) como específicas¹⁹.

Los centros de referencia consultados a tal fin han sido:

- Biblioteca Nacional.
- Calcografía Nacional.
- Museo del Prado.
- Museo de artes decorativas.

¹⁸ El filtro de aire HEPA (del inglés «High Efficiency Particle Arresting» o «recogedor de partículas de alta eficiencia») puede retirar la mayoría de partículas perjudiciales, incluyendo las esporas de moho, el polvo, los ácaros del polvo y otros alérgenos irritantes del aire. Pueden eliminar al menos el 99,97% de las partículas de 0,3 micrómetros (μ m) de diámetro en suspensión en el aire. Las partículas de este tamaño son las más difíciles de filtrar, por lo que son consideradas las partículas de tamaño más penetrante (MPPS). Las partículas que son más grandes son filtradas con mayor eficacia aún. Los filtros HEPA se componen de un colchón de fibras dispuestas al azar.

Fuentes: www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/esp_imagepages/19338.htm y <http://en.wikipedia.org/wiki/HEPA>

¹⁹ Ver páginas web en bibliografía.

²⁰ Orden establecido para esta obra en concreto teniendo en cuenta todos los datos señalados anteriormente.

La búsqueda dio sus frutos y se llegaron a encontrar varios grabados de Juan Antonio Salvador Carmona y de su hermano Manuel, subastados en la casa de subastas *Fernando Durán* entre 2005 y 2006. La información obtenida ha sido facilitada tanto a través de su página web como de su base de datos, acudiendo personalmente a su sede de la calle Conde de Aranda 12, Madrid.

También se encontraron dos grabados de Juan Antonio Salvador Carmona en «*ADEC. Art price annual international & Falk's art price. Saint-Romain-au-Mont-d'Or: Art price annual [Años 1999 y 2000]*» y una obra de Manuel Salvador Carmona en el catálogo de adquisiciones de bienes culturales: «*Adquisición de Bienes Culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura (Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico), 2001, Página 191».

Para efectuar una valoración razonada de la obra se ha realizado un análisis comparativo con los valores de tasación de otras obras teniendo en cuenta, principalmente, una serie de aspectos. Estos campos están enumerados a continuación en un orden de importancia establecido por nosotros²⁰. Son los siguientes: el autor (ya que se han incluido obras del hermano del artista con una mayor relevancia), el tamaño de la obra, la colaboración de otro artista destacado, el tema representado, el estado de conservación, la fecha de subasta, el estado de la economía general, la importancia de la obra en su contexto original (si marca un momento histórico en la vida del artista, si la obra es conocida por diversos motivos,...) y la importancia actual de la obra atendiendo, principalmente, al precio de remate o precio final de las obras.

Por supuesto, partimos de la autenticidad de las obras.

Resumimos los valores de tasación más destacados en el siguiente cuadro.

Obra	Autor	Título	Tema	Tamaño (en cm)	Precio de salida	Precio de remate	Observaciones
Obra a tasar	Juan Ant. Salvador Carmona	Sagrada Efigie del Santísimo Cristo coronado de espinas	Religioso	21,2x14,7	A determinar	A determinar	Sin catalogar Recortada
Caso 1 Fecha subasta: 2006	Juan Ant. Salvador Carmona	Carlos de Borbón Príncipe de Asturias	Monarquía	44x30,5	100,00 €	100,00 €	
Caso 2 Fecha subasta: 2005	Juan Ant. Salvador Carmona	Dolorosa imagen de Jesús	Religioso	35x23	40,00 €	No vendido	El verdadero autor es Manuel Salvador Carmona
Caso 3 Fecha subasta: 2006	Juan Ant. Salvador Carmona	Carlos III y María Luisa su esposa Reyes de España	Monarquía	17x13,5	150,00 €	300,00 €	Dibujo de Goya
Caso 4 Fecha subasta: 2006	Manuel Salvador Carmona	Dedicada al Exmo. Sor. D. Jaime Masones de Lamay Soto Mayor	Religioso	35x25,5	170,00 €	No vendido	
Caso 5 Fecha subasta: 2001	Manuel Salvador Carmona	Felipe el Bueno, Duque de Borgoña	Retrato alegórico	33x23	Desconocido	209,40 €	
Caso 6 Fecha subasta: 1999	Juan Ant. Salvador Carmona	África	Alegórico	42 x 48	Desconocido	360,00 €	Sobre pinturas de Lucas Jordán. Dedicados al rey Carlos IV
Caso 7 Fecha subasta: 1998	Juan Ant. Salvador Carmona	Santa María magdalena La vendimiadora [2 grabados]	Religioso y popular	Desconocido	102,20 €	180,20 €	Con la vendimiadora entró a formar parte de la Academia como miembro supernumerario
Caso 8 Fecha subasta: 2005	Juan Ant. Salvador Carmona	Europa	Alegórico	44 x 30,5	180,00 €	275,00 €	
Caso 9 Fecha subasta: 2006	Juan Ant. Salvador Carmona	Carlos de Borbón, príncipe de Asturias	Monarquía	44 x 30,5	100,00 €	Desconocido	

Excepto el caso 2, consideramos que el estado de conservación de las obras es bueno o muy bueno.

Se comprueba cómo los grabados de Manuel Salvador Carmona destacan por tener un precio superior. Además, por lo general, los grabados religiosos en la actualidad tienen un valor li-

geramente inferior a otras temáticas. El tamaño de la obra también influye en ocasiones en el precio. Algo que parece determinante es la colaboración de artistas de gran renombre como en el caso 3, con el segundo precio de salida más alto a pesar de ser el de menor tamaño, y el de precio de remate mayor.

En cuanto a la fecha de subasta no se aprecian grandes cambios en los últimos diez años.

Como norma general respecto a la cotización de obras de arte es necesario tener en cuenta el estado de la economía nacional y, dependiendo del tipo de obra, incluso internacional. De este modo, en periodos de bonanza económica la demanda es mayor y, por tanto, los precios se elevan.

Conclusión: como consecuencia de los datos expuestos anteriormente podemos concluir que la obra a tasar gana valor con respecto a los demás ejemplos por ser considerada copia única de su tirada y por representar un tema muy específico del que existen escasos ejemplos.

Por otro lado, pierde valor respecto a otras por encontrarse alterada en sus dimensiones originales, por tratarse de un tema religioso, por no tener una relevancia especial en su contexto original y por carecer de la colaboración de otro artista destacado.

Así, en base a los ejemplos anteriores y teniendo en cuenta el autor y el tema, podemos determinar que la obra no sobrepasa los 50 euros. A esto habría que añadir el hecho de ser el único ejemplar conocido del autor, lo cual podría incrementar el precio entre un 50-100%, pudiendo llegar así hasta los 100 euros.

A esta cantidad habría que añadirle el precio de la restauración.

La tasación del bien cultural se ha realizado para la asignatura de *Peritaje, catalogación y tasación de bienes culturales* y ha sido dirigida por D. Pablo Cano Sanz.

Conclusiones

De todo lo expuesto aquí hemos de destacar el estudio realizado sobre la obra, el cual nos ha llevado a confirmar que efectivamente se trata de una obra inédita. Por tanto, debemos considerarla como la única estampa que se conserva en la actualidad a la espera de nuevas aportaciones.

Referente al motivo que inspira la obra también debemos destacar su exclusividad, a excepción de la estampa anónima mencionada.

Es cierto que se trata de un motivo muy concreto pero con la aparición de este grabado se convierte, sin lugar a dudas, en la representación de mayor calidad artística que podemos encontrar sobre dicho asunto.

También constituye una obra inédita del autor, lo cual a buen seguro contribuirá a enriquecer su ya amplia y excelente producción.

Por lo tanto, nuestra mayor aportación se centra en proyectar luz sobre una obra desconocida hasta el momento, realizada por tan extraordinario grabador. Ofrecemos en este sentido la primera descripción física, formal y estilística de la obra, así como un aporte iconográfico de la misma. Esperamos en este sentido haber presentado con mayor claridad el tema iconográfico, que en determinadas ocasiones ha sido confundido.

Es nuestro deseo, a la vez, despertar el interés por esta colección inédita y que este artículo suponga un punto de partida para la publicación de los mismos en catálogos artísticos.

En referencia a la restauración, se han conseguido con gran eficacia los objetivos marcados en un principio, los cuales han sido cumplidos teniendo siempre muy presentes los criterios de inocuidad y reversibilidad, tanto de los materiales como de los tratamientos utilizados.

Finalmente y para terminar me gustaría destacar la importancia de considerar la Conservación y la Restauración como un campo interdisciplinar, lo cual hemos intentado poner de manifiesto en este trabajo. Aquí se han fundido gran parte de los contenidos aprendidos en las distintas asignaturas que se imparten en la ESCRBC de Madrid, con materias tan diversas como la química, la historia del arte, el conocimiento de materiales, la fotografía y el tratamiento de la imagen, el tratamiento de la información, los procedimientos y técnicas del documento gráfico, la conservación y restauración del documento gráfico, la catalogación y el peritaje.

Abreviaturas y siglas

Abreviaturas

- cm. Centímetros.
- Ed. Edición.
- HR. Humedad Relativa.
- mm. Milímetros.
- ml. Mililitros.
- p. Página.
- pp. Páginas.
- Ptas. Pesetas.
- S. Siglo.
- Vol. Volumen.

Siglas

- RAMP. Records and Archives Management Programme.
- UNESCO. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization.
- UAM. Universidad Autónoma de Madrid.
- ESCRBC. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J. (1980): «Grabado». *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*. Vol. 18. Ed. Plus Ultra. Madrid.
- BELLO URGELLÈS, C. Y BORRELL CREHUET, À. (2001): *El patrimonio bibliográfico y documental. Claves para su conservación preventiva*. Ed. Trea. Gijón.
- BENITO DOMENECH, F. Y GÓMEZ FRECHINA, J. (2007): *La impronta florentina y flamenca en Valencia: Pintura de los siglos XIV-XVI*. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia.
- BIATOSTOCKI, J. (1998): *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Ed. Istmo. Madrid.
- BLAS BENITO, J. (1994): *Arte gráfico. Diccionario*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid.
- CALVO, A. (2003): *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*. De la A a la Z. Ediciones del Serbal. Madrid.
- CARMONA MUELA, J. (2001): *Iconografía Cristiana*. Ed. Istmo. Madrid.
- CARRETE PARRONDO, J. (1978): *El grabado calco-gráfico en la España ilustrada*. Ed. Club Urbis. Madrid.
- CARRETE PARRONDO, J. (1980): «Grabados de Manuel Salvador Carmona realizados en

- Paris (1752-1762)». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre de 1980, núm. 50.
- CARRETE PARRONDO, J. (1989): *El grabado a buril de la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*. Ed. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid.
- CARRETE PARRONDO, J.; CHECA CREMADES, F. Y BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1998): «El grabado en España. Siglos XV al XVIII». Tomo XXXI. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- GALLEGO GALLEGO, A. (1990): *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid.
- MACDONALD, A.A. et al. (1998): *The broken body. Passion Devotion in the Late-Medieval Culture*. Ed. Egbert Forsten. Groningen.
- MARROW, J. H. (1979): *Passion iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Ed. Van Ghemert. Kortrijk.
- MITCHELL B. M. (2005): *Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the PulKau Altarpiece*. Artículo de la revista: *The Art Bulletin*. December 2005. volume LXXXVII. Number 4.
- MORENA BARTOLOMÉ, Á DE LA. et al. (2007): *Clasuras: tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de enero a marzo de 2007*. Ed. Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico. Madrid.
- PÁEZ RÍOS, E. (1985): *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica. Madrid. 1985.
- PANOFKY, E. (1927): *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Ed. Seeman. Leipzig.
- RÉAU, L. (2000): *Iconografía del arte cristiano*. Ed. Del Serbal. Barcelona.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1953): *Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805): noticias biográficas y catálogo de sus obras*. Ed. Blas. Madrid.
- SÁNCHEZ HERNAMPÉREZ, A. (1999): *Políticas de Conservación en Bibliotecas*. Ed. Arco/Libros. Madrid.
- TOVAR MARTÍN, V. (1990): «El monasterio de las religiosas trinitarias descalzas de San Ildefonso de Madrid». Artículo incluido en la revista: *Archivo Español de Arte*. 1990. n.º 63. pp. 401-418.
- VEGA, J. (1992): *Museo del Prado. Catálogo de estampas*. Museo del Prado. Madrid.
- VETTER, E. M. (1963): «Iconografía del Varón de Dolores». Artículo incluido en la revista: *Archivo Español de Arte*. 1963. Vol.: XXVI; n.º: 141; pp. 197-231.
- VIÑAS, V. Y VIÑAS, R. (1988): *Las técnicas tradicionales de Restauración*. Un estudio RAMP. París. UNESCO.
- VON RUDOLF, B. (1955): *Arma Christi*. Anuario de las Bellas Artes de Munich. N.º 6.
- VV.AA. (2003): *La pintura gótica flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
- ZUFFI, S. (2003): *Episodios y personajes del Evangelio*. Colección los diccionarios del arte. Ed. Electa. Barcelona.

Bibliografía complementaria

- BOTEY ESTEVE, F. (1935): *Historia del grabado*. Ed. Labor. Barcelona.
- TORMO FREIXES, E. (1962): *El grabado en España*. Ed. Conservatorio de las Artes del libro. Barcelona.
- VIÑAZA, CONDE DE LA. MUÑOZ Y MANZANO, C. (1972): *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Ed. Atlas. Madrid.
- BLANCO MOZO, J. L. (1998): «La otra cara de la Ilustración: la formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes». *Separata del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), vols. IX-X, 1998*. Ed. Universidad Autónoma. Madrid.

Páginas Web.

- www.afinsa.com
- www.anticuarius.com
- www.artnet.com
- www.artprice.com
- www.calcografianacional.com
- www.duran-subastas.com
- www.fernandoduransubastas.com
- www.flg.es
- www.mercadodelarte.com
- www.mnartesdecorativas.mcu.es
- www.setdart.com