

INFORME DE EJECUCIÓN

**"JESÚS NAZARENO"**

**ANÓNIMO ATRIBUIDO A VALDÉS LEAL (1622 - 1690)**

**HERMANDAD DE SAN BERNARDO. SEVILLA**

Noviembre de 2015- Mayo de 2016

JUNTA DE ANDALUCIA

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

CONSEJERÍA DE CULTURA

## Índice

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS....3

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES....4

II.1. Estudio técnico....5

III. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS....29

IV. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN....40

V. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN....41

VI. EVALUACIÓN DE RESULTADOS....94

EQUIPO TÉCNICO....95

ANEXOS....96

## INTRODUCCIÓN

El informe de ejecución añade al Informe Diagnóstico los nuevos datos obtenidos durante el trabajo de intervención. Así quedará documentado tanto el estado previo de la obra como el proceso de ejecución y los resultados obtenidos. La intervención de restauración de Jesús Nazareno se ha realizado en las dependencias del I.A.P.H. durante el periodo comprendido entre noviembre de 2015 y mayo de 2016.

### I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El objetivo del informe de ejecución es describir el proceso de conservación-restauración realizado en el lienzo Jesús Nazareno, obra anónima de estética barroca, que ha venido siendo atribuido a lo largo del tiempo a Juan de Valdés Leal (1622 – 1690).

Este trabajo se enmarca dentro del Programa de Intervención en Bienes Muebles del Area de tratamiento del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. El demandante de la intervención es la Hermandad Sacramental de San Bernardo de Sevilla.

Debido al estado de conservación que mostraba la obra, no sólo a causa del transcurso del tiempo si no principalmente por las intervenciones de épocas anteriores que presentaba, se consideró actuar sobre la obra realizando una intervención integral. Esta intervención implica tanto el carácter conservativo del bien como su puesta en valor.
En primera instancia la obra se sometió a un exhaustivo examen organoléptico para determinar el estado de conservación de la misma, tras el que se realizó un informe diagnóstico previo. Dicho examen fue llevado a cabo por un equipo interdisciplinal del I.A.P.H. que responden a los principios enunciados por la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía y la Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, marco legal donde se desarrollan las intervenciones sobre Patrimonio Cultural, y a las directrices aceptadas internacionalmente para definirlo, especialmente la Carta de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura (Venecia, 1987) y la Carta Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido (Cracovia, 2000).

La Memoria Final se centra en la propia intervención, en todas las fases de conservación-restauración, unido a los estudios históricos y a los resultados de las técnicas analíticas empleadas. En el transcurso del tratamiento se pueden obtener datos de la obra que incluso pueden modificar la propuesta de actuación inicial, pero cuyo fin es devolverle su valor, siempre teniendo en cuenta tres puntos básicos:

1) Respeto primordial hacia el original, sin falsearlo ni añadir, salvo las pérdidas esenciales, para devolverle su unidad y valor original.
2) Conservación y mantenimiento antes que intervención.
3) Reversibilidad de materiales y procesos.

## II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

El I.A.P.H. fundamenta su filosofía de proceder en el conocimiento previo del bien cultural, tanto en sus aspectos culturales como patológicos y de conservación.
El Centro sigue en los procesos de conservación y restauración los siguientes criterios básicos de actuación:
**a)** Conveniencia de la actuación.
**b)** Importancia de la interdisciplinaridad.
**c)** Necesidad de efectuar estudios preliminares y simultáneos a la intervención, que permitan constatar y, en su caso, avalar la metodología adoptada y la actuación propuesta.
**d)** Duración temporal de la intervención definidas por las necesidades del bien cultural.
**e)** Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y aprobados, y responder a las necesidades conservativas de la obra.
**f)** Documentación de todas las etapas de intervención.
**g)** Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención.
Según la estructura del Centro de Intervención, y de acuerdo a los criterios generales de actuación planteados, basados en la identificación de la materialidad física, diagnosis y en la determinación de los valores estéticos, históricos y documentales de la obra, la función de dicho Centro se materializa en:
**1º** Investigación, para el conocimiento del bien cultural, objeto u obra de arte.
**2º** Tratamiento o intervención, bajo criterios de actuación en sintonía con lo dispuesto en la legislación española vigente y los documentos de los organismos internacionales y especializados.
**3º** Transferencia de resultados.
Es así como se consigue una correcta transmisión del patrimonio a las generaciones futuras, facilitando la salvaguarda, el acceso y conocimiento de los bienes para disfrute de la sociedad en general[1].

1. PH 47. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

II.1. Estudio técnico

## II.1.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 35_2013_P

1. CLASIFICACIÓN. Patrimonio Mueble.
2. DENOMINACIÓN: JESÚS NAZARENO.
3. LOCALIZACIÓN
   - 3.1. Provincia: Sevilla.
   - 3.2. Municipio: Sevilla.
   - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Casa Hermandad de San Bernardo.
   - 3.4. Ubicación en el inmueble: Salón de reuniones. Planta Baja.
4. IDENTIFICACIÓN
   - 4.1. Tipología: Pintura.
   - 4.2. Estilo: Barroco.
   - 4.3. Adscripción cronológica / Datación: Hacia 1660-1680.
   - 4.4. Autoría: Anónimo atribuido a Juan de Valdés Leal (1622-1690).
   - 4.5. Materiales: Óleo sobre lienzo.
   - 4.6. Técnicas: Pintado al óleo.
   - 4.7. Medidas : Del lienzo original :144 x 96 cm ( h x a )
   - 4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación:

     No existen.
5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

   Se representa a Jesús Nazareno en el momento de abrazar la Cruz, viste túnica morada anudada a la altura de la cintura mediante soga con nudos. Al fondo un paisaje.
6. USO / ACTIVIDAD:
   - 6.1. Uso / actividad actual: Uso devocional, pues desde siempre fue propiedad de la hermandad Sacramental de la parroquia de san Bernardo. Tuvo probablemente un uso religioso ligado a la actividad cultual de la iglesia de san Bernardo. Uso patrimonial ligado a los valores artísticos e históricos.
7. DATOS HISTÓRICOS
   - 7.1. Origen: Hacia 1660-1680.
   - 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Se le añadió posteriormente alrededor de todo su perímetro un lienzo nuevo para ampliar las dimensiones del cuadro y adaptarlo a un marco. El cuadro ha sido reutilizado, pues por medio de radiografía se aprecia la imagen pintada de un Crucificado. Probablemente la ampliación se haría a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, ya pintado el Nazareno, pues el tipo de lienzo de la ampliación corresponde con esta época.
   - 7.3. Posibles paralelos: Se podría establecer cierto paralelismo con los Nazarenos pintados por Valdés Leal, pero

con más dulzura y delicadeza.

7.4. Procedencia: Pudiera proceder de la Capilla Sacramental de la iglesia de San Bernardo. De allí pasaría a las dependencias parroquiales y, posteriormente, a la actual Casa Hermandad del Cristo de la Salud y la Virgen del Refugio.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: No tiene.

8.2. Propietario: Hermandad de San Bernardo.

## II.1.2. ESTUDIO TÉCNICO

Con la finalidad de alcanzar el conocimiento del bien, dictaminar el estado de conservación y definir todas las necesidades orientadas a su preservación futura, se realizó un exhaustivo examen organoléptico junto con métodos científicos para la documentación del estado de conservación que presentaba la obra. Así, se pudo llegar a definir con la mayor exactitud posible su materialidad, la técnica de ejecución, las alteraciones, los factores de deterioro y su historia material.

Las técnicas empleadas fueron las siguientes:

Barrido fotográfico digital de alta resolución como apoyo documental para evidenciar el estado actual del bien.

Técnica de la luz rasante para poner de manifiesto las irregularidades superficiales en la película pictórica, tanto las provocadas por intervenciones anteriores (estucos sobre la superficie pictórica original) como de daños y deterioros de la obra (levantamientos, cuarteados, deformaciones del soporte...). Ver Figura II.1.3

Observación por luz transmitida para documentar principalmente las lagunas de soporte, capa de preparación y capa pictórica. Ver Figura II.1.4

Fluorescencia ultravioleta para distinguir repintes sobre la superficie pictórica. Ver Figura II.1.5

Examen mediante la reflectografía infrarroja. Éste no aportó información sobre la existencia de dibujo preparatorio subyacente a la capa pictórica, que puede ser realizado o no en el proceso de ejecución de la obra.

Por medio del examen radiográfico se amplió la información sobre la historia del propio cuadro puesto que se pudo observar que se trataba de un lienzo reutilizado: primero se pintó la imagen de un Crucificado para después quedar oculta bajo el Nazareno que se admira en la actualidad. Ver Figura II.1.6

El conjunto de todos estos datos permitió definir el estado de conservación del bien para decidir el tratamiento de intervención que se describe en este *Informe de Ejecución* en los apartados correspondientes. Así mismo, durante la actuación de intervención se siguió recopilando documentación gráfica y fotográfica, además de los análisis científicos pertinentes.

La obra es una pintura al óleo sobre lienzo, que tiene un marco típico español del siglo XVII. A continuación se recogen los datos técnicos del bien de manera pormenorizada.

# 1. BASTIDOR SOPORTE

## 1.1. Datos técnicos

Formato: Rectangular vertical.
Número de partes: Estaba constituido en total por cinco piezas (los cuatro largueros perimetrales y un travesaño horizontal).
Dimensiones: Las medidas de los listones no eran constantes, es decir, un mismo listón presentaba diferente anchura según la zona. A continuación documentamos las medidas aproximadas:
Dimensiones totales: 193 cm de alto x 125,5 cm de ancho
Largueros verticales: 193 cm de alto x de 3,7 a 4,5 cm de ancho x 3 cm de grosor.
Largueros horizontales: 125,5 cm de largo x 3,5 cm ancho x 2,5 a 2,7 cm de grosor.
Travesaño horizontal: 117,5 cm de largo x 3,5 cm de ancho x 1,3 a 1,9 cm de grosor.

Ensambles: Distinguimos dos tipos de ensambles.

Entre largueros era machihembrado (a horquilla con pestañas desplazadas). Ver Figura II.1.7

Entre travesaño y larguero, a caja y espiga. Ver Figura II.1.8

No poseía sistema de expansión.

Material: Se trataba de pino de Flandes. Era una madera blanda, con nudos y con las vetas muy marcadas.

## 1.2. Intervenciones anteriores

El bastidor parecía no haber sufrido intervenciones anteriores pero sí era un bastidor reutilizado: se observaba en el borde perimetral agujeros oxidados equidistantes entre sí correspondientes a un sistema de sujeción anterior. El sistema de montaje en ambos casos era el empleado normalmente: el tejido se sujetaba por los cantos del bastidor mediante clavos de forja.
Además el travesaño horizontal estaba en contacto con el tejido, por lo que el bastidor estaba colocado al revés, marcándose éste por el anverso de la obra.
En el ensamble inferior izquierdo existía un clavo de forja.

# 2. TEJIDO SOPORTE.

## 2.1. Datos técnicos DEL TEJIDO ORIGINAL

Dimensiones: 143 cm x 96 cm (alto x ancho)
Forma: Rectangular vertical
Tipo de tejido - Materia: El análisis de la muestra de tejido confirmó que se trataba de lino.
Ligamento: Tafetán simple. Ver Figura II.1.12 (TISAJE DE TAFETÁN)
Trama: Cerrada e irregular.
Color: Marrón oscuro.
Orientación: Trama horizontal y urdimbre vertical (orientación correcta).
Densidad (número de hilos por $cm^2$): 11 hilos de urdimbre por 9 hilos de trama.
Torsión de los hilos: Z (trama y urdimbre).
Grosor de los hilos: Trama y urdimbre estaban formadas por hilos heterogéneos y debilitados.

### 2.2. Intervenciones anteriores

El tejido soporte fue recortado en una intervención anterior, puesto que no existían huellas de haber estado montado en un bastidor.
Además, la obra se encontraba entelada con un tejido adherido al original mediante un adhesivo al agua.
El tamaño de este tejido adherido era mucho más grande que el original con el fin de realizar un cambio de formato y adaptar así el cuadro a un marco de dimensiones mayores.
DATOS DEL TEJIDO DE ENTELADO
El entelado estaba formado por cuatro piezas unidas por costuras realizadas a mano. La costura de unión era la llamada "costura simple", pues estaba realizada con un pespunte a medio centímetro del borde (el pespunte se utiliza para hacer costuras fuertes). Las puntadas que quedaban por un lado eran menudas y estaban pegadas unas a otras, mientras que por el otro eran el doble de grandes. Ver Figura II.1.11
Dimensiones de las piezas que formaban este tejido[1]: Ver Figura II.1.10
**- Pieza "A"** de 5,5 cm a 7 cm de alto x 127 cm de ancho. Localizada en la zona superior colocada de manera horizontal.
**- Pieza "B"** de 190 cm de alto por 109,5 cm de ancho aproximadamente (los bordes son irregulares). Era de mayor tamaño. Se encontraba bajo la pieza A.
**- Pieza "C"** de 173,5 cm de alto por 18,5 cm de ancho. Estaba dispuesta de manera vertical en el lado derecho de la obra.
**- Pieza "D"** de 21 cm de altura por 18,5 de ancho. Localizada en el lateral derecho, bajo la pieza C.
Localización de las piezas: Ver Figura II.1.10
Dimensiones totales:
201,5 cm x 127 cm aproximadamente desclavada del bastidor.
Forma: Rectangular vertical
Tipo de tejido - Materia: lino.
Ligamento: Tafetán simple.
Trama: Cerrada y regular.
Color: Amarillo pajizo.
Orientación: Trama horizontal y urdimbre vertical (orientación correcta).
Grosor de los hilos: Trama y urdimbre están formadas por hilos heterogéneos.
Torsión de los hilos: Z (trama y urdimbre).
Densidad (número de hilos por $cm^2$): Al tratarse de hilos heterogéneos, la densidad varía de una zona a otra, pero en general podemos decir que encontramos 14 hilos de urdimbre por 13 hilos de trama en todas las piezas.
Así podemos decir, tras las observaciones realizadas, que las cuatro piezas correspondían al mismo tejido.
Existía también en el reverso un parche en el lateral derecho inferior, localizado en la pieza "C", de época posterior al entelado, que parecía ser de algodón, de color claro, de trama muy cerrada y de una densidad de hilos muy elevada. Ver Figura II.1.13

## 3. CAPA DE PREPARACIÓN

### 3.1. Datos técnicos

El examen visual, las fotografías y los análisis de muestras hicieron posible el estudio completo de los estratos de la película pictórica, entre ellos, el de la capa de preparación, que presentaba un tono oscuro.
En las estratigrafías se diferencia con claridad las capas pertenecientes al Crucificado (pintura subyacente) de las capas del Nazareno.
En el Crucificado se observa una imprimación parda terrosa constituida por tierras que contienen arcillas y óxidos de

1 Estas medidas están tomadas del tejido una vez desclavado. Los bordes eran irregulares.

hierro, y una pequeña cantidad de blanco de plomo. Sobre esta capa aparece en la mayoría de las muestras una capa de color ocre terroso y, a continuación, comienzan los estratos propiamente dichos de Jesús Nazareno. En este caso, la capa de imprimación también se trata de una película terrosa con tierras ricas en arcillas y óxidos de hierro, pero es de menor espesor que la del Crucificado.

### 3.2. Intervenciones anteriores identificables.

Existían dos estucos diferentes de distintas intervenciones anteriores:
El primero aparecía en varias zonas, a destacar la esquina inferior izquierda, en zonas puntuales del centro y en la esquina superior derecha. Era de color rojido, muy duro, y estaba aplicado formando una capa fina y homogénea.
El segundo estuco era de época posterior; se encontraba tanto en el tejido de entelado como dentro del perímetro original del tejido soporte. Era de color blanco y de diferente grosor, y aparecía por toda la superficie con una aplicación muy tosca. Parece que se había usado con la finalidad de salvar el desnivel que ocasionaba el soporte original con el entelado, y para ocultar daños como deformaciones del tejido, craquelados, erososiones, estucos rojizos anteriores y faltas, llegando a invadir gran cantidad de pintura original. Ver Figura II.1.14

## 4. PELÍCULA PICTÓRICA.

### 4.1. Datos técnicos

A simple vista se observó que era una pintura al óleo de ejecución estudiada, con una paleta de color limitada, destacando tierras oscuras y ocres.
Es tras la recogida de muestras cuando los pigmentos empleados pudieron ser identificados:

- La carnación se realizó con blanco de plomo, calcita, bermellón, tierras y esmalte.
- La aureola presentaba blanco de plomo, ocre y trazas de tierra roja y calcita.
- En la manga de la túnica del Nazareno se distinguió blanco de plomo, tierras, y trazas de azurita y esmalte.

El estudio radiográfico también fue fundamental a la hora de estudiar la obra. Bajo la figura de "Jesús Nazareno" aparecía la representación de un "Crucificado" de menor factura: se pudo constatar que se trataba de un lienzo reutilizado. Con esta técnica también se pudo apreciar la dirección de la pincelada de ambas figuras, aunque era el Crucificado el que destacaba debido al contraste que producían los pigmentos, sobre todo el blanco de plomo, al ser radio-opaco con esta técnica.
En el estudio realizado con fluorescencia U.V. se pudo observar que la gruesa capa de barniz fue aplicada a brocha, al no estar repartido de manera homogénea y al encontrarse goterones por la superficie.
El craquelado de la capa pictórica es muy diverso. Éste varía en tamaño según la carga del pincel y el pigmento, encontrándose grandes craquelados en las zonas donde el pigmento es oscuro (paisaje), y siendo más pequeños en las áreas de colores claros (rostro del Nazareno).

### 4.2. Intervenciones anteriores

Presentaba repintes de, al menos, dos intervenciones anteriores.
Tras la limpieza química, se localizaron repintes de una primera intervención en el tiempo (probablemente relacionados con el estuco rojizo) tanto en la manga de la túnica del Nazareno como en el extremo de la soga que cae sobre la cruz, entre los dedos del Nazareno.
En una intervención posterior, correspondiente al estuco blanco, el repinte ocupaba, podemos decir, el 97% de la superficie pictórica. Es por ello por lo que no se localizaban de manera exacta con fluorescencia ultravioleta, no sólo a causa del grosor del barniz sino porque la obra aparecía repintada casi en su totalidad. Ve Figura II.1.15 y Figura II.1.16
En un principio, visualmente sí se apreciaban fácilmente los repintes en el perímetro del tejido original pero se desconocía el alcance exacto de los mismos.

En la muestra analizada de la carnación de la mano se aprecia un repinte superpuesto (ver estudio estratigráfico de capas pictóricas).

## 5. MARCO.

### 5.1. DATOS TÉCNICOS.

Descripción: Marco típico español del S. XVII. Dorado, con talla de hojas carnosas en las esquinas y centros. Entre éstas aparecen representados los atributos de la pasión de Cristo.
Material: Soporte de madera de pino. Capa de preparación de color blanco y bol rojizo. El marco está dorado con pan de oro.
Formato: Rectangular vertical.
Ensamble: Machihembrado. Carece de sistema de expansión.
Dimensiones: Ver Figura II.1.17

- 227,5 cm de altura por 160 cm de ancho.
- Ancho de los largueros: 16,5 cm aproximadamente.
- Luz del marco: 194 cm de altura por 127 cm de ancho.
- Rebaje interior del reverso para el encaje del cuadro: 1,5 de altura por 6 cm de profundidad.

Sistema de sujeción a la pared: Dos pletinas metálicas que estaban atornilladas a la parte trasera del marco (estaban desmontadas y quedaban a la vista los agujeros de los tornillos para sus cogidas).
Encaje del bastidor en el marco: Aparecía sujeto con clavos dirigidos desde el marco al bastidor (tres de ellos en el lateral derecho, dos en la zona inferior, otros dos en el lateral izquierdo y tres en el larguero superior).
Marcas o inscripciones:
1.- Señales con grafito que indican la colocación de los listones del marco. Figura II.1.18
2.- Señales con tinta negra que indican dónde van colocados los sistemas de sujeción a la pared.

### 5.2. Intervenciones anteriores.

No se observan indicios de restauraciones anteriores, ya que no aparecen elementos añadidos en el soporte, ni repintes o estucos de antiguas restauraciones en la decoración. La única intervención era la colocación de puntillas que aparecían sujetando las piezas, como la del anverso en la esquina inferior izquierda.

Figura II.1.1



VISTA GENERAL. ANVERSO.

Figura II.1.2



VISTA GENERAL. REVERSO.

Figura II.1.3



EXAMEN CON LUZ RASANTE (daños y deterioros de la obra)

Figura II.1.4



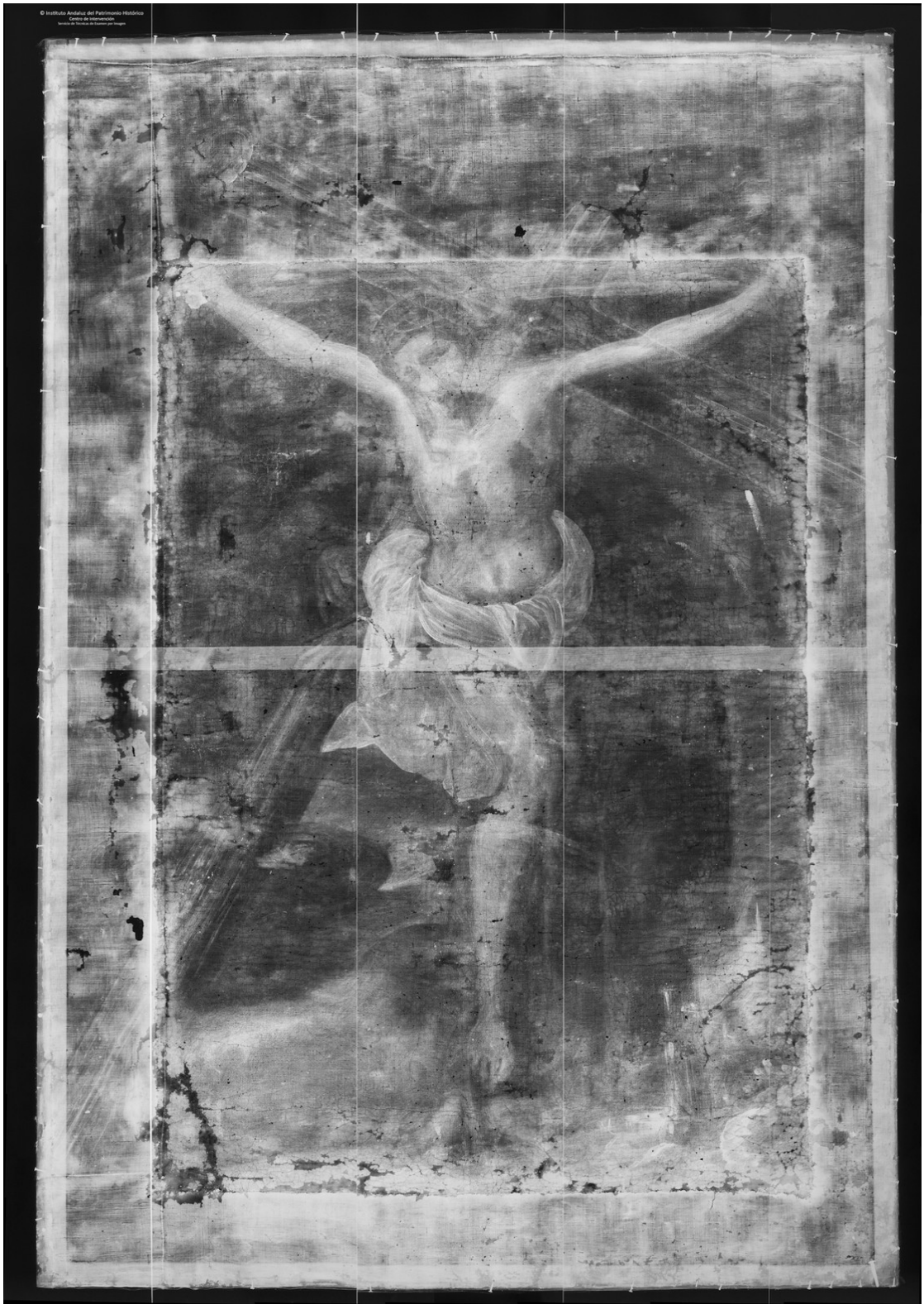
EXAMEN CON LUZ TRANSMITIDA (estudio de lagunas existentes)

Figura II.1.5



EXAMEN POR FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA (estudio de barniz y repintes)

Figura II.1.6




ESTUDIO RADIOGRÁFICO (Predominio de la imagen del Crucificado)

Figura II.1.7



ENSAMBLE DE LA ESQUINA SUPERIOR IZQUIERDA. DETALLE (machihembrado)

Figura II.1.8



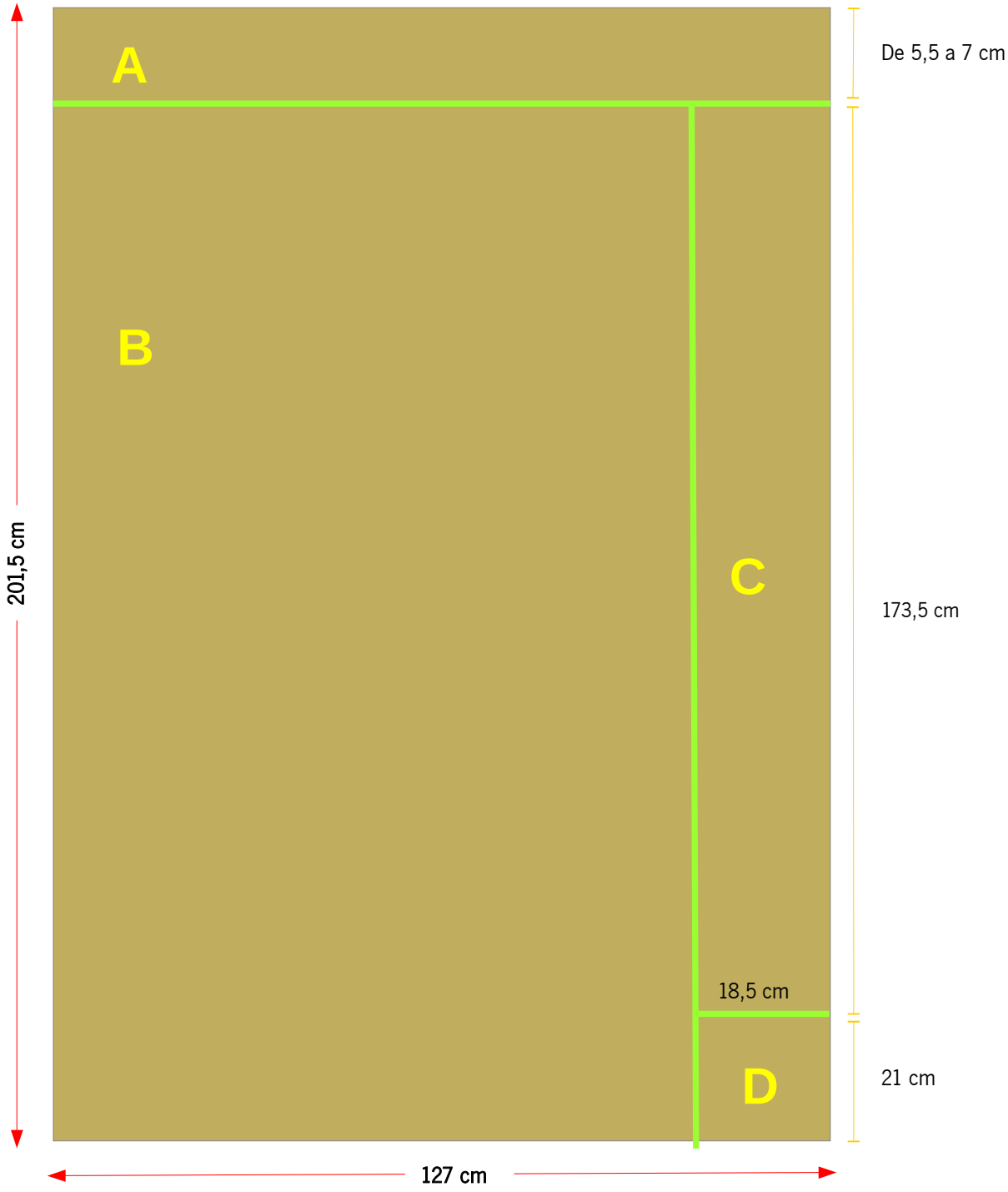
ENSAMBLE DEL TRAVESAÑO EN EL LARGUERO. DETALLE (caja y espiga)

Figura II.1.9



COSTURAS DE UNIÓN DE LAS PIEZAS DEL TEJIDO DE ENTELADO.

Figura II.1.10



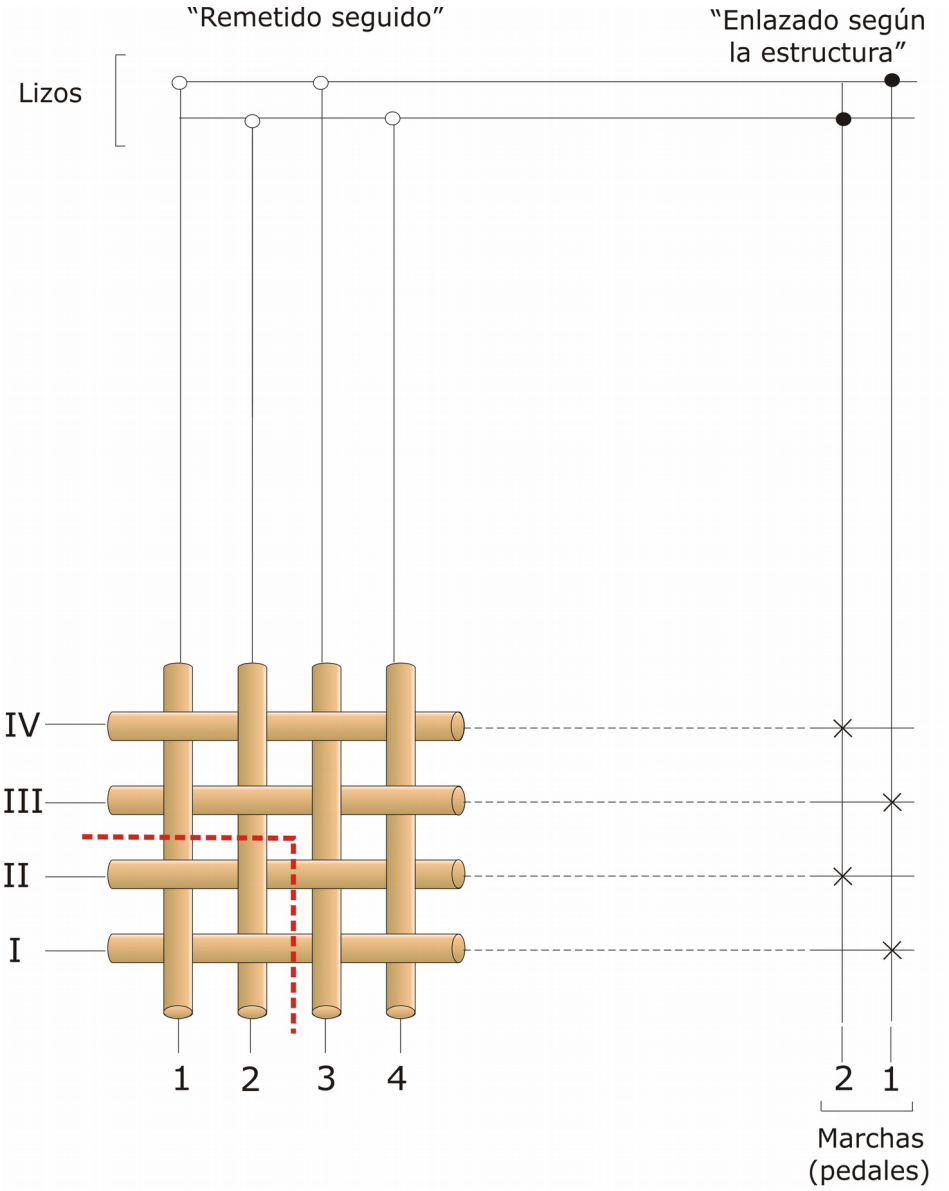

DATOS DEL TEJIDO DE ENTELADO . ESQUEMA.

Figura II.1.11



COSTURAS DE UNIÓN DE LAS PIEZAS DEL TEJIDO DE ENTELADO (costura simple)

Figura II.1.12




Tejido ejecutado por el anverso o reverso.




Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

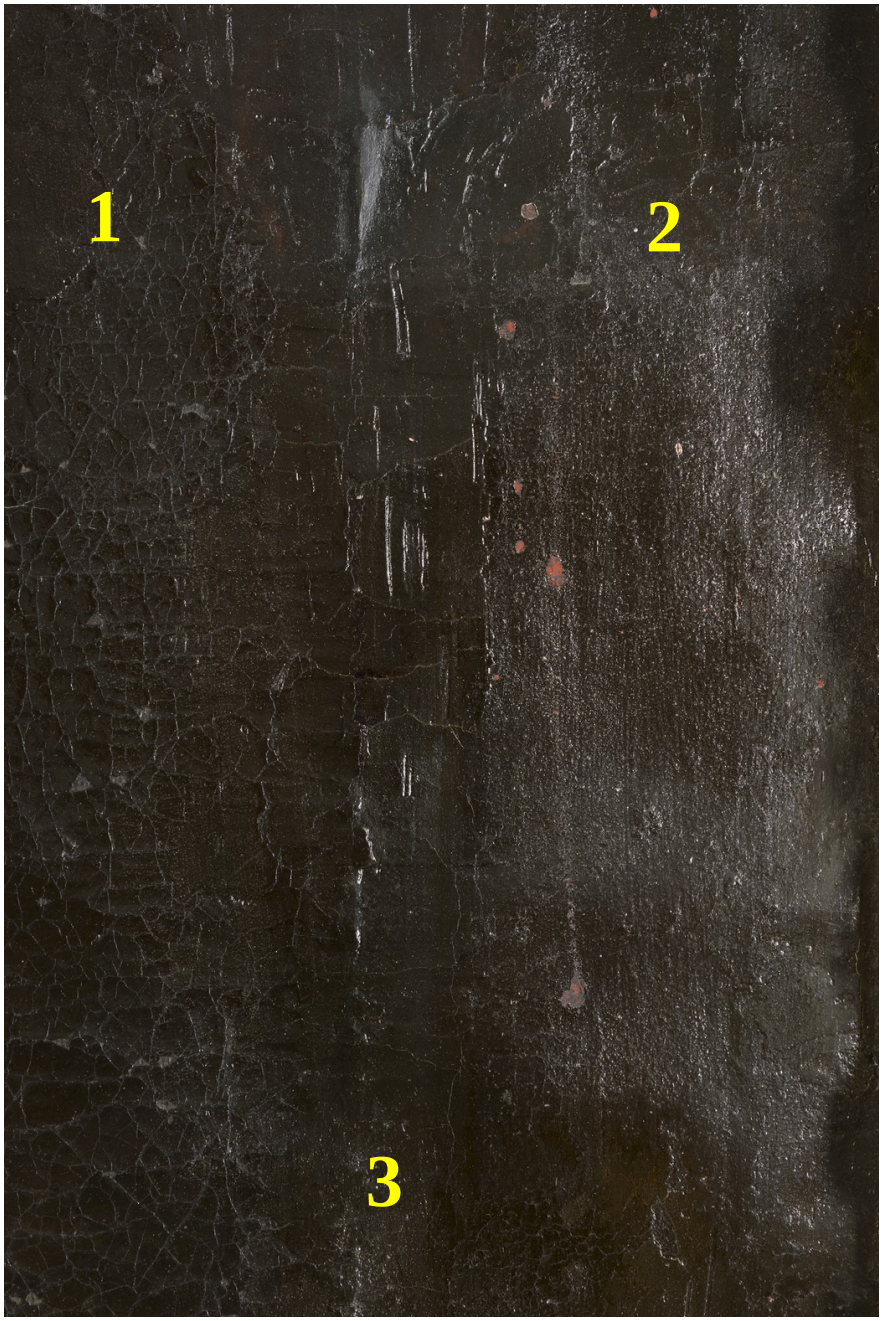
TRAZADO TÉCNICO DEL TISAJE DE TAFETÁN.

Figura II.1.13



INTERVENCIONES ANTERIORES DEL SOPORTE (parche en el lateral derecho inferior,).

Figura II.1.14




DISTINTAS TEXTURAS DE LA PELÍCULA PICTÓRICA. DETALLE.
1 – Superficie pictórica con capa de preparación original.
2 – Estuco rojizo. Primera intervención de época anterior.
3 – Estuco blanco aplicado para salvar el desnivel de los dos tejidos. Segunda intervención.

Figura II.1.15



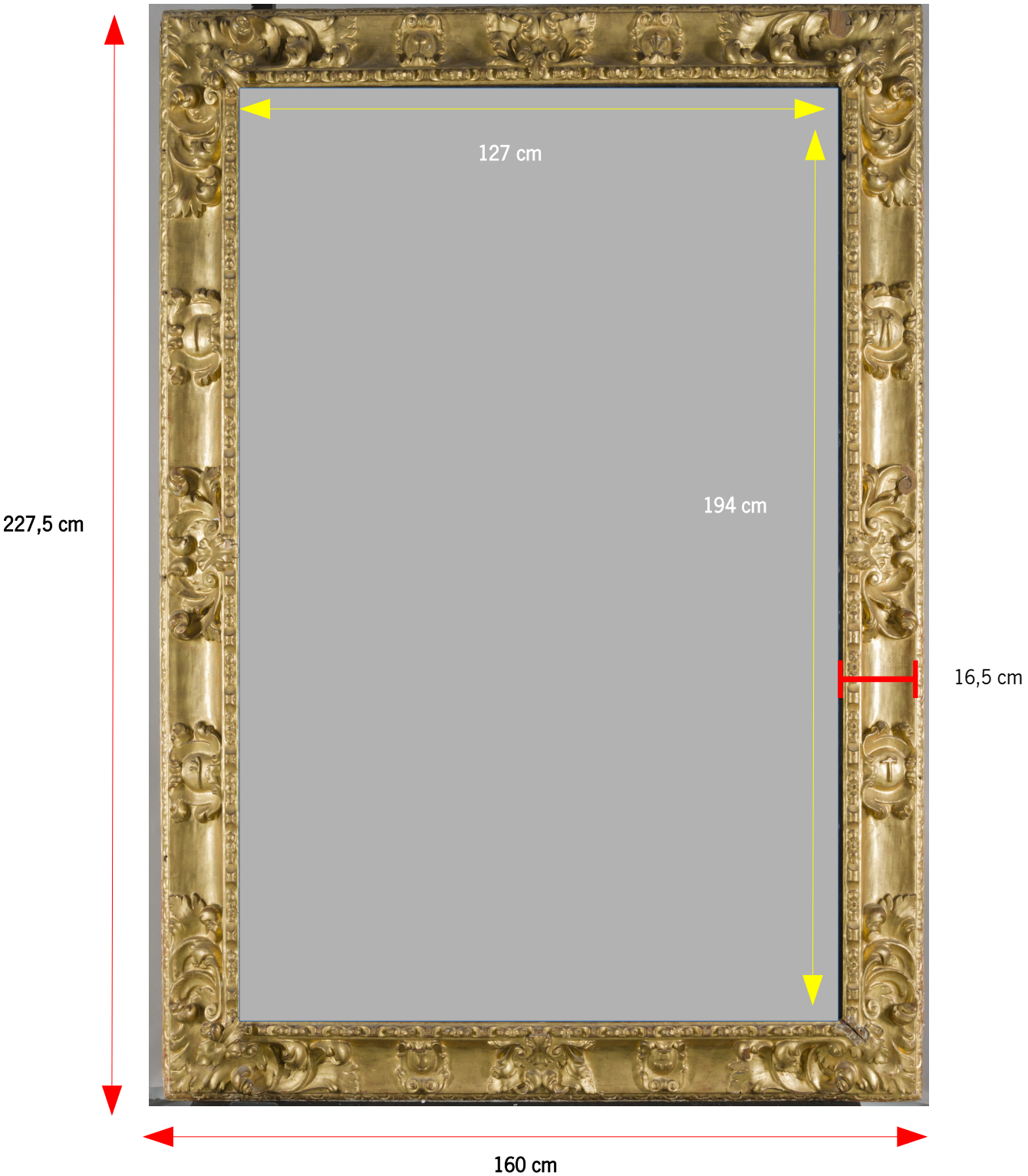
ROSTRO DEL NAZARENO. DETALLE. Se aprecia el craquelado de la capa de preparación original y el repinte de la aureola.

Figura II.1.16



INTERVENCIONES ANTERIORES EN LA PELÍCULA PICTÓRICA (repintes en los dedos, puño de la túnica, sobre la cruz y en la soga).

Figura II.1.17




DATOS TÉCNICOS DEL MARCO. Dimensiones de los largueros.

Figura II.1.18



DATOS TÉCNICOS DEL MARCO. Señales con grafito.

III. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra no sólo influye la degradación natural de los materiales que la componen, sino también las condiciones ambientales a la que ha estado sometida y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación.
Para establecer el estado de conservación que presentaba la obra cuando llegó a las dependencias del I.A.P.H. se realizaron una serie de estudios previos: examen organoléptico (con luz normal, rasante y fluorescencia ultravioleta), análisis con microscopio digital, examen radiográfico, estudios analíticos y fotográficos. Todo ello se complementó con los datos obtenidos durante la intervención: se determinaron las intervenciones anteriores halladas en la obra y las alteraciones que quedaban ocultas bajo dichas actuaciones.

## 1. BASTIDOR SOPORTE

El aspecto general que presentaba el bastidor era deficiente: existían roturas del soporte en los ensambles de los largueros, tenía diversos nudos (uno incluso se había caído), agujeros de clavos y puntas; se observaron diferentes manchas de humedad, polvo, estuco y grafito; había suciedad acumulada en los largueros horizontales, sobre todo en el inferior y el travesaño horizontal, y este último presentaba un fuerte alabeo (era muy llamativo porque se marcaba en el tejido por el anverso al estar el bastidor mal colocado). Ver Fig. III.1
En este caso el bastidor era un bastidor reutilizado porque también presentaba agujeros de un sistema de sujeción anterior, y los clavos de hierro oxidados habían producido la destrucción de la celulosa en las fibras de madera.
Los clavos no se encontraban únicamente en el borde perimetral del bastidor sino que también se localizaron puntualmente por el anverso, atravesando la superficie pictórica de la obra.
La ausencia de un sistema de expansión en sí mismo no es una alteración del bastidor, pero sí es de suma importancia, ya que imposibilitaba el correcto tensado de la obra (y no eliminaba las deformaciones de la tela). A ésto hay que añadir el clavo de forja que se encontraba en el ensamble. Ver Fig. V.45

Hay que resaltar también que el bastidor era de mayor dimensión que el lienzo original debido al cambio de formato que sufrió la obra, por lo que la sustitución del bastidor por uno de nuevas dimensiones era obligatorio. Para ello se realizó uno de mejores características mecánicas y con un correcto sistema de expansión.

## 2. TEJIDO SOPORTE

El soporte original se encontraba entelado con un tejido compuesto por cuatro piezas unidas mediante costura simple. Las costuras estaban estables, pero habían provocado tensiones y deformaciones en la superficie. En el tejido de entelado existían manchas de adhesivos utilizados para su impermeabilización, lo que provocó rigidez a todo el soporte. También había muestras de oxidación de las fibras y acumulación de polvo (la oxidación de los clavos emigró al soporte de entelado produciendo esta alteración en los hilos al estar en contacto con los mismos).
En la última intervención se realizó un mal montaje de la obra, es decir la situación del travesaño siempre se sitúa para el exterior evitando el contacto con la tela. Esto no se tuvo en cuenta y provocó una fuerte deformación del tejido en la zona central, apreciable desde el anverso. Ver Figura III.3
Tras la retirada del entelado se pudo apreciar el verdadero estado de conservación del tejido original: éste aparecía con acumulaciones de adhesivo perteneciente a la intervención del entelado, estaba envejecido y mostraba pérdida de elasticidad. También destacaban fuertes deformaciones en la mitad inferior de la obra producidas por el entelado y por el bastidor al no cumplir éste la función de tensar correctamente el lienzo; además apareció un parche que ocultaba una pequeña pérdida de soporte en la esquina superior derecha. Al tener el perímetro recortado no se encontraron los agujeros del sistema de sujeción original. Figura III.4
La fragilidad que presentaba el soporte hacía necesario que se realizara un nuevo entelado de refuerzo, respetando el formato del tejido original, con el que se conseguía un sistema idóneo de sujeción.

## 3. CAPA DE PREPARACIÓN

Se localizaban lagunas y levantamientos producidos por el envejecimiento de la capa de preparación y su consiguiente disminución de flexibilidad (a causa de los distintos movimientos de dilatación y contracción producidos por la temperatura y humedad), así como por las tensiones de las costuras del entelado. En cambio, la adhesión entre capa de preparación y la capa pictórica era buena, ya que al coincidir las lagunas de ambas capas se puede decir que forman una unidad. Las lagunas eran de diferentes dimensiones, siendo muy llamativas las pequeñas lagunas situadas en la túnica del Nazareno, siguiendo la silueta del mismo (probablemente se deba al pigmento que se empleó).
El nivel de adhesión de la capa de preparación al soporte era diferente según los tonos, siendo más débil en los fondos oscuros.

## 4. PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

La alteración cromática era generalizada ya que el barniz presentaba un tono amarillento, producido por su oxidación, al estar expuesto a la luz visible y U.V.
Por otra parte, los repintes de intervenciones anteriores que se encontraban en zonas como la cruz o el pie derecho, estaban virados de color. Ver Figura III.5
La fragilidad que presentaba el soporte y el estuco blanco de intervención posterior, influía en la capa de preparación y, por tanto en la película pictórica, creando lagunas y levantamientos, produciéndose una deformación cóncava llamadas cazoletas, algunas de ellas con peligro de desprendimiento.
Existe gran cantidad de craquelados por toda la superficie de la capa pictórica, síntomas de la edad del cuadro, producidos por los distintos movimientos de los componentes de la obra, siendo más numerosos en los fondos oscuros.
Se distinguen distintos craquelados, siendo el más general el de retícula poligonal desigual. Puntualmente encontramos craquelados en espiral.
El barniz estaba aplicado en una capa densa, con brochazos y goterones, que impedía determinar los repintes de intervenciones anteriores; éstos, finalmente, se localizaron en el 97% de la superficie pictórica durante la limpieza química.

## 5. MARCO

Existía suciedad generalizada y polvo por toda la superficie, tanto por el anverso como por el reverso del marco. Los depósitos superficiales se apreciaban en mayor cantidad en el larguero superior e inferior.
También existía ataque de insectos xilófagos, sin actividad, en todos los largueros, siendo más acusada en el vertical derecho (visto desde el reverso).
Por el reverso se observaban manchas de cal y de humedad (principalmente en el larguero superior), nudos y rasguños. Ver Figura III.6
Por el anverso se encontraron manchas de pintura, cal y negro de humo, además de una gran cantidad de deyecciones de moscas.
Así mismo se aprecian pérdidas de soporte en las decoraciones florales, y agujeros de puntillas (posiblemente de un sistema de sujeción a la pared de época anterior). A todo ello se une la separación de soporte en la esquina inferior izquierda (frágil sujeción mediante una puntilla oxidada).
Hay que destacar la falta de adhesión que existía entre el soporte y capa de preparación, producida por los distintos cambios de temperatura-humedad, y por los golpes sufridos, creándose lagunas que se encuentraban repartidas por toda la superficie, además de grietas en las zonas de los ensambles.
Eran muy numerosos los desgastes superficiales del oro que dejaban a la vista el bol rojo, siendo más acentuado en las zonas inferiores del marco. Ver Figura III.7, Figura III.8 y Figura III.9

Figura III.1



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR Y DEL SOPORTE. Travesaño con fuerte deformación (alabeo ) y bastidor mal colocado provocando daños en el tejido soporte.

Figura III.2



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR. DETALLE. ENSAMBLE INFERIOR DERECHO. Depósitos de suciedad, grietas, clavo de forja y ausencia de sistema de expansión.

Figura III.3



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL TEJIDO SOPORTE. ANVERSO. Deformaciones, señal del travesaño horizontal y bolsas.

Figura III.4




ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL TEJIDO ORIGINAL. REVERSO. Acumulación de adhesivo, parche y tejido envejecido.
(Fotografía realizada tras la retirada del entelado).

Figura III.5



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA. DETALLE. Alteración cromática debido a la oxidación del barniz, repintes virados de color, craquelados, cazoletas y estucos de intervención anterior bajo repintes.

Figura III.6



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR. REVERSO. Suciedad generalizada, agujeros de insectos xilófagos, y manchas de cal y humedad .

Figura III.7



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR. DETALLES. ANVERSO. Suciedad generalizada, pérdidas de soporte y desgastes del oro.

Figura III.8



PIEZA SEPARADA DEL SOPORTE. VISTA DE PERFIL.

Figura III.9



PIEZA SEPARADA DEL SOPORTE. VISTA DESDE ARRIBA.



PÉRDIDA DE SOPORTE.

## IV. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

Los tratamientos realizados a lo largo de la intervención se han encaminado a conservar la obra pictórica respetando su información material, estética e histórica.
Tras un examen organoléptico y fotográfico exhaustivo se han seleccionado los tratamientos de restauración más idóneos y los que se adecuan a las necesidades específicas del bien cultural en concreto. Para ello se han seguido los métodos y las pautas desarrollados en el Area de Intervención del I.A.P.H. utilizando materiales y técnicas afines a la obra (pautas expuestas en los puntos I y II del presente Informe de ejecución).
El trabajo de intervención ha dependido en todo momento de la problemática intrínseca que mostraba el cuadro.

## V. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

Al considerarse que el cuadro presentaba un estado deficiente de conservación se decidió efectuar un tratamiento en el que era preciso realizar un nuevo entelado. Debido a las desafortunadas intervenciones anteriores que presentaba la obra, los tratamientos de restauración no han comenzado con las actuaciones sobre el tejido soporte; la eliminación de deformaciones del tejido y el entelado han tenido que ser pospuestos hasta la total retirada de una gran cantidad de estuco, muy voluminoso y aplicado con total falta de rigor, que se encontraba invadiendo la superficie pictórica de manera casi generalizada, y que estaba perjudicando seriamente a la obra.
Es por ésto por lo que se comienza con una limpieza química y mecánica de la capa pictórica, con la intención de poder eliminar los estucos y, con posterioridad, proceder al tratamiento del tejido soporte.
Podemos hablar así de dos fases de trabajo: una primera fase de eliminación de estucos de épocas anteriores y una segunda fase que parte desde las actuaciones en el tejido soporte.

### Primera fase:

Estudio analítico
Limpieza superficial (anverso y reverso)
Limpieza de la capa pictórica: limpieza química y limpieza mecánica.

### Segunda fase:

Empapelado de la capa pictórica
Desclavado (desmontaje) del bastidor
Retirada del entelado de intervención anterior
Aplanado y limpieza del tejido soporte
Entelado
Montaje y presentación en el nuevo bastidor
Eliminación del papel de protección
Segunda limpieza química
Primer barnizado
Estucado
Reintegración cromática con técnica al agua
Segundo barnizado
Reintegración cromática con pigmentos al barniz
Barnizado final

* Algunas fases de intervención se solaparon con otras por exigencias de la obra.

### V.1. Estudio analítico

Los estudios científicos realizados tienen como objetivo lograr un conocimiento más profundo del bien cultural y su estado material, completando los datos históricos, e investigando sobre la naturaleza de los materiales empleados. Así mismo son de gran importancia, puesto que facilita al restaurador sobre técnicas y productos a emplear.
Para el estudio de esta obra se han efectuado exámenes globales y exámenes puntuales. Dentro de los exámenes globales, además de realizar un estudio minucioso a simple vista de toda la superficie de la obra, se realizaron fotografías con luz natural, tangencial, transmitida, rayos infrarrojos, rayos ultravioletas y rayos X (documentación recogida en el *Informe diagnóstico* y en el apartado *Estudio técnico* de este *Informe de Ejecución*). Los análisis puntuales que se han realizado han sido macro y microfotografías, además de la recogida de muestras representativas de los estratos que componen la película pictórica y del tejido original.
La información obtenida se incluye en este informe en los capítulos correspondientes.
Las distintas fases de intervención han sido documentadas mediante seguimiento fotográfico.

## V.2. Limpieza superficial

Primero, para realizar de manera segura el traslado de la obra, se realizó un tratamiento de urgencia debido al delicado estado que presentaba; este tratamiento consistió en un empapelado puntual con papel japonés y cola orgánica para evitar desprendimientos de la película pictórica, y fue eliminado con humedad controlada para el posterior estudio de la obra.
La intervención de la obra propiamente dicha comenzó en las dependencias del I.A.P.H. con la limpieza del anverso y reverso mediante aspirado y brocha suave para eliminar polvo y depósitos acumulados no adheridos.

## V.3. Limpieza de la superficie pictórica

Consistió en la eliminación de los estratos no originales que se encontraban sobre la película pictórica. Se realizó mediante una primera limpieza química, seguida por una limpieza mecánica. Puntualmente se simultanearon ambos trabajos.

V.3.1. Limpieza química: eliminación de barniz y repintes
Para la correcta eliminación de los estucos de época anterior que se encontraban sobre la capa pictórica, el primer paso consistió en hacer una limpieza de repintes y barniz, y así poder llegar hasta ellos.
Se realizaron diferentes test de solubilidad para determinar el disolvente más idóneo, y tras un estudio pormenorizado se llegó a la conclusión de que el más adecuado era el etanol 100%. Para las zonas en las que se observaba bajo los repintes amplios estucos de gran volumen, se empleó el mismo disolvente convertido en gel para poder trabajar con mayor precisión y tiempo de actuación, puesto que la película de barniz y repintes era muy espesa. Para los repintes más resistentes fue necesario emplear puntualmente Tolueno + Dimetilformamida (3:1).
Al encontrarse dichos estucos por toda la superficie, se tuvo que proceder a una primera limpieza general de la obra. Para ello se hicieron unas catas con limpieza gradual de la superficie, con el fin de hacer un estudio más completo debido a la particularidad que nos encontramos en esta obra: Ver Figura V.1 y Figura V.2

Limpieza gradual:

1) Eliminación de una fina capa de barniz. Isooctano + Isopropanol.
2) Eliminación de barniz y repinte. Etanol 100%.
3) Eliminación de barniz, repintes y estuco. Etanol 100%, seguida de humedad controlada y limpieza mecánica.

Así mismo, también se realizaron unas finas catas para hacer un estudio sobre el estado de conservación de la pintura original, que se encontraba bajo los estucos. Ver Figura V.3
Tras estos estudios se procedió a liberar de repintes y estucos el perímetro del tejido original, y se continuó exclusivamente con la limpieza química del perímetro original del Nazareno, quedando a la vista la totalidad de los estucos blancos, que aún quedaban por retirar. Ver Figura V.4 (Diferentes fases de limpieza) y Figura V.5 (Testigo de suciedad).

Conclusiones: El 97% de la superficie pictórica estaba repintada. Es por ésto por lo no se detectaba con claridad la extensión total de los repintes en el estudio con luz ultravioleta. El barniz, junto con los repintes, proporcionaban a la obra un tono amarillento y brillante, y un color muy oscuro en los fondos, muy alejado de la pintura original, siendo ésta en realidad de aspecto más nítido, mate y de mayor calidad.
Parece que la pintura también sufrió desgastes a causa de una posible limpieza agresiva de época anterior, según parece evidenciar el estado de la soga que cae bajo la cruz y la aureola del Nazareno.

V.3.2. Limpieza mecánica: Eliminación de estucos de intervenciones anteriores
Esta operación ocupó una gran parte de la duración del tratamiento de la obra debido a la gran cantidad de estuco

que aparecieron bajo los repintes.
Se realizó mediante humedad controlada y bisturí, repasando de manera minuciosa cada cazoleta con pequeños hisopos humedecidos. Durante la intervención fue necesario llevar a cabo una fijación puntual (principalmente en las áreas que estaban bajo el estuco blanco) con cola orgánica, papel japonés y aplicación de calor controlado.

Observaciones:

El estuco era, en lo general, de gran volumen, de aplicación tosca, y se encontraba formando crestas, siendo en el borde del tejido original mucho más grueso para poder salvar el desnivel que existía entre los dos tejidos (original y de entelado). Además ocultaba deformaciones, erosiones, craquelados, cazoletas y un estuco rojizo de una intervención anterior de difícil eliminación[2].

Las lagunas existentes de capa de preparación en el Nazareno se ocultaron mediante el estuco blanco, invadiendo el original, sin llegar nunca a ser enrasado (Ver Figura V.6). Es posible que no se llegara a realizar una fijación previa de la película pictórica puesto que, mezclado con este estuco de color blanquecino, aparecieron fragmentos de película pictórica original; así pudieron crearse lagunas mayores de las que presentara la obra.

En la actualidad este estuco seguía provocando daños importantes debido al excesivo volumen del mismo y a la fuerza que provocaba sobre los diferentes estratos (se estaba cuarteando y produciendo movimientos en el original que se encontraba bajo dicho estuco, además de producir deformaciones en el tejido).

Conclusiones:

Podemos decir que, con la aplicación de este estuco, parece que se intentaron ocultar los daños creados por el cambio de formato (deformaciones en el tejido) además de las lagunas de capa de preparación.

Este estuco se empleó de manera indiscriminada sobre la obra, y a la hora de reintegrarlo con color se realizó un repinte generalizado de toda la superficie pictórica, siendo la mitad iluminada del rostro del Nazareno la más respetada, junto con parte del cabello. Así, el mensaje original que el pintor quiso plasmar en su obra quedaba desvirtuado bajo los repintes y estucos de intervenciones de otras épocas. Como ejemplos más llamativos citaremos el cíngulo del Nazareno que se encontraba repintado en su totalidad, recuperándose tras la limpieza la forma y disposición originales que ideó el pintor; el pie izquierdo del Nazareno, que recobró el color, calidad y delicadeza originaria (Ver Figura V.7 y Figura V.8); y el rostro de Jesús, que se encontraba alterado por un tosco repinte y un estuco de dimensiones mucho mayores que la laguna que quedaba oculta bajo esta intervención (Ver Figura V.9).

## V. 4. Empapelado

Protección de la superficie pictórica con papel japón y cola de conejo (Ver Figura V.10).

## V. 5. Desmontaje

Desclavado del lienzo del bastidor retirando las tachuelas del borde perimetral. El lateral izquierdo presentaba 3 tachuelas en el anverso de la capa pictórica a causa de una mala sujeción en el borde del bastidor.
En el listón inferior se encontraron 8 tachuelas, mientras que en el resto de largueros se localizaron 17.

2 El estuco rojizo sólo pudo ser eliminado puntualmente de manera mecánica con bisturí y con ayuda de una lente de aumento debido a la excesiva dureza que presentaba.

## V.6. Retirada del tejido de entelado

La retirada del tejido de forración se realizó en diagonal a la trama del tejido original, comenzando desde la esquina derecha de la obra, trabajando por el reverso. Puntualmente fue necesario el uso del bisturí donde la tela se encontraba más adherida.
Tras la retirada del entelado apareció un parche cuadrado, muy fino y de tono oscuro en el ángulo superior derecho. (Ver Figura V.11 y Figura V.12).

## V. 7. Limpieza del reverso y aplanado

Limpieza mecánica del reverso del tejido soporte realizada en forma de damero para controlar las tensiones de la tela (Ver Figura V.13). Puntualmente fue preciso emplear humedad controlada para la eliminación de suciedad y adhesivo acumulado. El parche fue eliminado de manera mecánica, y bajo éste apareció un estuco rojizo que fue enrasado. Tras esta actuación no se consideró necesario colocar un injerto ni un nuevo parche.
Las deformaciones del tejido se eliminaron mediante humedad controlada y peso.

## V. 8. Entelado

Preparación del nuevo tejido de refuerzo
Para la realización del entelado se empleó tela de lino tipo Velázquez que no contiene sustancias nocivas ni residuos químicos. Es de color beige o gris claro, con armadura de tafetán simple, resistente y tupida. Presenta hilos homogéneos y una densidad por $cm^2$ de 14 hilos de urdimbre por 13 hilos de trama.
Esta nueva tela era una única pieza que medía 184 cm x 136 cm. Se preparó realizando diferentes lavados y, una vez seca, se planchó y se montó en el telar[3], alternando sucesivos mojados y tensados uniformes para fatigar el tejido. Finalmente se aplicó aguacola para proporcionar apresto a la tela y evitar que traspasara la gacha.
El nuevo tejido se mantuvo en el telar hasta el final del proceso de forración.

Adhesión del tejido de refuerzo
El entelado se realizó con gacha tradicional (engruro de cola orgánica y harina). Este adhesivo se aplicó a la vez en ambos tejidos y, una vez adheridos, se procedió a dar presión y temperatura controlada; así se consiguió ,al mismo tiempo, una correcta fijación de la capa pictórica. (Ver Figura V.14 y Figura V.15).

## V.9. Montaje de la obra en el nuevo bastidor

Tras la realización del entelado se procedió a montar la obra en el nuevo bastidor, previamente tratado con resina acrílica para proteger la madera de agentes externos. (Ver Figura V.16).
Se escogió un bastidor con el perfil rebajado para evitar que quedara señalado por el anverso, y con cuñas en los ensambles como sistema de expansión para poder garantizar una tensión adecuada del lienzo.
Se emplearon grapas de acero inoxidable, equidistantes entre sí, como nuevo sistema de sujeción. La presentación del reverso del cuadro se realizó igualmente con grapas de acero inoxidable, y doblando la tela hacia el interior, de manera que se pueda evitar la acumulación de polvo con el paso del tiempo. (Ver Figura V.17).

Datos técnicos del nuevo bastidor.
Dimensiones: 44 cm x 96 cm (alto x ancho).
Listones: 6 cm de ancho x 2,5 cm de grosor.
Travesaño horizontal: 6 cm de ancho x 2 cm de grosor.

3 Bastidor sólido de madera con puntas metálicas de enganche para tensar la nueva tela mediante cuerdas de cañamo

## V.10 Segunda fase de limpieza química

La segunda fase de limpieza química comenzó con la realización de un nuevo estudio con fluorescencia ultravioleta para proceder a limpiar aquellas zonas que aún presentaban restos de barniz y repintes, no apreciables a simple vista. (Ver Figura V.18). El disolvente empleado fue tolueno + dimetilformamida (3:1). Los repintes puntuales que no se pudieron eliminar con este procedimiento, se mantuvieron para evitar dañar la pintura. Con esta intervención se dio por concluida la limpieza de la superficie pictórica.

## V.11. Primer barnizado

Se empleó barniz de retoque diluido de Lefranc & Bourgeois aplicado con brocha, resultando una capa de protección satinada. El nivel de absorción fue elevado.

## V.12. Realización de injertos

Se colocaron finos injertos para nivelar la superficie del tejido de entelado con el tejido original. Para ello se empleó un adhesivo sintético termoplástico y tejido de lino blanco "Handkerchief linen – 60 wide". Localización de los injertos: por el anverso, en el perímetro de la obra. (Ver Figura V.19 y Figura V.20).

## V.13. Estucado

Tras el barnizado se continuó con la reintegración volumétrica de las lagunas con estuco tradicional a base de sulfato cálcico y cola orgánica. Éste fue aplicado indistintamente con espátula o pincel para trabajar con una mayor precisión, teniendo siempre presente el requisito de recuperar la cota de nivel perdida sin invadir, en ningún caso, la pintura original una vez enrasado el estuco. (Ver Figura V.21 y Figura V.22).

## V.14. Primera fase de reintegración cromática

Esta fase consistió en la reintegración cromática al agua de las lagunas estucadas. Se emplearon acuarelas de la marca Winsor & Newton, de gran permanencia y estabilidad.
El criterio de reintegración fue el *rigatiino* (trazos espontáneos verticales y paralelos entre sí) para las lagunas de mayores dimensiones y el ilusionismo (reintegración mimética) para las lagunas de pequeño tamaño. (Ver Figura V.23 y Figura V.24)

## V.15. Segundo barnizado

Se aplicó a brocha empleando el mismo barniz de retoque, en este caso sin diluir. Se dejó un tiempo amplio de secado antes de seguir con el siguiente proceso de reintegración. (Ver Figura V.23)

## V.16. Segunda fase de reintegración cromática

En esta fase se ajustaron los tonos con pigmentos al barniz hasta conseguir una reintegración adecuada de las lagunas y una correcta lectura de la obra. Para ello se utilizaron pigmentos al barniz de la marca Maimeri, pinturas de gran calidad que no sufren modificaciones cromáticas.

## V.17. Barnizado final

La protección final de la obra se realizó con un barniz extrafino aplicado en spray con la finalidad de preservarlo de los agentes externos. (Ver desde Figura V.25 a Figura V.38).

## V.18. Actuaciones en el marco

La pauta que se siguió para la realización de los trabajos en el marco fueron de carácter conservativo.
El tratamiento de intervención comenzó con una **limpieza superficial** mediante aspirado y brocha suave, tanto por el anverso como por el reverso de la pieza.

Para la **limpieza del reverso**, primero se retiraron las puntillas que servían como sujeción de la obra al marco. Tras ésto, se comenzó la limpieza general con humedad controlada y unas gotas de detergente neutro; puntualmente se empleó Laponite RD para eliminar manchas y salpicaduras de cal y estucos. En esta limpieza se respetaron las marcas de grafito y de tinta negra que indicaban la colocación de los listones del marco y de las pletinas metálicas respectivamente.

Se aplicó un **tratamiento preventivo contra los insectos xilófagos** a base de permetrina aunque el ataque estaba inactivo (el larguero más afectado era el izquierdo visto desde el reverso, con más de 90 pequeños orificios en la madera, encontrándose unos 15 orificios tanto en el larguero superior como en el inferior, y tan sólo dos en el derecho).

Tras esta intervención se procedió a realizar la **consolidación de la madera**. Los agujeros de insectos xilófagos se rellenaron con serrín y cola y, por último, se aplicó una capa de protección de resina acrílica al 3%.
La limpieza química del anverso se realizó de manera general con etanol diluido en agua y, puntualmente, tolueno + dimetilformamida (3:1) en las zonas con suciedad más persistente, así como esencia de petróleo para retirar gotas de cera. Esta intervención se solapó con la limpieza mecánica de toda la superficie a causa de numerosas deyecciones de moscas y depósitos puntuales de estucos.

Por el anverso, la consolidación de la madera consistió en aplicar serrín y cola en una pequeña rotura del soporte, en el ángulo superior izquierdo, y en ocultar los agujeros de insectos xilófagos, además de agujeros de puntillas y grietas.

La fijación del dorado fue necesaria realizarla en la mayoría de las lagunas existentes. Para ello se empleó un adhesivo acrílico diluido en agua para conseguir una correcta penetración.
Se estucaron unicamente aquellas grietas y lagunas que lo requerían. Se aplicó a pincel con estuco tradicional a base de sulfato cálcico y cola orgánica.

Tras esta fase se procedió a realizar la reintegración cromática al agua con pigmento Iriodin y acuarelas Winsor & Newton, siguiendo el criterio mimético debido a que las lagunas y erosiones eran de pequeño tamaño.

Por último, se realizó el barnizado con brocha suave y barniz de retoque de Lefranc & Bourgeois. Puntualmente se empleó pigmento al barniz Maimeri para ajustar el color.

La pieza de decoración de hojarasca que se encontraba separada del marco se trató primero de manera independiente. La puntilla de hierro no fue necesaria extraerla; se lijó para eliminar la corrosión (tenía una fina capa de óxido que no llegaba a desfigurar el hierro) y se trató con ácido tánico. Posteriormente se le aplicó una resina acrílica al 10% como protección. Fue adherido al marco con cola y serrín, estucado, reintegrado cromáticamente y barnizado una vez integrado en el marco. (Ver desde Figura V.39 a Figura V.44).

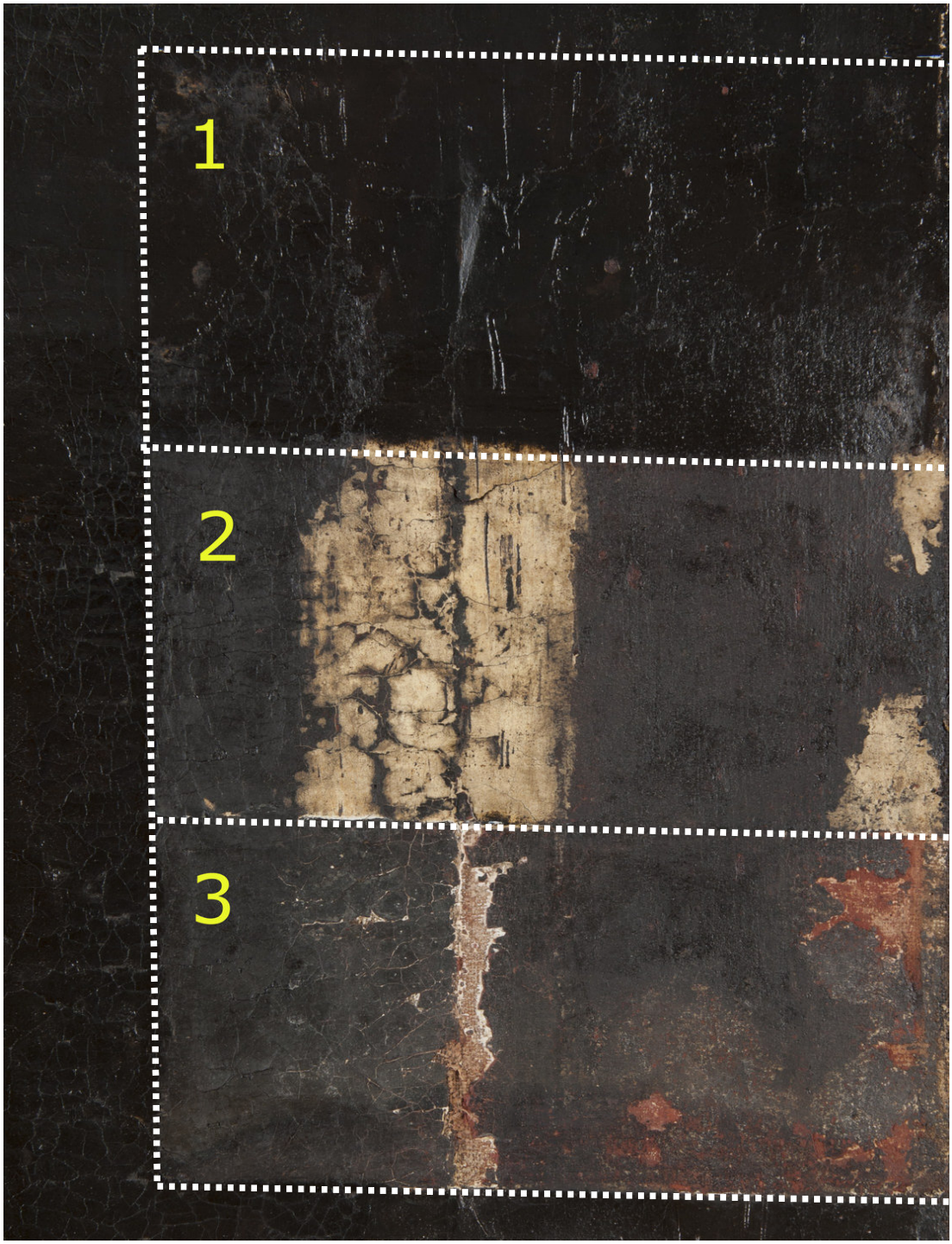
## V.19. Montaje de la obra en el marco

Para la colocación de la obra en el marco se realizó un premarco de madera de pino en color nogal con acabado lacado y encerado. (Ver Figura V.45 y Figura V.46).

Dimensiones del premarco:

- 194 cm de altura por 127 cm de ancho.
- Ancho de los largueros: 26 cm (inferior y superior) y 16 cm (laterales) aproximadamente.
- Luz del premarco: 142 cm de altura x 96 cm de ancho
- Rebaje: 2 cm con pestaña de 0,5 cm.
- Grosor: 2,5 cm.

Figura V.1




LIMPIEZA GRADUAL. CATAS.
1)Isoctano + Isopropanol; 2) Etanol 100%.; 3) Etanol y humedad controlada.

LOCALIZACIÓN DE CATAS. Estudio de limpieza química. Figura V.2



Estudio del estado de conservación de la pintura original. Figura V.3



























Figura V.4



Limpieza del perímetro del tejido original.

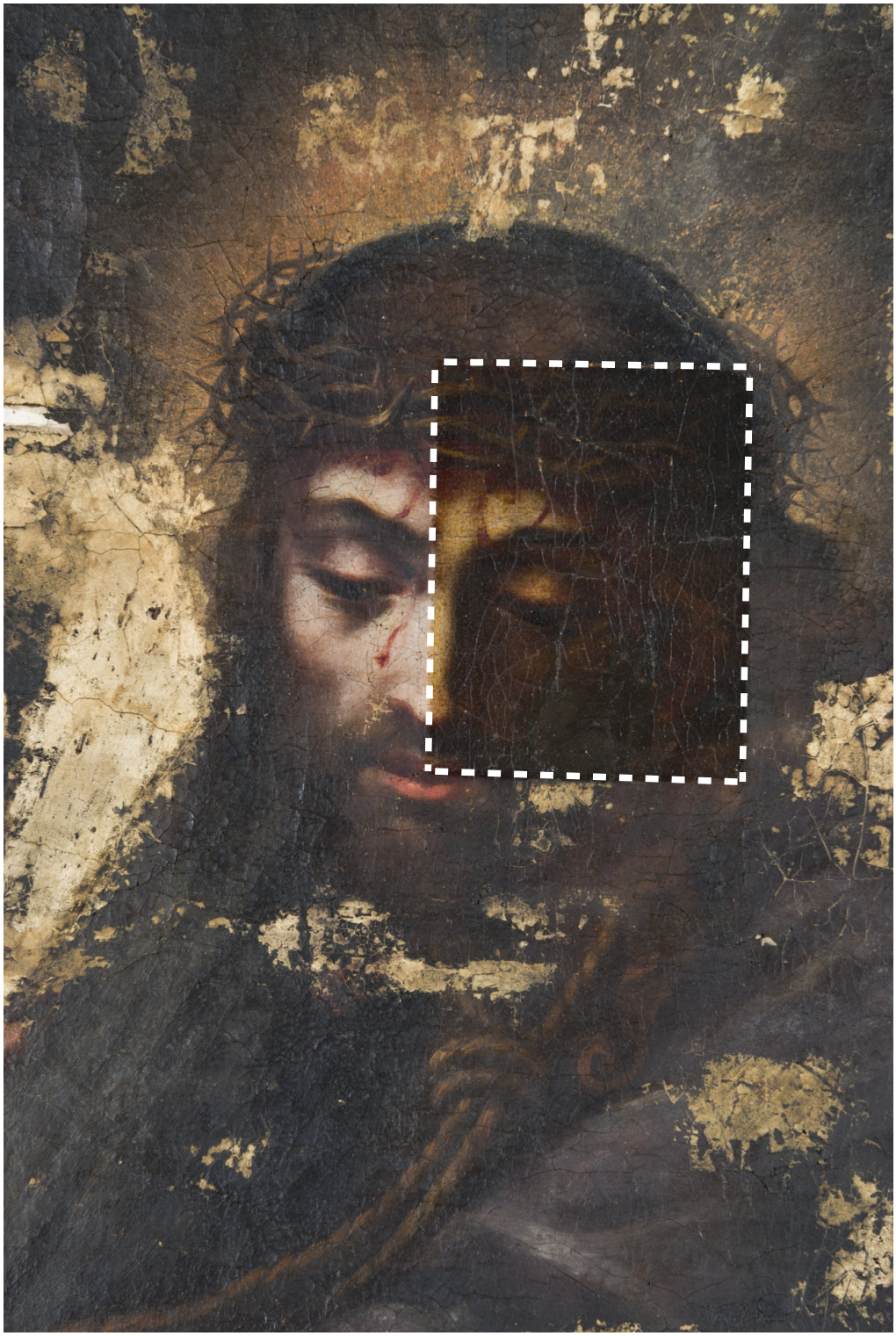


Fase intermedia



Primera fase de limpieza química finalizada.

Figura V.5



LIMPIEZA QUÍMICA.
Testigo de suciedad. Detalle del rostro de Jesús Nazareno.

Figura V.6



Estucos invadiendo el original. Proceso de limpieza.



Eliminación del estuco y recuperación de capa pictórica original.

Figura V.7





LIMPIEZA QUÍMICA Y MECÁNICA.
Detalle del pie izquierdo.

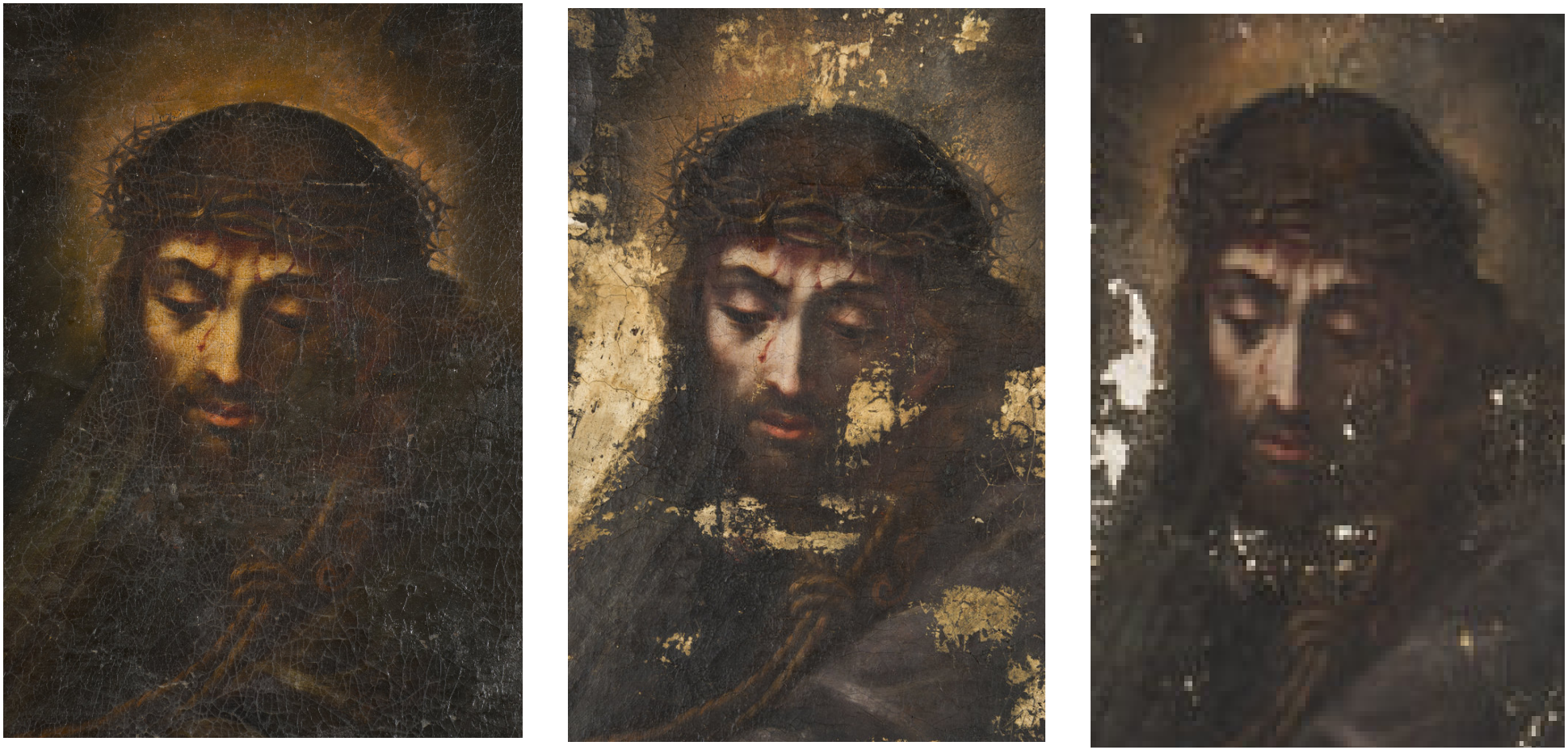
Figura V.8





LIMPIEZA QUÍMICA Y MECÁNICA.
Detalle del pie izquierdo. Recuperación de la pintura original.

Figura V.9



DIFERENTES FASES DE LIMPIEZA QUÍMICA Y MECÁNICA. Detalle del rostro de Jesús Nazareno.
Recuperación de pintura original.

Figura V.10



EMPAPELADO. Protección de la superficie pictórica.

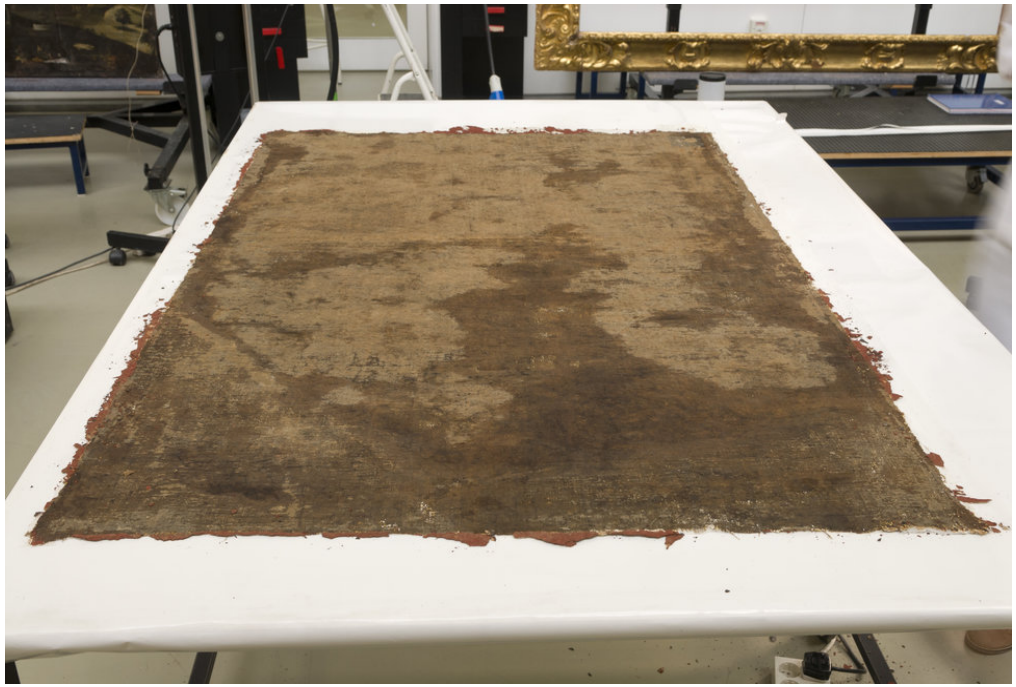
Figura V.11





RETIRADA DEL TEJIDO DE ENTELADO.
Eliminación en diagonal y aparición de un parche en el tejido original.

Figura V.12





TEJIDO ORIGINAL. Reverso.
Entelado eliminado y detalle de los restos de adhesivo de intervención anterior.

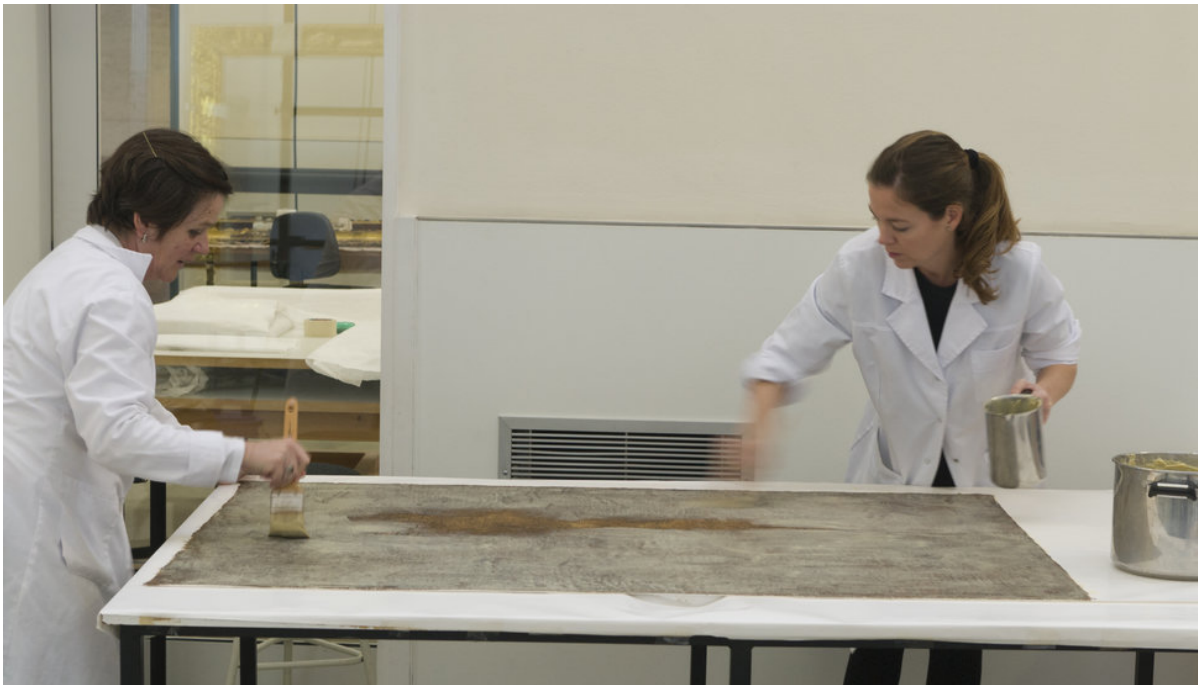
Figura V.13





LIMPIEZA EN DAMERO. Limpieza mecánica. Fotografías durante el proceso de limpieza y resultado final.

Figura V.14

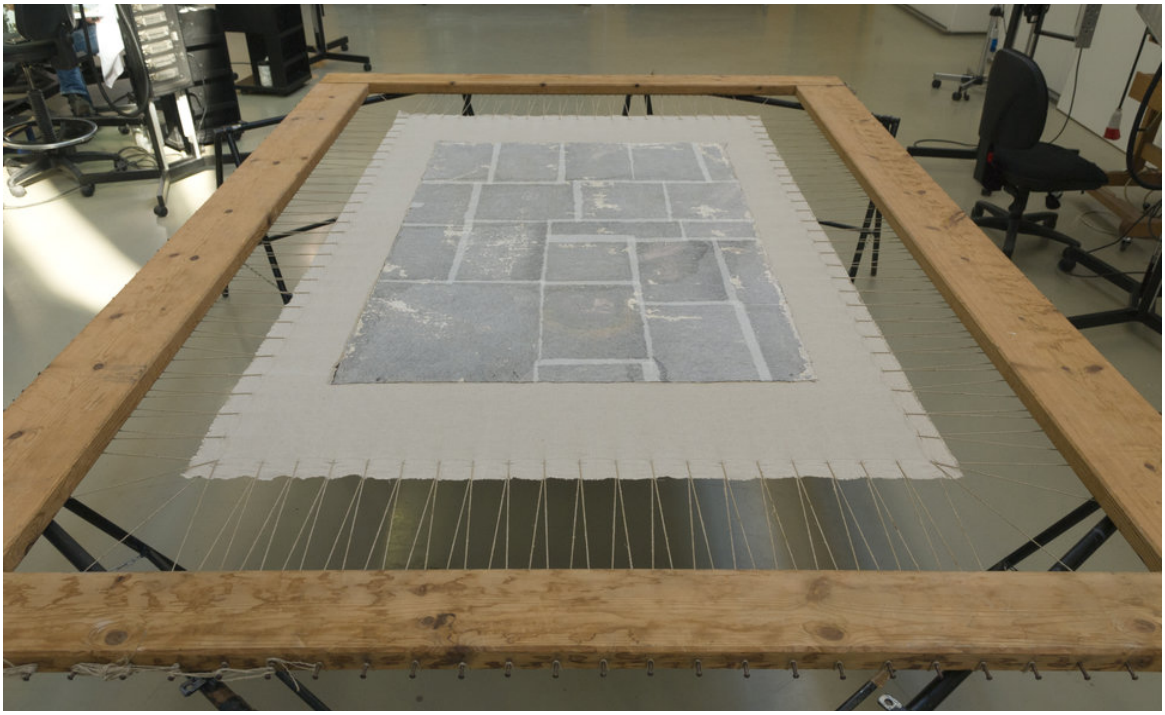




PROCESO DE ENTELADO.
Aplicación del adhesivo (gacha tradicional).

Figura V.15





PROCESO DE ENTELADO.
1) Presión y temperatura controlada. 2) Resultado final.

Figura V.16



ANVERSO. Montaje de la obra en el nuevo bastidor

Figura V.17



PRESENTACIÓN DEL REVERSO. Montaje de la obra en el nuevo bastidor.

Figura V.18



FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA. Estudio para la segunda fase de limpieza química.

Figura V.19



PRIMER BARNIZADO Y APLICACIÓN DE INJERTOS.

Figura V.20





DETALLES. Realización de injertos en el perímetro de la obra para nivelar la superficie del tejido de entelado con el tejido original.

Figura V.21



ESTUCADO. Fotografía general.

Figura V.22



ESTUCADO. Detalles. Recuperación de la cota de nivel perdida sin invadir la pintura original.

Figura V.23



PRIMERA FASE DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA Y SEGUNDO BARNIZADO. Reintegración cromática con técnica al agua.

Figura V.24



DETALLES. Reintegración cromática con técnica al agua.

Figura V.25



FOTOGRAFÍA GENERAL. ANVERSO. Reintegración cromática con pigmentos al barniz y barnizado final.

Figura V.26



COMPARATIVA. 1) Estado de la obra tras la eliminación del estuco blanco del perímetro original y de repintes. 2) Estucado. 3) Estado final.

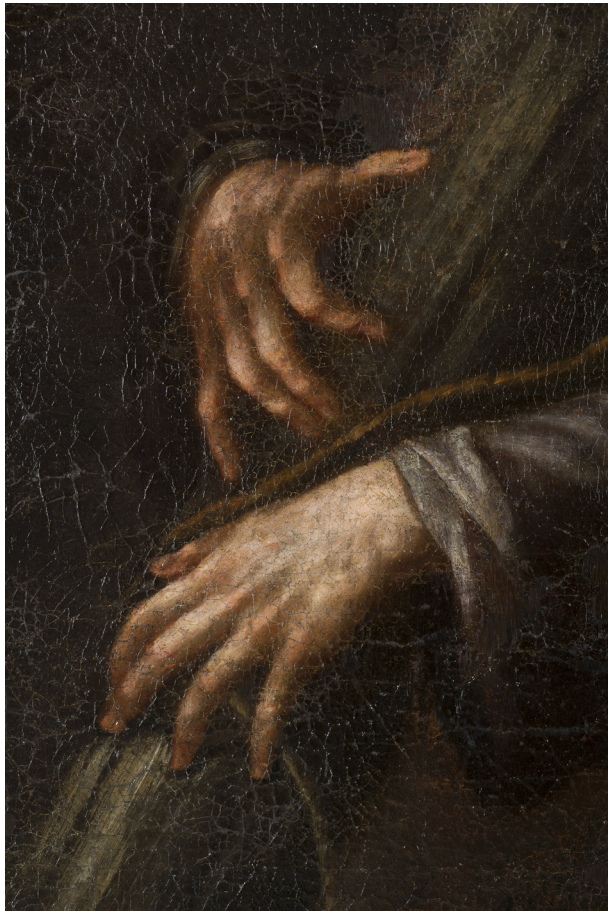
Figura V.27



DETALLE. Manos.

Figura V.28





COMPARATIVA. 1) Manos antes de la restauración. 2) Estado final.

Figura V.29



DETALLE. Pie.

Figura V.30



COMPARATIVA. 1) Pie antes de la intervención de restauración. 2) Estado final.

Figura V.31



DETALLE. Rostro.

Figura V.32



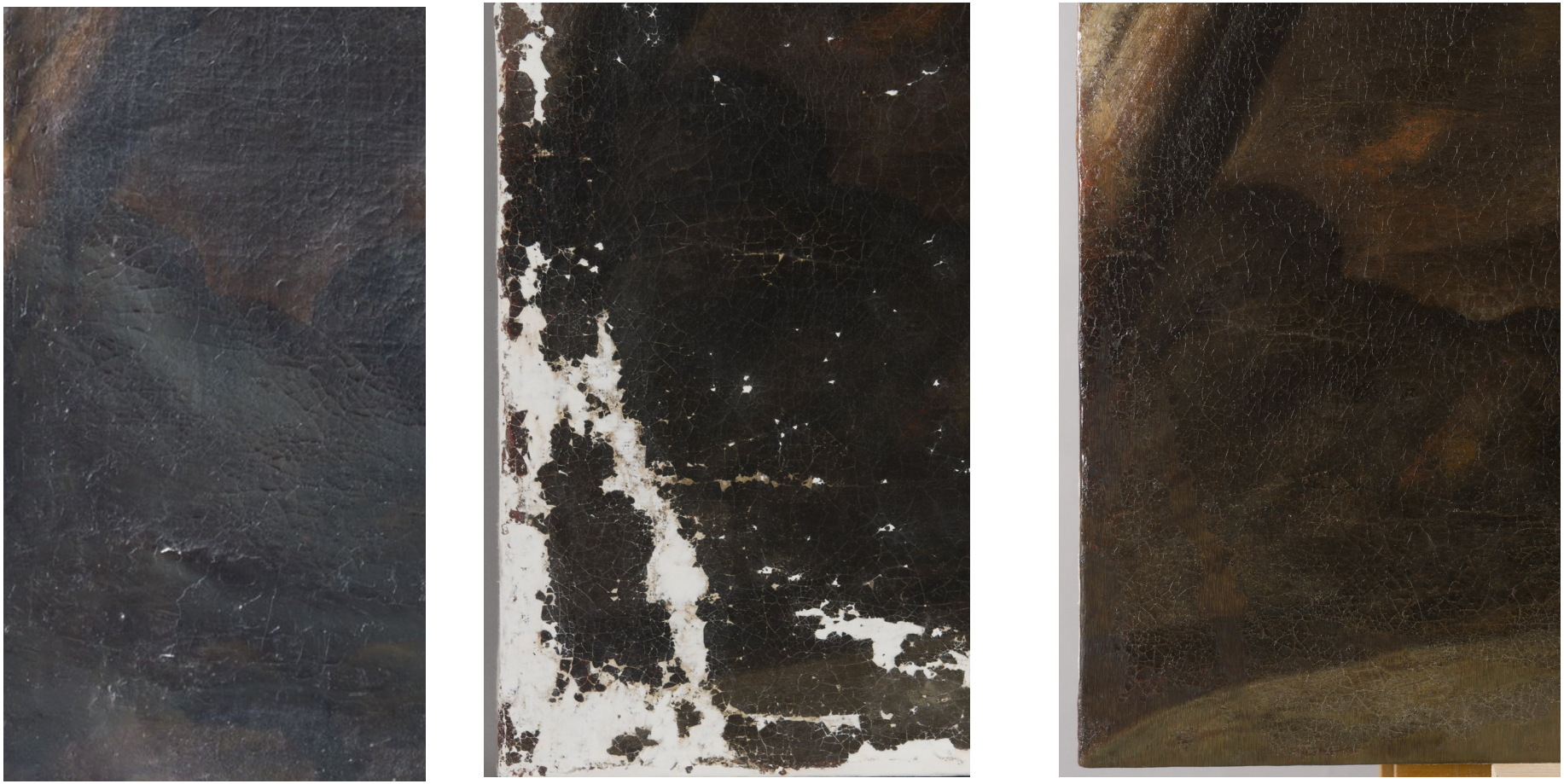
COMPARATIVA. 1) Rostro y manga de la túnica de Jesús Nazareno antes de la intervención de restauración. 2) Estado final.

Figura V.33



DETALLE. Esquina inferior izquierda.

Figura V.34



COMPARATIVA. 1) Estado inicial de la obra. 2) Estucado. 3) Estado final tras la reintegración cromática y el barnizado de protección.

Figura V.35



DETALLE. Cíngulo del Nazareo y paisaje.

Figura V.36



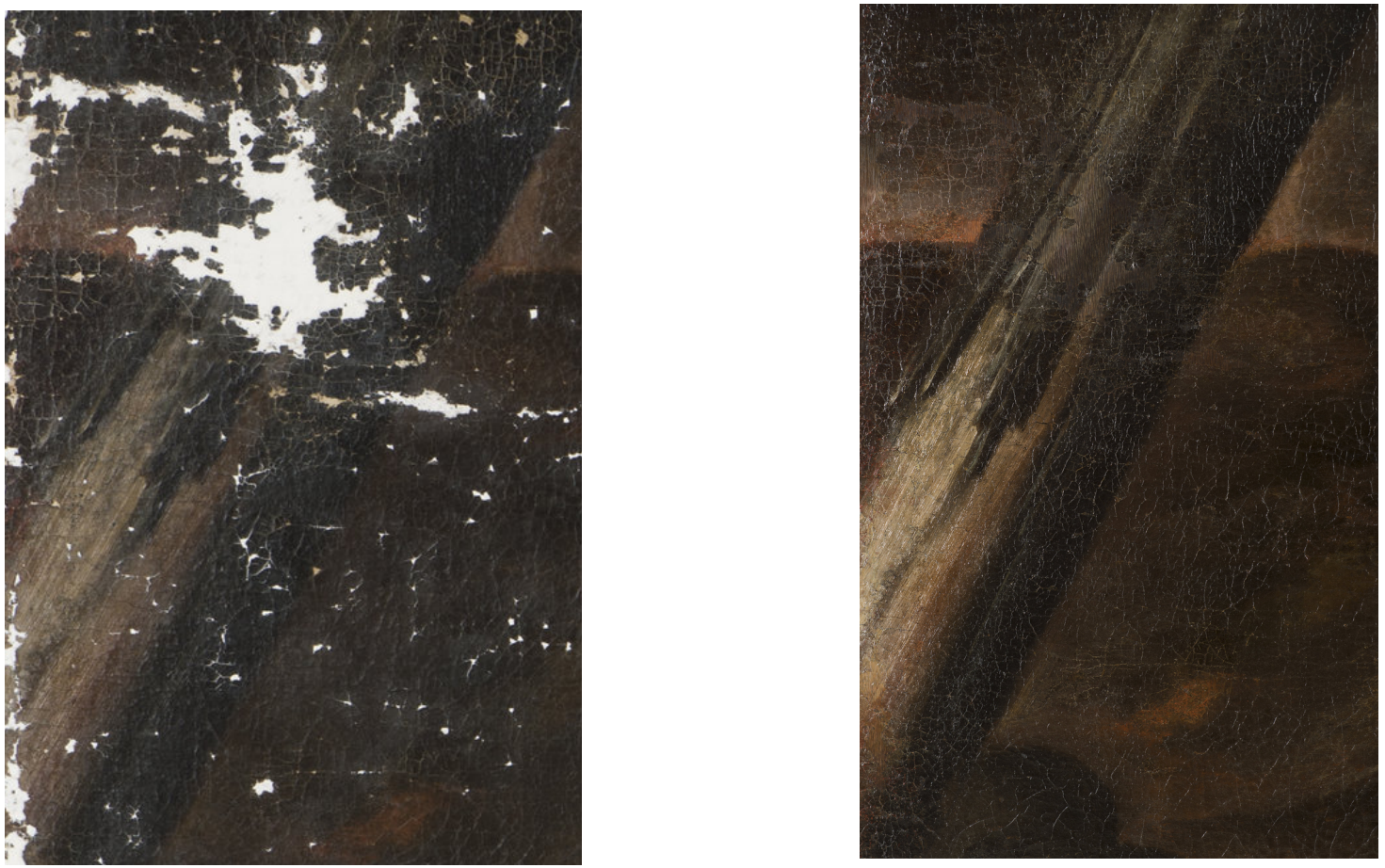
COMPARATIVA. 1) Estado de la obra antes de la intervención de restauración. 2) Estado final. Cíngulo original y paisaje.

Figura V.37



DETALLE. Reintegración cromática de la cruz y paisaje.

Figura V.38



COMPARATIVA. 1) Estucado 2) Reintegración cromática y barniz final.

Figura V.39



ACTUACIONES EN EL MARCO. Reverso. Fotografía general tras la intervención de restauración.

Figura V.40



ACTUACIONES EN EL MARCO. Detalle del reverso. Agujeros de insectos xilófagos consolidados con serrín y cola.

Figura V.41



ACTUACIONES EN EL MARCO. Catas de limpieza química. Anverso. Etanol diluido en agua y, puntualmente, tolueno + dimetilformamida.

Figura V.42



DETALLE. ESQUINA SUPERIOR IZQUIERDA. Consolidación de la madera, limpieza química, estucado, reintegración del color y barnizado.

Figura V.43



DETALLE. ESQUINA INFERIOR IZQUIERDA. Limpieza química, adhesión de fragmento, estucado, reintegración del color y barnizado.

Figura V.44



ACTUACIONES EN EL MARCO. Anverso. Fotografía general tras la intervención de restauración.

Figura V.45



MONTAJE DE LA OBRA EN EL MARCO. Anverso.

Figura V.46



MONTAJE DE LA OBRA EN EL MARCO. Reverso.

## VI. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

Durante la intervención de restauración en la obra Jesús Nazareno se corroboró que el entelado, de época anterior, estaba provocando graves deterioros en el soporte original y, por consiguiente, en el resto de los estratos de los que se compone la obra, como así se manifestó en el *Informe Diagnóstico*. Además los estucos blanquecinos, que aparecieron sobre el original, estaban produciendo movimientos en la película pictórica, haciendo peligrar la conservación de la pintura.

Tras la eliminación de estos elementos ajenos a la obra, el aplanado del tejido soporte y la realización de un nuevo entelado (el tejido original se encontraba debilitado y carecía de bordes por haber sido cortado), seguido por la reposición de la capa de preparación y la capa pictórica, no sólo se consigue una mejora estética de la obra, sino una conservación adecuada de la pintura para la transmisión y el disfrute de la misma, además de recuperar la lectura formal del cuadro y la puesta en valor de la pintura, puesto que ésta se encontraba enmascarada bajo las diferentes intervenciones anteriores.





Fdo.: Lourdes Núñez Casares
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fd.: Macarena Bargalló Pérez
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

## EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

**Lorenzo Pérez del Campo.** Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH.

Coordinación técnica:

**Araceli Montero Moreno.** Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

**María del Mar González González.** Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

**Reyes Ojeda Calvo.** Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación Memoria y tratamientos de conservación - restauración:

**Lourdes Núñez Casares.** Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Tratamientos de conservación – restauración y redacción de memoria final:
**Macarena Bargalló Pérez.** Conservadora-restauradora de Obras de Arte. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Estudio histórico:
**Gabriel Ferreras Romera.** Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Análisis:

**Lourdes Martín García.** Jefa de proyectos de análisis químicos. Laboratorio de Análisis químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Estudio Fotográfico y radiográfico:

**Eugenio Fernández Ruiz.** Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 31 de mayo de 2016

CONSEJERÍA DE CULTURA
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
JUNTA DE ANDALUCIA
5
C.I.F.: Q-4100720-D

V°B° Lorenzo Pérez del Campo
JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN

# ANEXOS