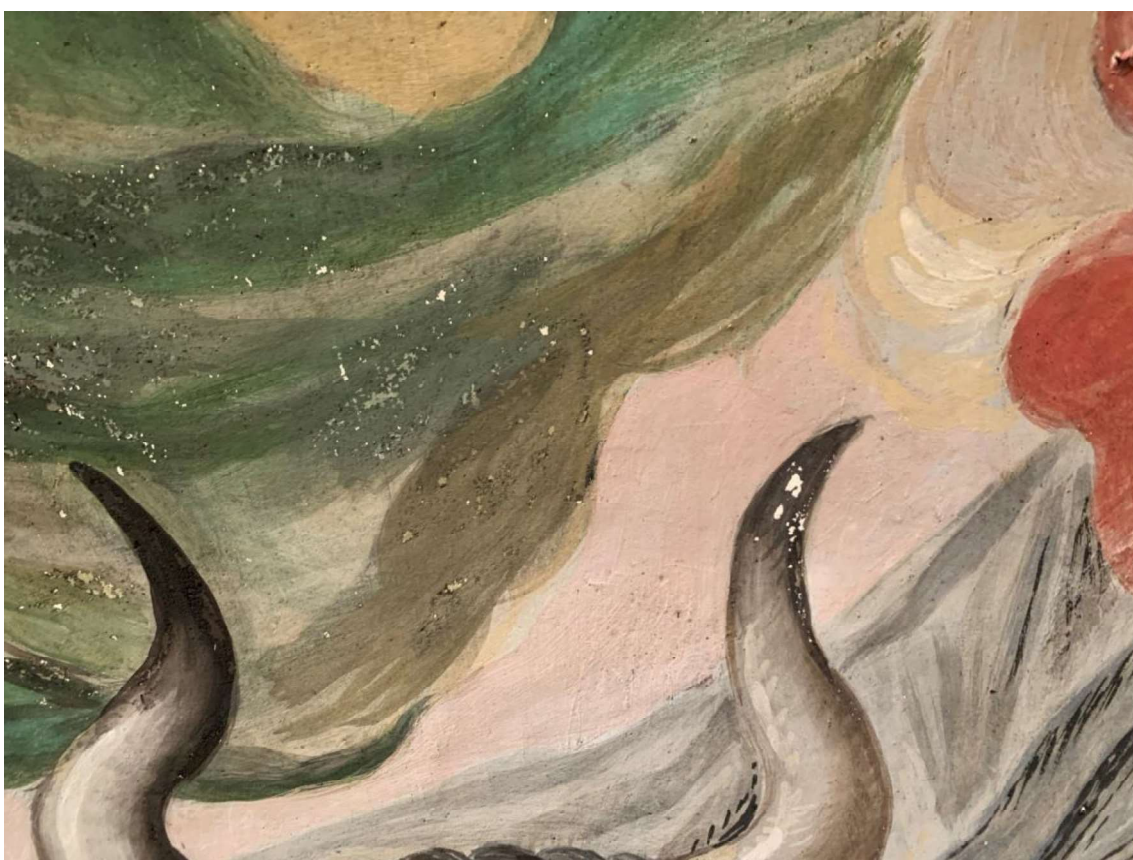


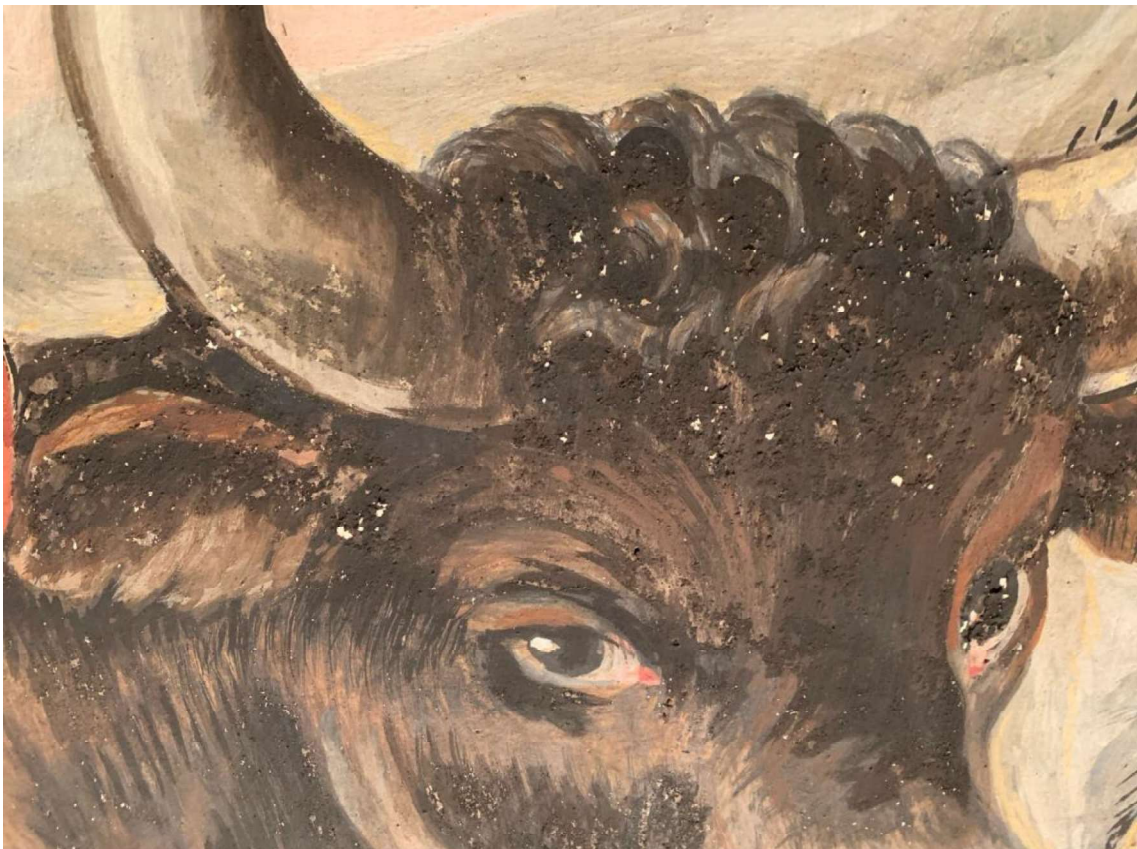
F85 y 86. Detalles del empleo de pan de oro. En la imagen inferior se reconoce una patología de descamación pictórica con tendencia al desprendimiento que afecta de forma selectiva a las pinceladas de tono más oscuro.



F87, 88 y 89. Más ejemplos de descamaciones pictóricas, una patología bastante generalizada en el conjunto. Aquí vemos que ya no solo afecta a los tonos más oscuros, también a los claros, aunque son menos abundantes y se producen generalmente en forma de lascas más grandes. Por otra parte, en estas imágenes se advierten reintegraciones bastante groseras para reducir el impacto visual de las pérdidas. Algunas son más delicadas, un *aqua sporca* en forma de veladura trasparente, y otras son verdaderamente burdas y exceden la superficie de la pérdida.



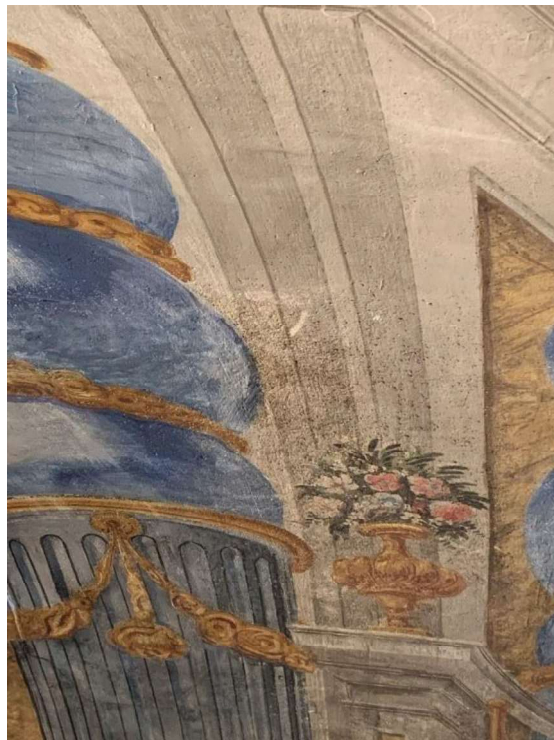
F90 y 91. La patología de descamación es generalizada en toda la bóveda, aunque la distribución no es homogénea. Está mucho más concentrada en unas zonas que en otras, sin que haya un patrón concreto que lo justifique. En estas fotografías vemos además que ya no se trata de reintegraciones más o menos burdas: son directamente repintes cuyo color no se aproximaba al original ni al principio (el verde caqui), por lo que se trató de integrar imitando la pincelada.



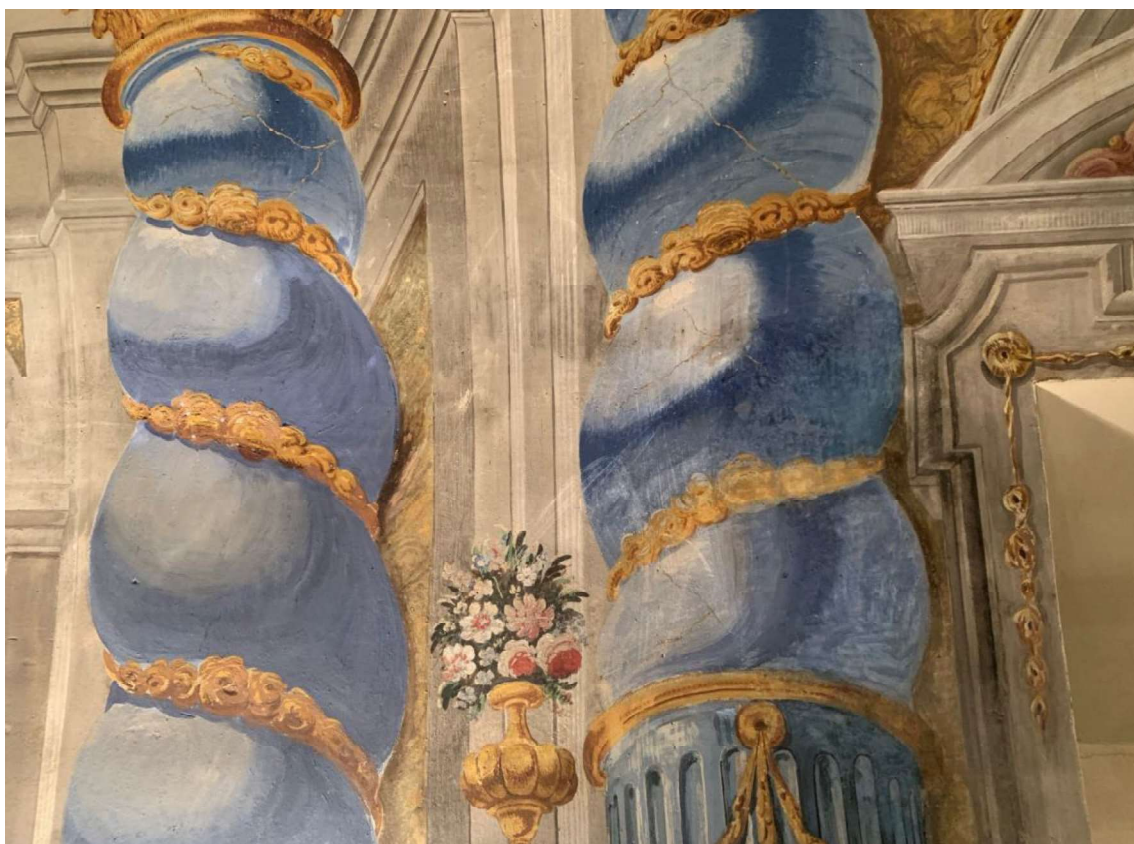
F92 y 93. Observamos que el tamaño de la descamación varía en función de las características de la pintura en cada campo de color, pero es una degradación que en mayor o menor medida se advierte a lo largo de toda la superficie del mural. En la fotografía inferior las cejas del toro se han reinterpretado para ocultar una zona de abundantes pero pequeñísimas pérdidas, y la patología ha continuado progresando después.



F94, 95 y 96. Algo parecido ocurre en estos casos, que tras el repintado de la zona se han seguido produciendo nuevos desprendimientos.



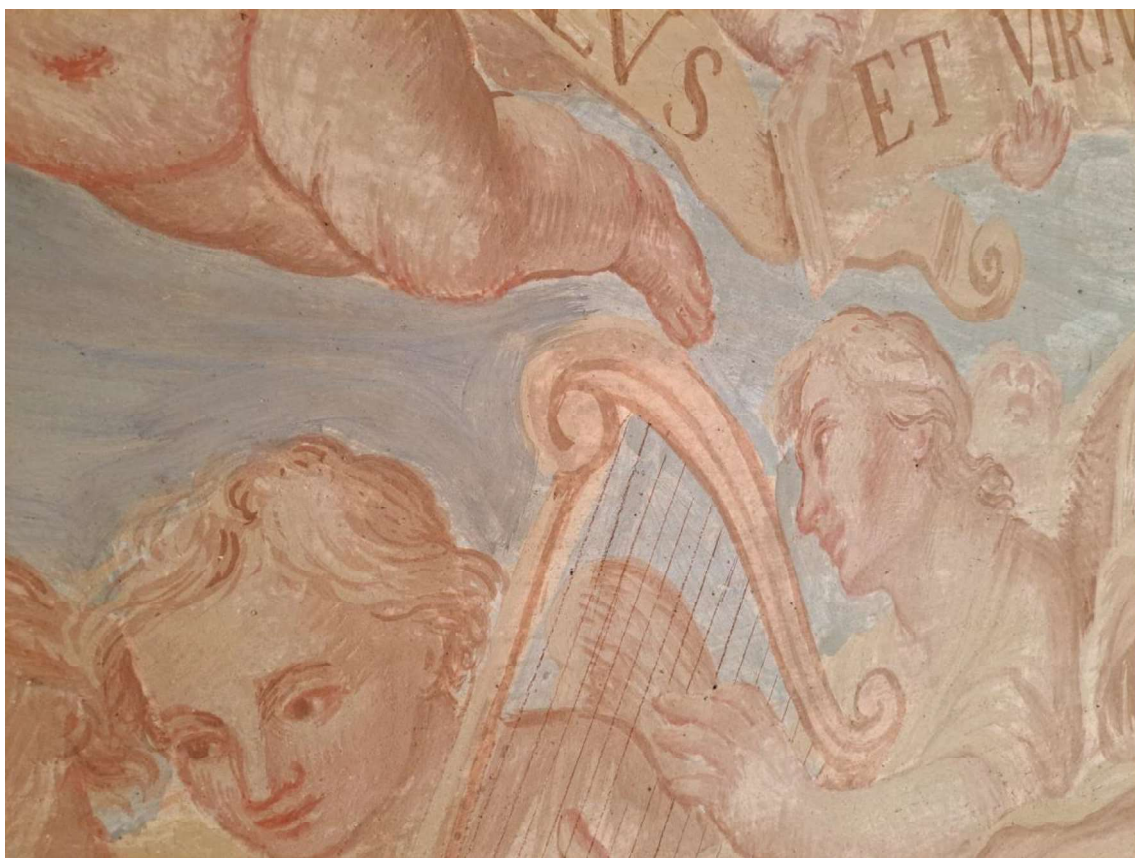
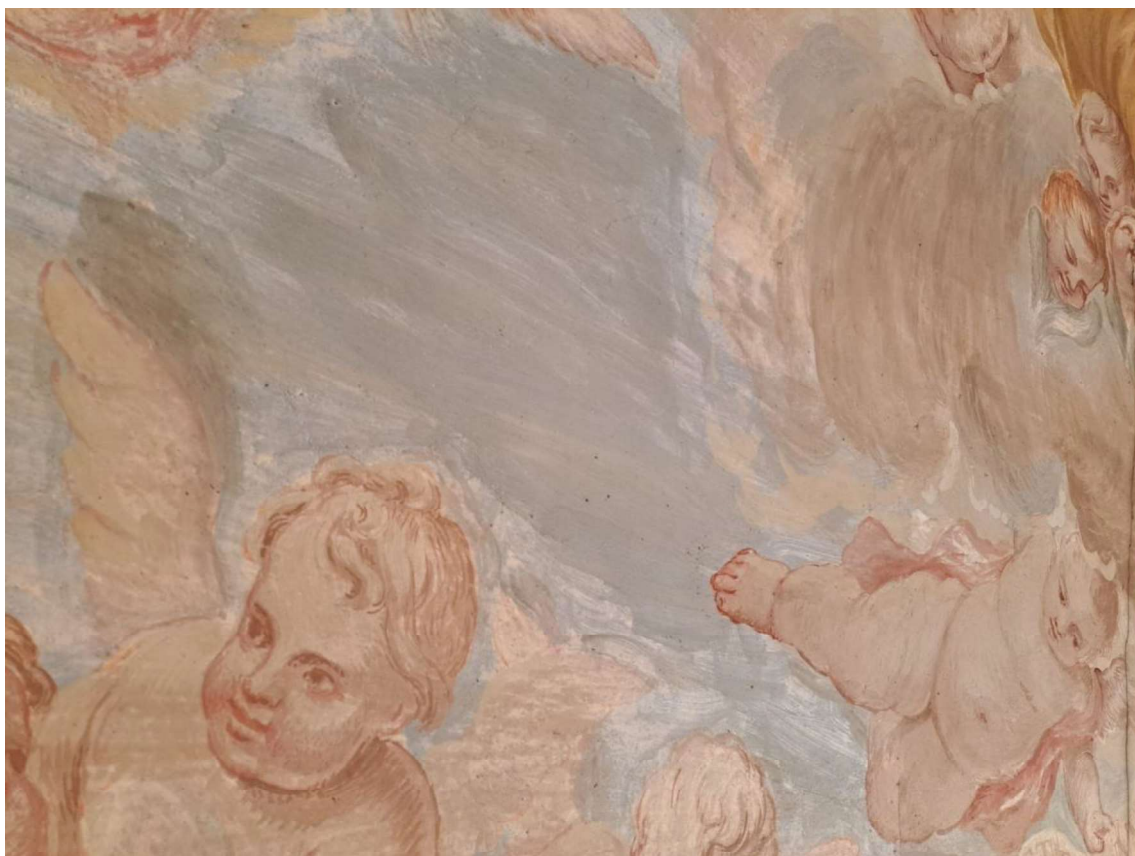
F97, 98 y 99. En estos casos se trata de levantamientos todavía menores, milimétricos, asociados al mistión en los oros (abajo), aparentemente producido por una escurridura previa a la pintura de ese mismo mistión en el rostro del medallón de Josías, y en la columna como consecuencia de filtraciones en el testero de los pies. Aunque en este último caso no son tanto levantamientos como pequeñísimas ampollas producidas por eflorescencias salinas.



F100 y 101. Estas fotografías corresponden al testero oeste, una zona afectada por humedades históricas. En la superior, alrededor de la imagen de san Francisco de Padua se advierten ampollas de mayor tamaño producidas por criptoeflorescencias salinas. Esta patología se reconoce con nitidez en el mapa de anomalías superficiales. Es poco común, casi exclusiva de esta zona a los pies y de otro punto en el costado sur antes mostrado como muestra de alteración por las humedades. Al lado de la figura, vemos una columna con el fondo azul totalmente repintado. La misma que en la imagen inferior aparece junto a la gemela, menos repintada, que mantiene el veteado dorado original de los fustes.



F102 y 103. Los repintes no son exclusivos de las áreas con descamaciones pictóricas o afectadas por filtraciones. Vemos que en este caso tratan de recomponer figuras con la capa pictórica desgastada, seguramente como consecuencia de algún inadecuado proceso de limpieza. La policromía de las carnaciones de los angelitos y fondos en el rompimiento de gloria están muy pulverulentas y apenas resisten una mínima fricción superficial, como luego veremos. Se producirían desgastes al tratar de limpiarlas, y se recompusieron reforzando determinadas pinceladas en los perfiles que redefinen las figuras. Obsérvese la diferente ejecución de las facciones en los rostros de la imagen superior.



F104 y 105. Tampoco los cielos quedaron exentos de esos repintes de refuerzo, que se proporcionaron tratando de recortar las figuras. Son los burdos brochazos transversales que se advierten desde abajo en todo el fondo azul del celaje y le proporcionan ese aspecto tan agrisado y enrarecido.

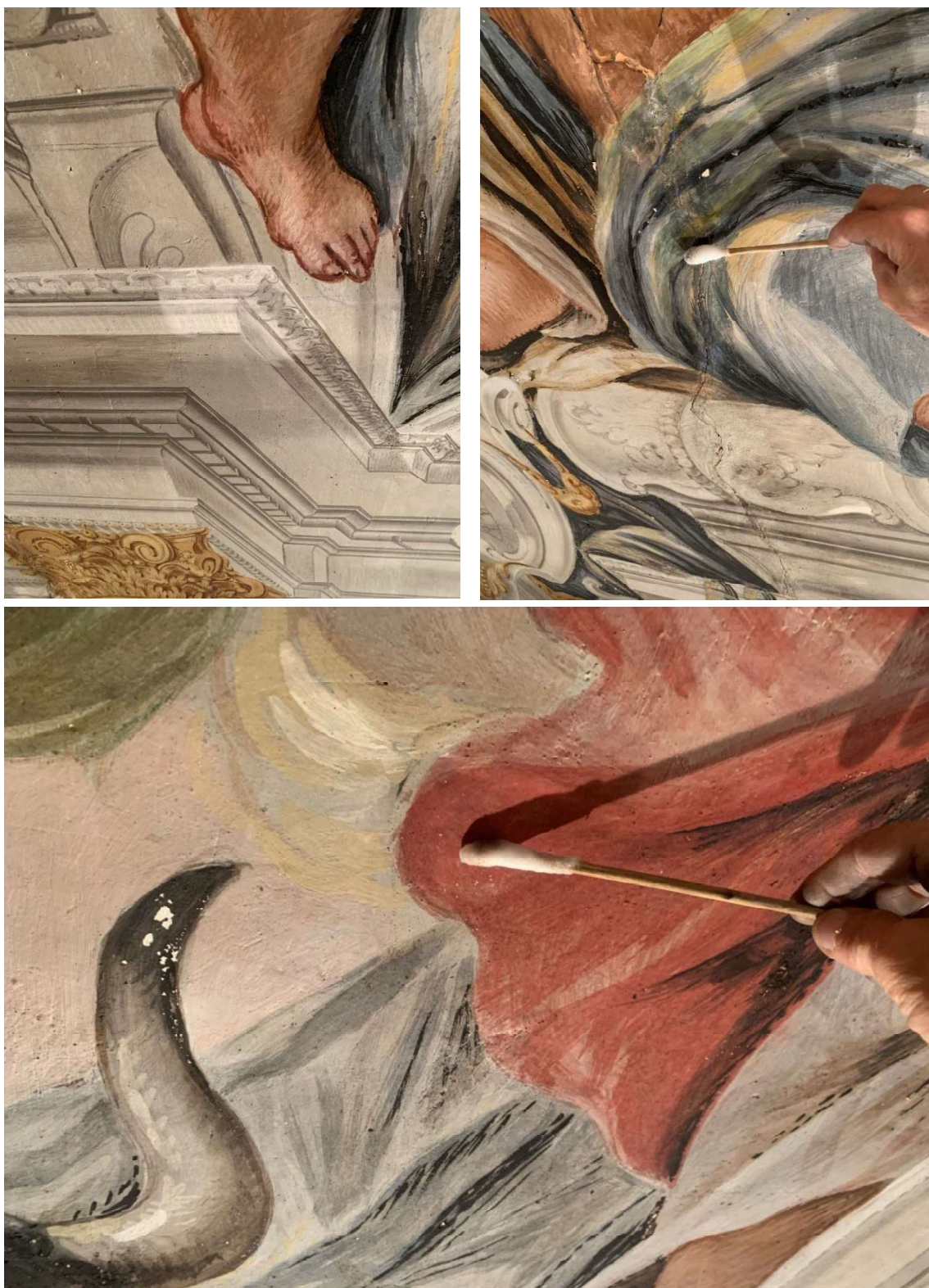


F106, 107, 108 y 109. Con una dinámica todavía más burda, si cabe, en algún momento se trataron de disimular algunas grietas reproduciendo la dirección de las pincelas del contexto. Incluso se advierten emplastecidas de forma previa al repintado, como podemos observar en la fotografía superior a la derecha. Contrario a lo que se pretendía lograr, las grietas así repintadas se manifiestan mucho más evidentes a larga distancia.

Parece que los repintados mostrados hasta ahora pudieran corresponder a dos momentos diferentes: el primero, un poco más elaborado, reinterpretando algunas figuras y con ciertas dotes para la pintura; y el segundo más burdo, sin reinterpretaciones, reservando las áreas más comprometidas, pero tratando de imitar igualmente la pincelada del entorno. Aunque es difícil tratar de asignarles un momento, una fecha concreta, no cabe duda de que ambas campañas de repintado son antiguas. Y que las grietas estén repintadas nos está indicando que estas también lo son, pudiendo interpretarlo como un síntoma de estabilización.



F110, 111, 112 y 113. Estas imágenes corresponden a una grieta abierta en el testero oeste con una deformación significativa a su curso junto al vano cegado. Tal como se aprecia en la fotografía superior izquierda, la grieta se selló en un primer momento para retocarla, y permanece cerrada. Lo interpretamos también como señal de estabilización en este paño de bóveda. Vamos reconociendo su recorrido repintado según asciende la grieta. En la fotografía de arriba a la derecha se advierte, en la moldura superior de la fingida cornisa, que se han tratado de retirar los burdos repintes, y la capa pictórica original aparece lesionada. Probablemente la solubilidad de la pintura original en esta zona dificultaba la tarea, y se cesó en el propósito, manteniendo los burdos repintes que continúan hacia abajo. En los dos detalles inferiores de la misma zona advertimos que simplemente se han tratado de disimular, restringiendo la retirada de repintes por un lado, y por otro, realizando una reintegración de regatino ceñida a la masilla de relleno. Por las características de esta actuación, sin duda corresponde a la intervención realizada en 1985.



F114, 115 y 116. Comenzamos los ensayos de limpieza y comprobamos (primera fotografía de arriba a la izquierda) que la policromía de la arquitectura, aquí, ostenta buena resistencia, que está bastante ennegrecida, y que se limpia sin dificultad preferiblemente en medio alcohólico. La solución hidroalcohólica agiliza la eliminación de la suciedad, pero a cambio reduce ostensiblemente la resistencia de la capa pictórica. Concretamente en este punto la arquitectura debe estar ejecutada con base al fresco. En otras zonas de las arquitecturas fingidas la sensibilidad es mucho mayor, lo que indica que no todas se resolvieron de la misma forma. Realizados más ensayos en otros colores originales (rojos, verdes, azules...), comprobamos que por lo general todos los colores están pulverulentos y son sensibles a cualquier tipo de limpieza, incluso mediante métodos mecánicos. Lo que hace preciso combinar diferentes sistemas a intervalos cortos para evitar la fatiga de la capa pictórica original. Algunos tonos, especialmente los amarillos y anaranjados, muestran una sensibilidad extrema que prácticamente impide el desarrollo de cualquier método de limpieza. Este tipo de pulverulencia es más característica de la pintura realizada al temple, y difícilmente compatible con un verdadero fresco.



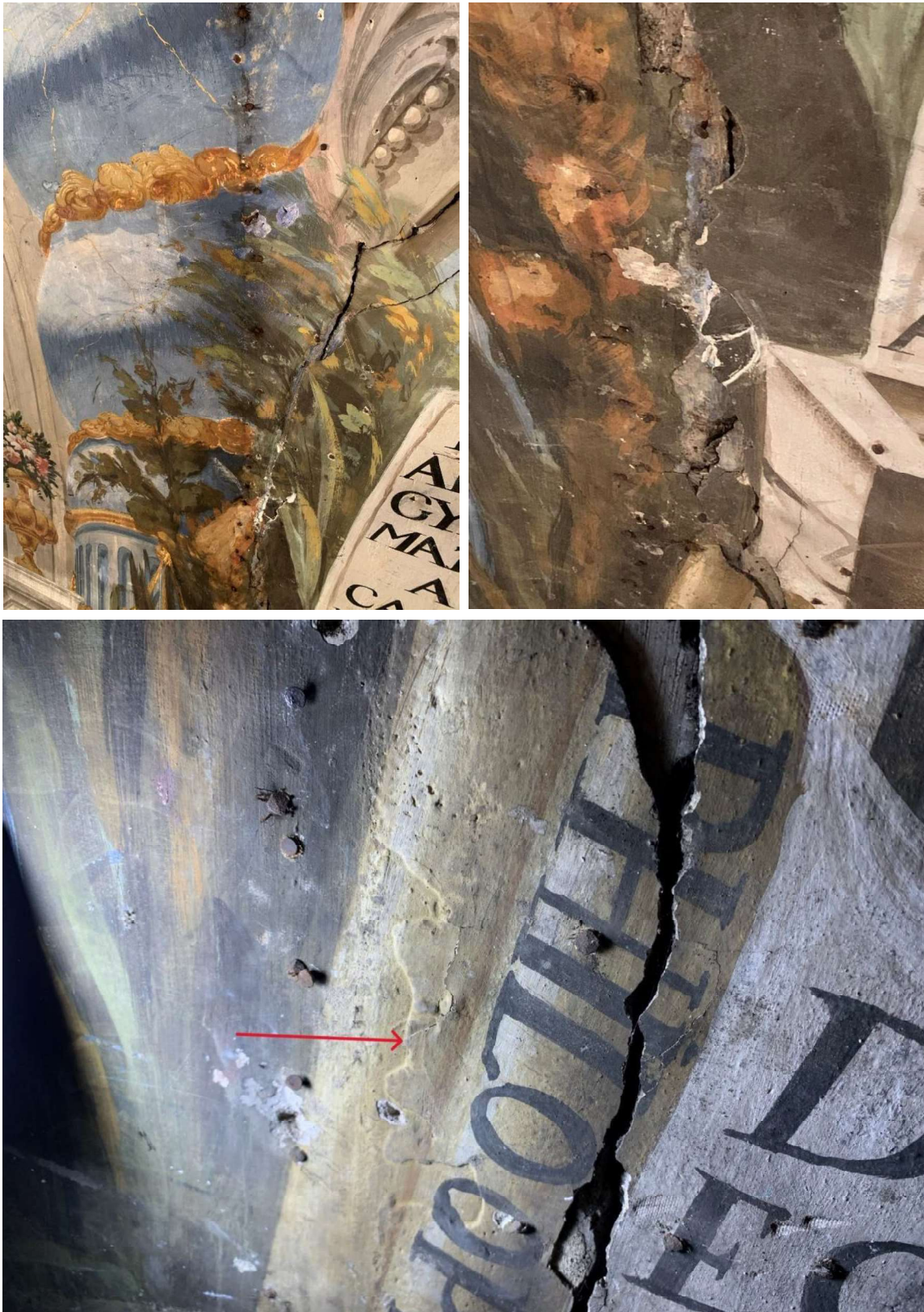
F117, 118 y 119. Cambiando de zona, las pruebas de limpieza en los fondos de los cielos ofrecen resultados parecidos. La capa pictórica es bastante sensible y pulverulenta, aunque su resistencia es desigual en función de la localización y los colores. Pero el resultado de la limpieza es impactante, como cabía esperar. La retirada del hollín y el polvo graso devuelve la luminosidad a estas pinturas que se han quedado tan apagadas. Las tres fotografías de arriba corresponden al mismo ensayo de limpieza en distintos momentos del proceso. Arriba a la izquierda, al principio tratamos de dejar una delimitación más recta del área de limpieza para que se aprecie mejor la diferencia. Para cuantificar el rendimiento del trabajo y valorar los resultados fuimos ampliando la superficie del ensayo, difuminándola en el contexto, evitando así el riesgo de marcas y con el fin de que los ensayos no resulten tan llamativos en un entorno oscurecido hasta que se pueda acometer la intervención.



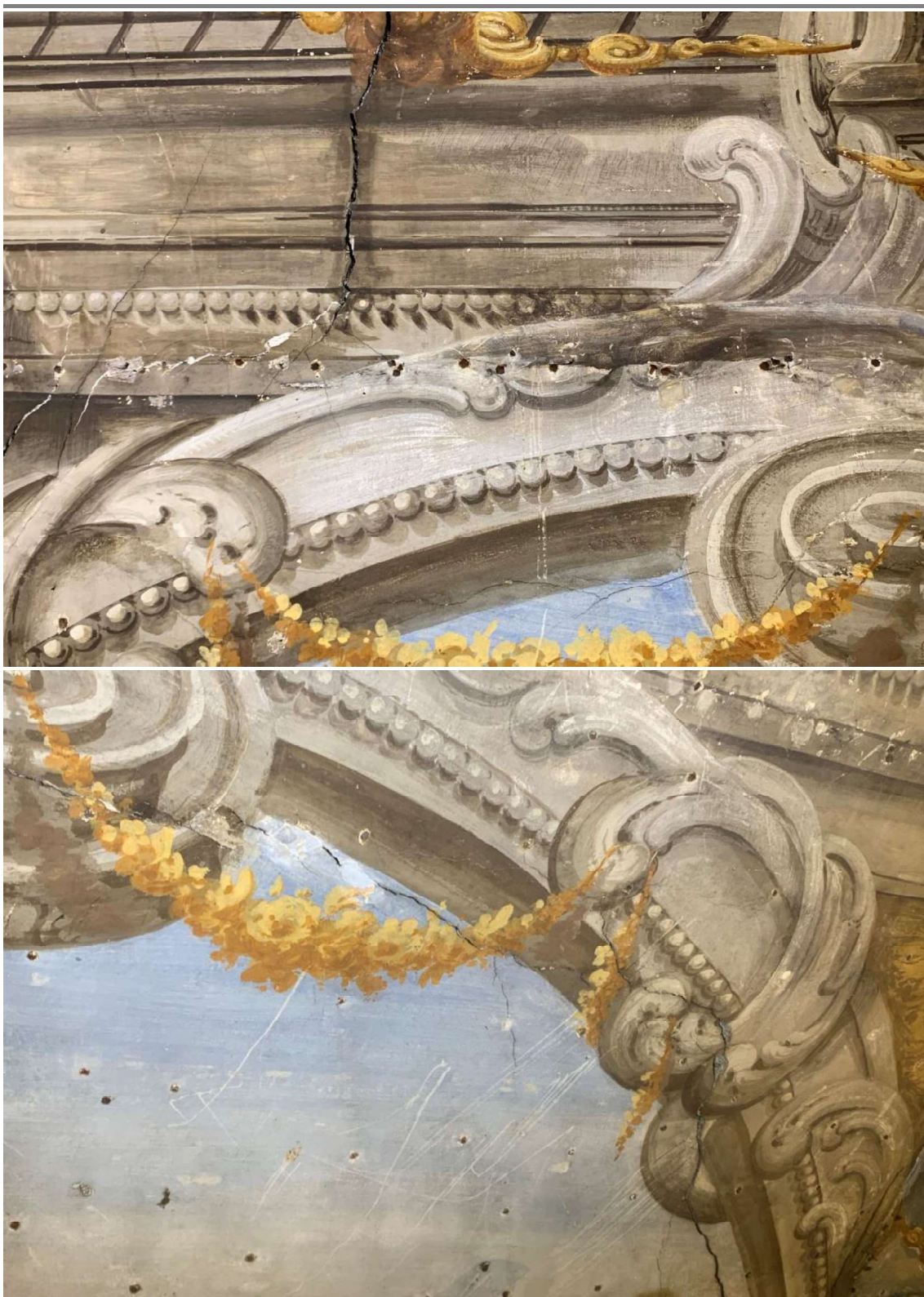
F120 y 121. Por las mismas razones expuestas del riesgo de producir marcas difíciles de igualar y con el fin de evitar una lectura muy evidente de los ensayos tras nuestro paso por la capilla, continuamos probando en otras zonas con exigencias diferentes, adaptándonos siempre al contorno de las figuras. En definitiva, este tipo de limpieza que incide en las luces y es en cierto modo selectiva, exige esa forma de proceder. Comprobamos que se trata de una limpieza delicada de ejecutar, no exenta de dificultad, en la que la propia pintura original marca sus límites. Los repintes quizás no se pueden llegar a retirar completamente, pero sí podemos aspirar a reducir su impacto negativo y la mejora del conjunto sería sustancial.



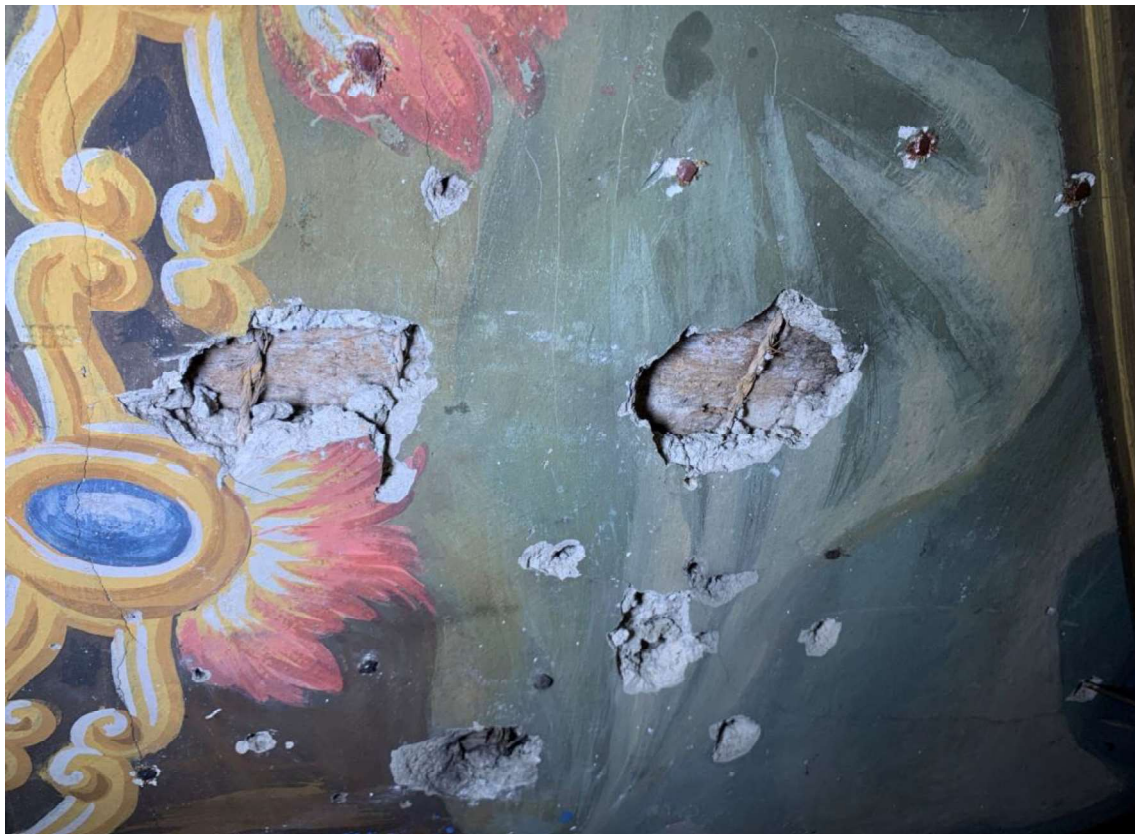
F122, 123 y 124. Examinando la zona del testero con la representación de la diosa guerrera Atenea, comprobamos que la parte superior del tímpano de escayola del retablo se cerró con unas placas apoyadas sobre el propio tímpano y por encima de un listón de madera clavado al muro (señalado con flecha verde). Este cierre se tuvo que desmontar parcialmente para retirar el lienzo en 1985, y es el que dejó esa huella tan nítida en la pintura. Vemos que a izquierda y derecha de la escena de Atenea aparecen unas grietas bastante quebradas por la rotura de gruesas capas de mortero. Por debajo, sin embargo, una pérdida deja a la vista otra grieta con una directriz mucho más rectilínea (flecha roja). Parece corresponder al extremo de un hueco horadado en el muro, probablemente un vano. Recordemos que en 1664 se mandó hacer un transparente en el retablo, y eso precisaría un vano abierto por el que entrara la luz. El edificio tendría en origen una ventana en este testero que rasgaba el muro por debajo de la imposta, como las que veíamos de principios de siglo XX. La flecha azul señala la antigua cornisa mandada hacer *de pie y cuarto de alta y dos dedos de salida*, tal como antes decíamos. Si observamos con detenimiento, la grieta continúa su recorrido atravesando la antigua imposta, y junto a ella hay un resalte. Para hacer la pintura de Atenea se cerraría el hueco completo, y se seguramente se incorporó ese tramo de cornisa a imitación de lo que había.



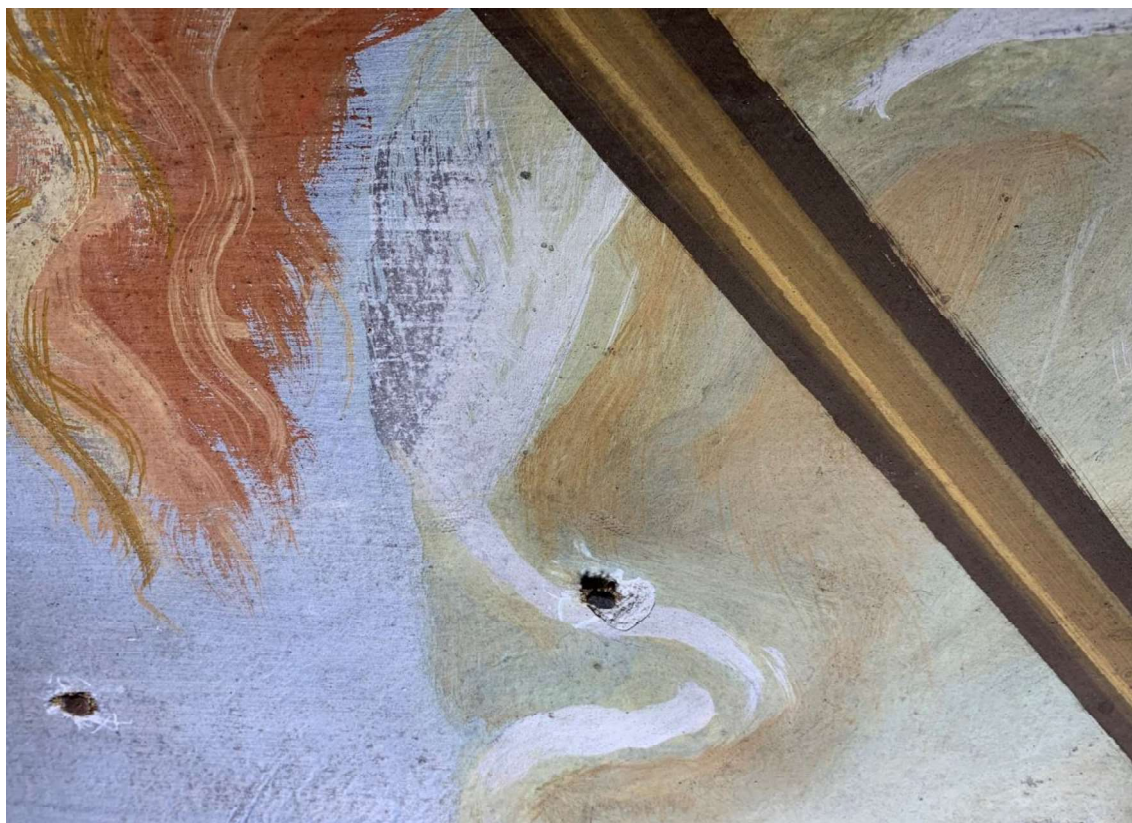
F125, 126 y 127. Todas estas imágenes corresponden a distintos tramos de la grieta del lado izquierdo. La primera nos muestra la parte superior y vemos que el trayecto de la grieta se desvía hacia el centro, parece que acompañando al arco de la hornacina fingida que ahí se representa, la única rematada en curva de toda la composición. Una hilera de clavos a su lado nos indica la posición del lienzo que cubrió a Atenea. La segunda es un detalle de ese borde más recto del vano que se descubre por debajo. Los restos azules que se ven corresponden a la pintura original de la columna, que quedó semioculta por la vegetación pintada por encima para resolver el encuentro. En la imagen inferior, la flecha señala el borde del mortero aplicado en el soporte del cerramiento para después pintarlo. Una exfoliación en la parte alta de la imagen nos descubre el sustrato original en esa zona.



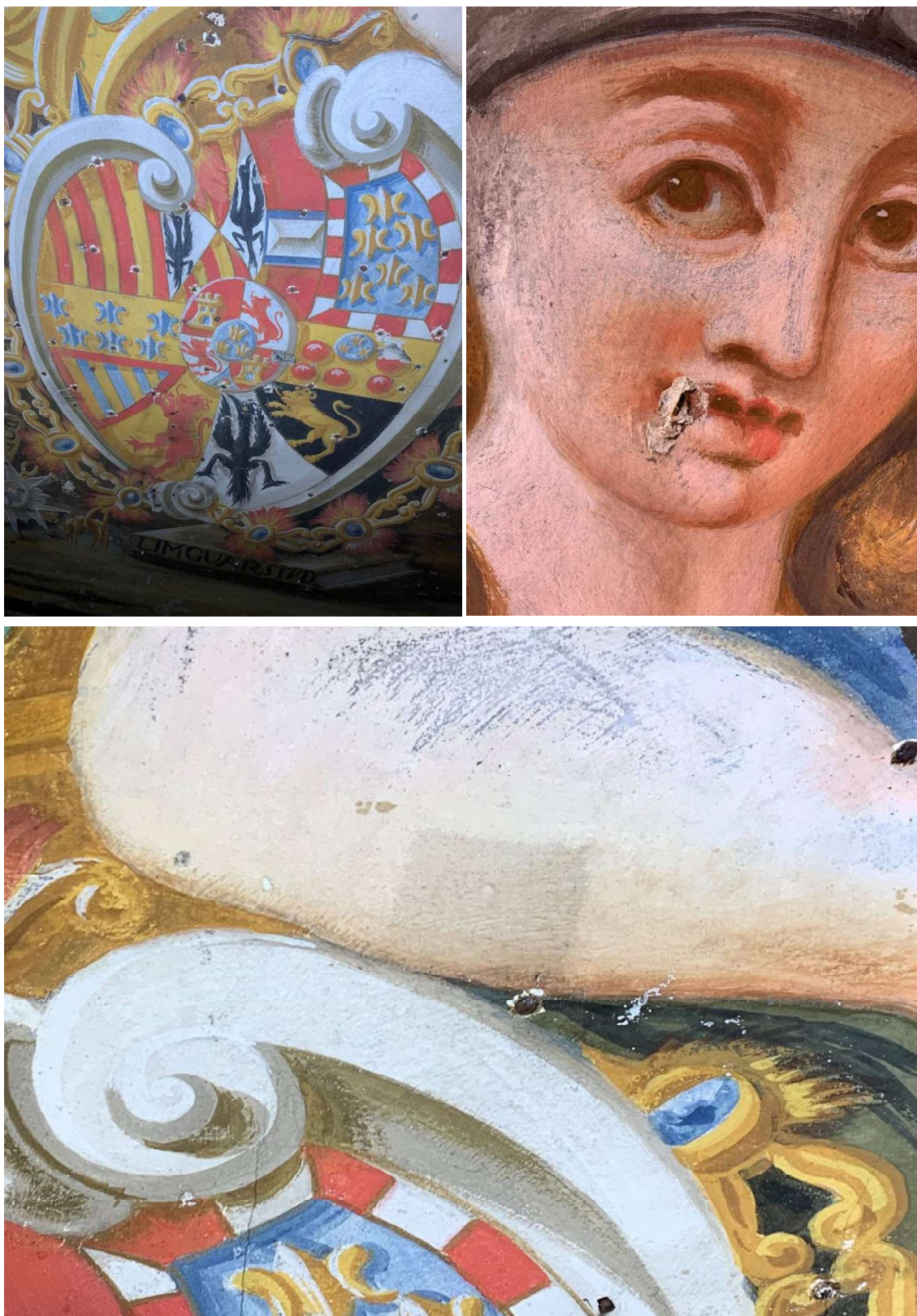
F128 y 129. En la parte alta de la hornacina de Atenea vemos que la misma grieta, con sus quebrantos, sigue acompañando a la arquitectura fingida que ahí se representa. No queda claro que fuera este hueco rematado en arco, o quizás los otros adintelados, los que tuviera que modificar Fernández Camuñas cuando reedificó la bóveda para adaptarse al diseño de la pintura que se había encargado. Al margen de estas cuestiones del cerramiento del vano, vemos en la de arriba la sucesión de clavos que recuerda el límite del cuadro por su parte superior. Hasta ahí llegó un burdo repinte que trataba de disimular la grieta que continúa su ascenso. Lo que nos está indicando, sin lugar a duda, que ha habido al menos dos campañas de “acicalado” de la composición mural con sus correspondientes repintes: la primera en 1770, cuando Carlos III convirtió el Colegio Imperial en un centro laico de enseñanza; y la segunda, probablemente coincidiendo con cualquiera de los dos regresos temporales de la Compañía, cuando se instaló el lienzo, o en fecha posterior. Las pequeñas reintegraciones azules en la grieta deben asignarse a la intervención 1985.



F130 y 131. La fotografía superior nos muestra el cerramiento del vano por su cara interior hecho con tablas y cuerdas de pita, un procedimiento habitual para mejorar el agarre de los morteros. Se aprecian además detalles de la calidad pictórica de esta escena de Atenea que tienen poco en común con la pintura del resto del conjunto. También se trata de un templo, pero el estilo y la calidad pictórica difieren en muchos aspectos. La tendencia a la exfoliación de algunos colores deja al descubierto un sustrato de preparación gris oscuro que reaparece invariable en muchos puntos de esta escena y nada tiene que ver con la preparación del soporte mural y los dibujos previos reconocidos en la obra de la bóveda.



F132 y 133. En la imagen de arriba vemos desgastes que nos descubren de nuevo esa capa de preparación agrisada invariable bajo toda la escena. Otra constante en todas las imágenes que de aquí estamos viendo es la multitud de pequeños clavos de hierro oxidado que permanecen todavía en el muro. Aunque parezca inverosímil por la cantidad empleada y su disposición, se utilizaron para la fijación del lienzo. Le provocaron tantos orificios como clavos vemos y tan redondos como sus cabezas, y se creyeron impactos de perdigón lo que ahora vemos que son agujeros producidos por clavos. Quiero señalar además la calidad de la pintura azul del fondo y la directriz estrictamente horizontal de la pincelada, que *de visu* recuerda mucho a esos brochazos también horizontales que sorprenden y enrarecen tanto el fondo del cielo en el rompimiento de gloria.



F134, 135 y 136. Estas últimas imágenes inciden en los mismos aspectos: en la técnica y estilo tan diferente al resto, muy patente en la ejecución del rostro, con capas pictóricas mucho más cubrientes; en la preparación de color gris invariable; en la infinidad de clavos... Vemos además un testigo de suciedad que se dejó en el brazo, lo que indica que se limpió en 1985. Parece que se hizo en seco, con gomas vulcanizadas. Aunque no está muy necesitada de limpieza, y de hecho desentona con el resto del conjunto, hemos realizado ensayos y comprobado que la pintura es soluble al agua, pero está más aglutinada y se muestra más resistente tanto a la fricción mecánica como a cualquier otro tipo de limpieza química que no sea en medio acuoso.

CONCLUSIONES

- En 1723, tras el desplome de la capilla, se reconstruyó la bóveda ligera sobre la base de los muros del edificio anterior, al que se le modificaron los huecos existentes.
- Entonces se debió configurar con dos ventanas en cada costado largo y una más en cada testero, todas adinteladas excepto la del este, rematada en arco escarzano. Aquellas ventanas eran mucho más amplias que las actuales, interrumpiendo la cornisa por el interior.
- La antigua cornisa era más sencilla que la actual, lisa y sin apenas desarrollo en vuelo.
- La capilla debía tener tres lámparas suspendidas de la bóveda.
- El encargo al pintor Juan Delgado para la decoración de la bóveda se modificó al poco tiempo de comenzar los trabajos, cambiando el propósito inicial de realizarla al fresco por el temple, por lo que podemos considerar que se trata de una técnica pictórica mixta.
- El pintor contó con dos ayudantes para la realización de un trabajo tan extenso, lo que se traduce en diferencia de calidades.
- En 1770 Carlos III instaura los Reales Estudios de San Isidro y realiza reformas en la capilla para adaptarla a una nueva función como salón de actos. Se debió retirar el retablo, se cerró la ventana del testero este y se incorporó una alegoría de la ciencia con la diosa Palas Atenea. Aprovechando la presencia del pintor se hicieron retoques y repintes interpretativos en el resto de la composición mural con el objeto de ocultar los síntomas de envejecimiento que comenzaban a aparecer (grietas, desgastes, descamaciones pictóricas...).
- En uno de los dos regresos temporales de la Compañía de Jesús entre 1816 y 1834 se colocó una pintura al óleo sobre lienzo procedente de la Librería del Colegio con el tema de *Jesús en casa de Marta y María*, para ocultar la escena pagana anterior.
- Después de la guerra civil la capilla se devolvió al culto y se redecoró incorporando yeserías en los paramentos y un retablo de obra. Entonces se redujeron los huecos de ventanas. Las pinturas de los paramentos ya se habían ocultado para esa fecha, y con la redecoración se perderían definitivamente.
- Se llevó a cabo una segunda campaña de retoques con repintes más burdos para ocultar daños que pudo coincidir con cualquiera de los dos acontecimientos anteriores.
- Entre 1969-1971 se realizó una reforma general de las instalaciones del Instituto. No debió afectar al interior de la capilla, pero quizás fuera entonces, si no antes, cuando se cambió la cubierta y reforzó la bóveda.
- En 1983 se declaró Monumento Histórico-Artístico y a continuación se realizaron las primeras campañas modernas de restauración en 1985 y 1990. En la primera fase, técnicos especialistas del Instituto Central de Restauración intervinieron en las pinturas.
- Una filtración posterior en el costado sur de la capilla afectó puntualmente a las pinturas y se llevó a cabo una actuación localizada para la corrección de los daños.
- No se advierten actualmente humedades por filtración activas que afecten a la bóveda, pero se recomiendan labores de mantenimiento y vigilancia de la red de evacuación de pluviales para evitar esa posibilidad.
- La bóveda ofrece síntomas de haber alcanzado estabilidad estructural.
- Las diferentes campañas de repintes y la suciedad acumulada enturbian actualmente la lectura de la composición mural, que se percibe oscura y enrarecida.
- La degradación en forma de pulverulencia y la elevada sensibilidad ante medios acuosos ha supuesto erosiones y desgastes generalizados provocados en campañas de limpieza anteriores.
- La capa pictórica presenta una acusada patología de descamación que continúa evolucionando y está extendida de forma heterogénea por toda la superficie.
- Los ensayos de limpieza revelan una cierta dificultad que impone restricciones a la reversibilización de repintes, pero demuestran que es alcanzable una significativa mejoría de la imagen del conjunto