



INFORME DE EJECUCIÓN

EL BAUTISMO DE CRISTO

FRANCISCO VARELA

LAS CABEZAS DE SAN JUAN . SEVILLA



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



INDICE

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	1
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	1
II.1. Identificación del bien.....	3
II.2. Estudio técnico.....	4
II.3. Valores culturales.....	25
III. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	26
IV. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	45
V. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	46
VI. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	69
EQUIPO TÉCNICO.....	70
ANEXOS.....	71

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El objetivo de este proyecto ha sido la conservación del bien patrimonial para garantizar su perdurabilidad en las mejores condiciones posibles. Se ha actuado desde el conocimiento exhaustivo del bien para el conocimiento de sus características técnicas y su estado de conservación.

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de trabajo del IAPH comienza con una fase cognoscitiva, que incluye diferentes estudios. El primero es conocer las características materiales de la obra, después evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes. Los resultados obtenidos permiten formular, en una segunda fase, denominada operativa, el proyecto de actuación que requieran los bienes tomados en consideración.

Este método permite establecer los criterios de actuación y los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones. Así mismo, aporta datos imprescindibles para definir una actuación de mantenimiento y las acciones complementarias que sobre el entorno sean necesarias efectuar, con objeto de garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los objetos intervenidos, su presentación y disfrute de la forma más adecuada a las características y tipologías de los bienes.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo de investigación y formulación del proyecto, de tal forma que cada especialista aporte, desde su óptica profesional, aquellas informaciones de interés del bien objeto de estudio. Informaciones complementarias entre sí que van a garantizar su conocimiento, y en consecuencia, aportar resultados suficientemente avalados para definir los criterios teóricos y la índole de la intervención.

Sintetizando, los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología del IAPH son los siguientes:

- Investigación.
- Acción indisciplinar: Investigación aplicada al diagnóstico.
- Definición de los criterios teórico-prácticos de intervención.
- Definición de la intervención.
- Transferencia de resultados.

Esta metodología de actuación debe apoyarse en unos criterios generales que seguirán unos principios de actuación básicos como:

- . Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención.
- . Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.

- . Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- . Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.
- . Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
- . Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta, desde la óptica de la premisa “Conocer para intervenir”.
- . Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- . La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- . Tener en cuenta los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
- . No desubicar a la obra de su entorno a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.
- . Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

II.1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

Nº EXP: 76_2002-P

Ficha catalográfica

1. CLASIFICACIÓN. Patrimonio Mueble.
2. DENOMINACIÓN EL BAUTISMO DE CRISTO
3. LOCALIZACIÓN
 - 3.1. Provincia: Sevilla.
 - 3.2. Municipio: Las Cabezas de San Juan.
 - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Parroquia de San Juan Bautista.
 - 3.4. Ubicación en el inmueble: Capilla del baptisterio.
4. IDENTIFICACIÓN
 - 4.1. Tipología: Pintura.
 - 4.2. Estilo: Barroco.
 - 4.3. Adscripción cronológica / Datación: Primer tercio del siglo XVII.
 - 4.4. Autoría: Anónimo. (Atribuido a Francisco Varela, (c.a. 1620).
 - 4.5. Materiales: Óleo sobre lienzo.
 - 4.6. Técnicas: Pictórica.
 - 4.7. Medidas : 172 x 290 x 3 cm. (h x a x p)
 - 4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: se puede apreciar en la filacteria que porta san Juan Bautista donde se lee "Ecce Agnus Dei".
5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

En este Bautismo de Cristo se representa a san Juan Bautista derramando el agua del río Jordán sobre la cabeza de Jesús, en presencia de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo. En el lado izquierdo aparecen dos ángeles, uno de ellos porta la túnica de Cristo.
6. USO / ACTIVIDAD:
 - 6.1. Uso / actividad actual: Artístico y devocional.
 - 6.2. Uso / actividad históricas: Devocional.
7. DATOS HISTÓRICOS
 - 7.1. Origen histórico: Realizado para la capilla del Bautismo
 - 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Presenta varias intervenciones anteriores, sin documentar.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: Bien de Interés Cultural.

8.2. Propietario: Arzobispado de Sevilla.

9. VALORACIÓN CULTURAL: Los descritos en el Decreto 348/2009, de 29 de septiembre (BOJA n.º 198, de 8 de octubre).

II.2. ESTUDIO TÉCNICO

1. MARCO

1.1. Datos técnicos

El marco está construido con madera de pino, es de forma rectangular.

Consta de cuatro larguero que están formados por una pieza principal y, por el anverso, por otras dos piezas talladas en cuello de paloma tanto en la zona interior como en los bordes exteriores.

El ensamble entre largueros es cajeado y el ensamble entre las piezas talladas es a inglete.

Las medidas expresadas en cm son las siguientes:

Largueros verticales: 198,5 x 13,5 x 5 cm (a x h x a).

Largueros horizontales: 316 x 13,5 x 5 cm (a x h x a).

La luz del marco es de 175,3 cm de altura por 293 cm de ancho.

El sistema de antigua sujeción del bastidor al marco era mediante clavos, tres de ellos ubicados en la zona inferior y uno de forja en el lateral izquierdo. En el larguero superior, tres clavos de forja sujetan las pletinas que salen del marco.

El sistema de sujeción del marco al muro era mediante dos pletinas de hierro forjado.

El marco está decorado con panes de oro sobre bol rojo y preparación blanca.

Los cuatro lados laterales están cubiertos por una capa ocre de pigmentos al agua.

1.2. 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 son puntillas que aparecen sujetando las piezas del anverso en la esquina superior e inferior derecha.

2 PINTURA

2.1 Bastidor.

2.1.1 Datos técnicos

El bastidor es de tipo español, con ángulos machihembrados y sin caja para cuñas. Consta de dos travesaños verticales unidos a los largueros horizontales con espiga en caja y situados en el centro del listón. Esta posición impide el contacto con la tela y evita deformaciones.

Construido con madera de pino de Flandes, está constituido en total por seis piezas, cuatro de ellas son largueros perimetrales y dos son los travesaños verticales.

Las dimensiones totales son las siguientes:

Largueros verticales 173,2 cm de alto x 4,5 cm de ancho x 3,4 cm de grosor.

Larguero horizontal superior 289 cm de largo x 5 cm x 3,4 cm de grosor.

Larguero horizontal inferior 289 cm de largo x 4,5 cm x 3,4 cm de grosor.

Travesaños 164 cm de altura x 3 cm de ancho x 3 cm de grosor.

En el larguero superior hay tres pletinas de hierro forjado que cuelgan de clavos situados en el marco, como sistema de montaje entre el marco y el bastidor.

2.1.2. Intervenciones anteriores

Se observan clavos que sujetan roturas de soporte en la zona superior del larguero vertical derecho.

2.2 Soporte.

2.2.1 Datos técnicos

El soporte es un lienzo de lino constituido por dos piezas cosidas en sentido horizontal con costura española que conserva los orillos por el reverso. Por el anverso tiene colocada una estrecha pieza de lino más fino que cubre totalmente la costura. En lienzo se encuentra reentelado. Los tres tejidos están contruidos con ligamento de tafetán simple.

El número de hilos por cm² del lienzo original es de 12 hilos de urdimbre por 10 hilos de trama.

La dimensión del soporte es de 291 cm de largo por 175,5 de altura. La pieza superior mide 97 cm y la inferior es de 78,5 cm de altura.

El sistema de montaje de la tela en el bastidor es mediante tachuelas que actualmente están oxidadas.

2.2.2 Intervenciones anteriores

El soporte original se encuentra reforzado por un reentelado, producto de un antiguo trabajo de restauración integral llevado a cabo en la obra. Este fue realizado directamente sobre el bastidor, ya que se aprecian clavos que sujetan la tela nueva del reentelado ocultos por el tejido original.

El lienzo del reentelado está formado por tres piezas unidas por costuras dispuestas verticalmente. La costura de unión es la llamada de "punto por encima" pues están realizadas sobre los últimos hilos de los bordes, mostrando el orillo sobrante.

Las dimensiones de los lienzos son 95 cm, 101 cm y 99 cm de anchura por 176 cm de largo.

La construcción es de tafetán simple y los hilos por cm² varían entre ellas siendo la media de unos 10 por 10.

2.3 Película pictórica y capa de preparación

2.3.1 Datos técnicos

El estrato de preparación es oscuro, y según los resultados analíticos está compuesto por tierras, yeso poco abundante, carbonato cálcico y cuarzo. El espesor máximo en las muestras analizadas es de aproximadamente 410 µm.

La pintura está ejecutada al óleo. Los pigmentos identificados en el estudio analítico, realizado tras la recogida de muestras de los colores más representativos de la obra, son los siguientes:

- Blancos: Blanco de plomo, calcita y yeso.
- Rojos: Laca roja, granos de hematites..
- Ocre amarillo: Granos de estaño y plomo.
- Azules: Granos de azurita, esmalte.
- Verdes: Tierra verde y resinato de cobre.
- Tierras: Tierra sombra,tierras rojas.

La vegetación, está realizada con "Resinato de Cobre". El resinato de cobre se altera cromáticamente con el tiempo y en el estudio realizado con fluorescencia U.V. se muestra de color negro por lo que se puede confundir con los repintes.

Aunque, con cierta torpeza en el dibujo, la obra ha sido realizada con gran riqueza cromática. Es significativo el uso de las lacas para reforzar en las zonas de sombra el bermellón de los ropajes de san Juan y en el manto morado que ofrece el ángel más cercano a la figura de Jesucristo.

En el estudio radiográfico es apreciable la técnica pictórica gracias al contraste que ofrecen los pigmentos. Se han observado pequeños arrepentimientos del autor en distintas zonas, destacándose la localizada en la mano derecha de Jesús.

La obra presenta un cuarteado en forma de cazoletas que se muestran más acusadas en las zonas oscuras, realizadas con pigmentos más inestables.

2.3.2 Intervenciones anteriores identificables.

En el estudio radiográfico son claramente apreciables dos estucos de intervenciones anteriores que presentan un craquelado distinto al de la preparación original. Uno de ellos destaca por su radiopacidad al contener blanco de plomo en su composición y se muestra de color blanco. Son gruesos y se montan, en muchas áreas, sobre la pintura original.

Un segundo estuco aplicado no es perceptible en el estudio radiográfico pero sí a simple vista. Se observa en la zona central sobre el tapacosturas y en grandes faltas de tejido en las que está situado directamente sobre la tela del reentelado sin injerto previo.

La pintura presenta numerosas reintegraciones cromáticas de restauraciones anteriores. Las de mayores dimensiones están situadas en la zona central, coincidiendo con la costura. Otras zonas muy repintadas coinciden con las grandes faltas de soporte. Las de menor tamaño son muy numerosas y afectan a toda la superficie de la pinturas.

En el estudio realizado con luz ultravioleta se observan muy claramente los repintes que se muestran de color negro. También revela la densidad y reparto del barniz. En la zona inferior derecha esta capa, aplicada a brocha, no está repartida de manera homogénea, ya que aparecen huellas de brocha en sentido vertical. Este barnizado corresponde a la última intervención realizada sobre la obra.

2.4 Capa de protección

2.4.1 Datos técnicos

No se ha podido determinar analíticamente la composición del barniz. Por sus características físicas y la forma en que ha sido removido con los disolventes, se podría aseverar que está constituido por alguna resina natural.

2.4.2 Intervenciones anteriores

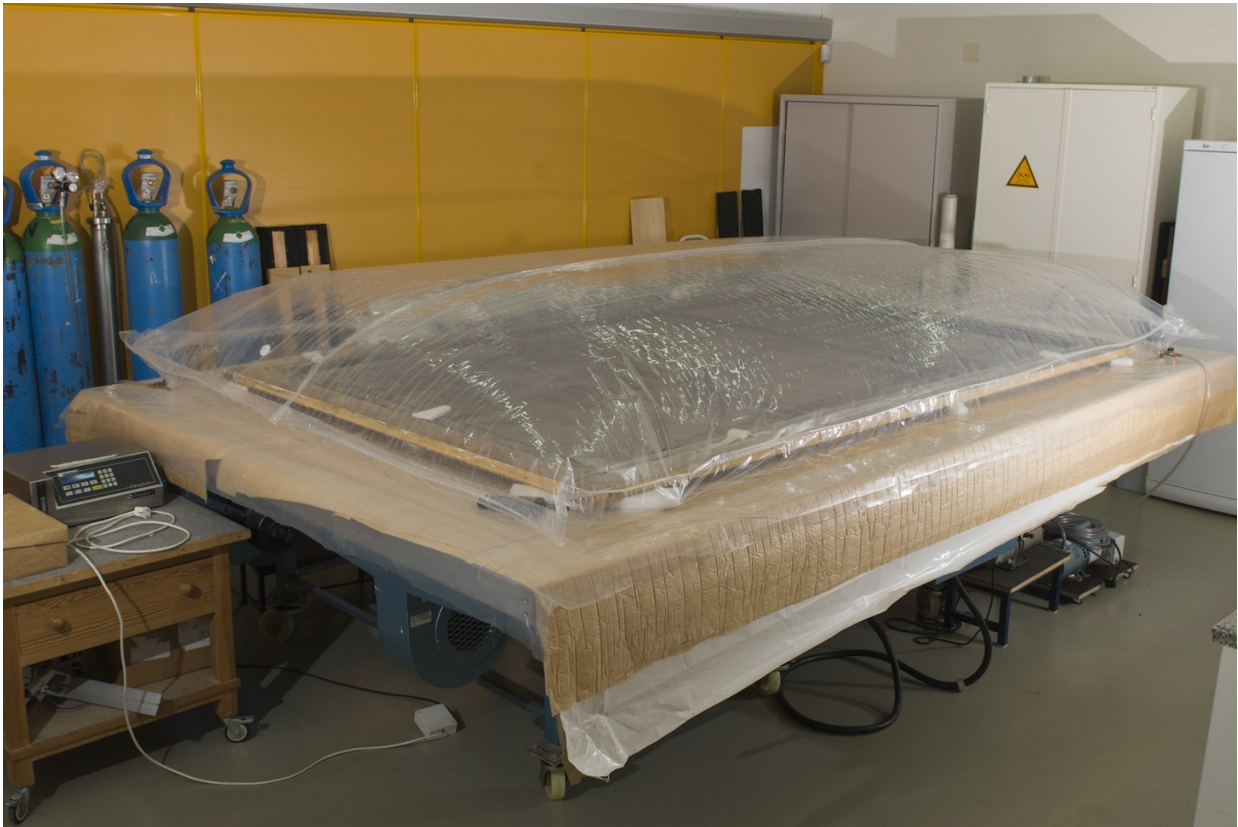
El estudio con luz ultravioleta también revela la densidad y reparto del barniz. En la zona inferior derecha esta capa, aplicada a brocha, no está repartida de manera homogénea, ya que aparecen huellas de brocha en sentido vertical. Este barnizado corresponde a la última intervención realizada sobre la obra.

Figura II.2.1



VISTA GENERAL Y DE DETALLE DEL ANVERSO DE LA OBRA CON EL TRATAMIENTO PREVENTIVO PREVIO A SU EMBALAJE Y TRASLADO A LAS DEPENDENCIAS DEL IAPH.

Figura II.2.2



TRATAMIENTO DE DESINSECTACIÓN CON GASES INERTES

Figura II.2.3



VISTA GENERAL DEL ANVERSO Y DEL REVERSO.

Figura II.2.4



EXAMEN SUPERFICIAL POR FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA.

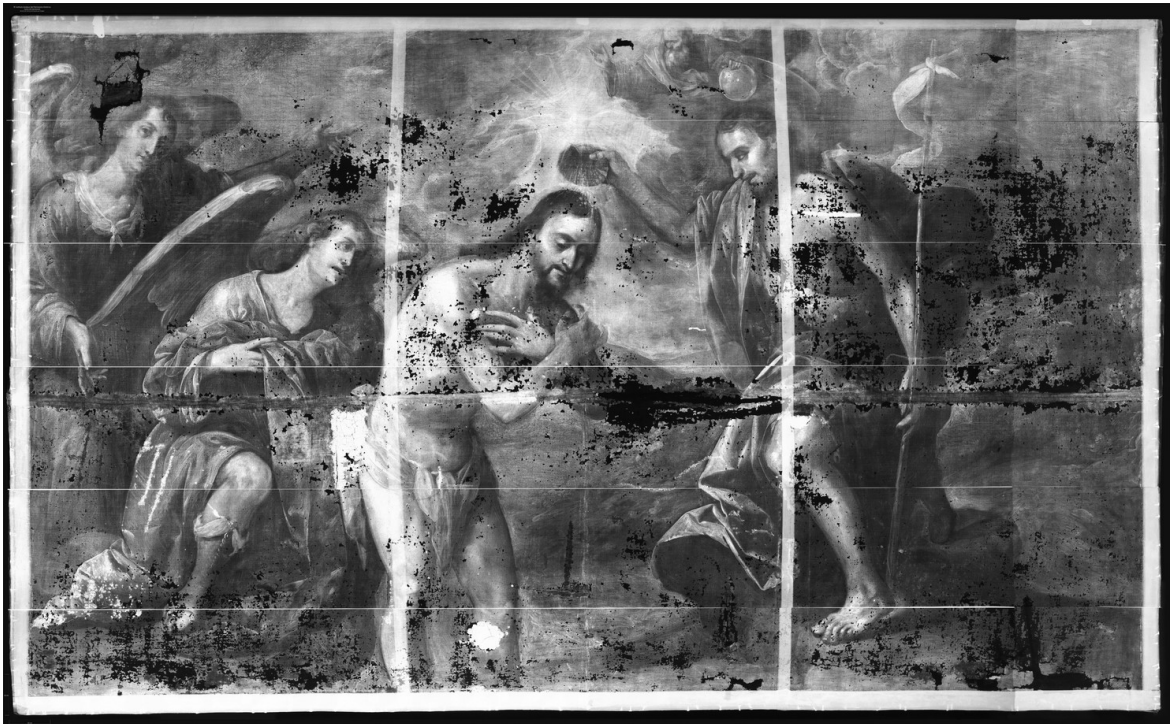


EXAMEN SUPERFICIAL CON LUZ RASANTE.

Figura II.2.5

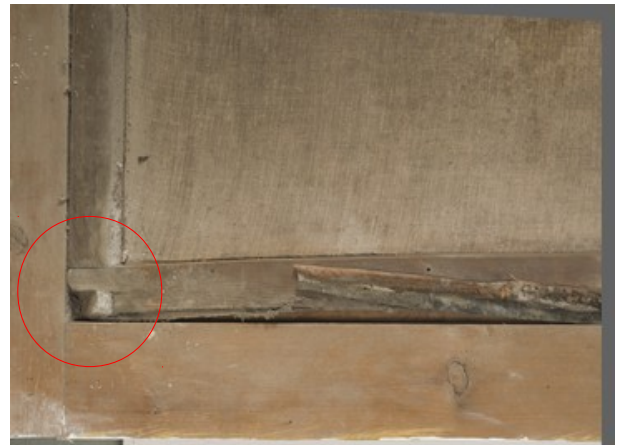


EXAMEN CON LUZ TRANSMITIDA.



ESTUDIO RADIOGRÁFICO.

Figura II.2.6



DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR:
DIMENSIONES: 291 CM DE LARGO POR 175,5 DE ALTURA. PIEZA SUPERIOR 97 CM Y PIEZA INFERIOR 78,5 CM DE H.
SISTEMAS DE ENGANCHE DE HIERRO FORJADO.
TIPO DE ENSAMBLE SIN CUÑA.

Figura II.2.7



SISTEMAS DE SUJECIÓN DEL BASTIDOR AL MARCO Y DE ÉSTE A LA PARED.

Figura II.2.8



DATOS TÉCNICOS DEL MARCO. TIPOS DE ENSAMBLES: CAJEADO VISIBLE ENTRE LARGUEROS Y EN INGLETE EN LAS MOLDURAS QUE DECORAN EL MARCO.

Figura II.2.9



DATOS TÉCNICOS DEL MARCO:
ENSAMBLES DEL MARCO Y EL BASTIDOR POR EL REVERSO.
TIPO DE ENSAMBLES: CAJEADO VISIBLE ENTRE LARGUEROS Y EN INGLETE EN LAS MOLDURAS
QUE DECORAN EL MARCO

Figura II.2.10



DATOS TÉCNICOS DEL SOPORTE

Tejido original de tafetán simple de ligamento muy abierto (12x12 hilos).

Tejido de reentelado de tafetán simple de ligamento muy tupido con costura de punto por encima.

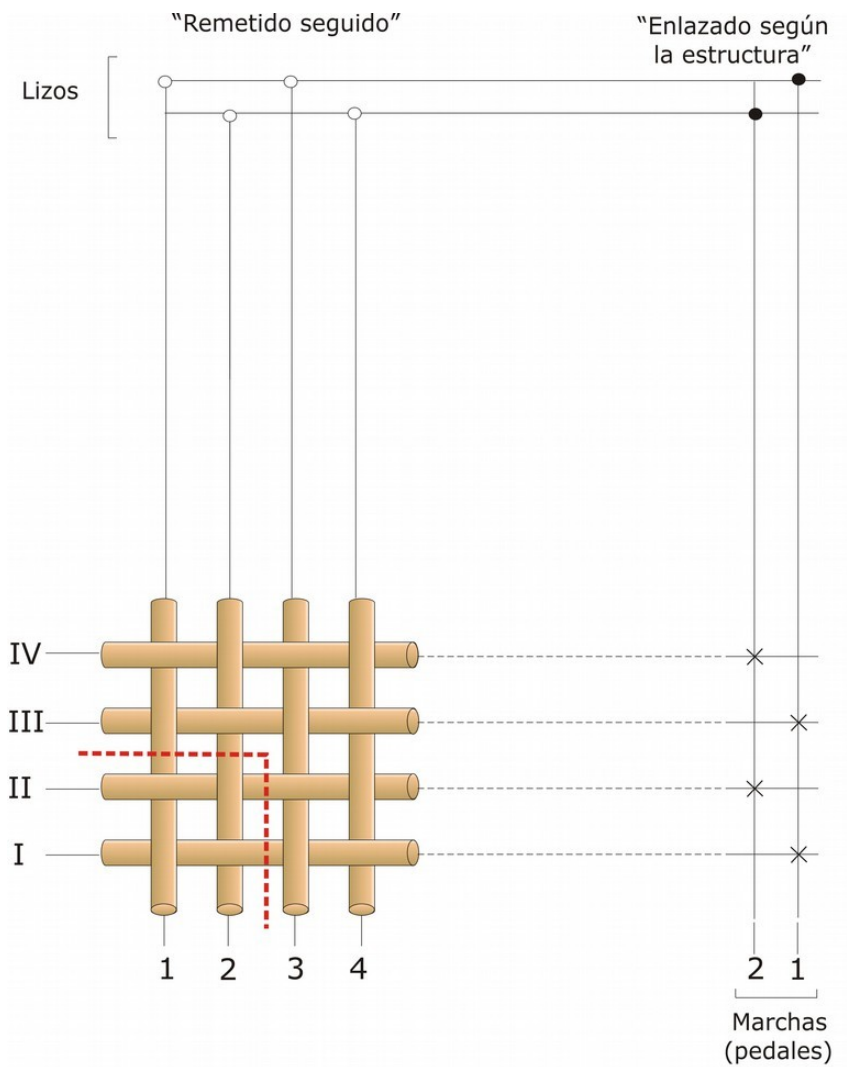
Tejido del tapa costura de tafetán simple de ligamento muy fino.

Figura II.2.11



DATOS TÉCNICOS DEL SOPORTE. ANVERSO. CONSTRUCCIÓN INTERNA TIPO TAFETÁN.

Figura II.2.12



Tejido ejecutado por el anverso o reverso.



Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

TRAZADO TÉCNICO DEL TISAJE DEL TAFETÁN.

Figura II.2.13



DATOS TÉCNICOS DEL SOPORTE:
VISTA DE LA COSTURA DEL TEJIDO ORIGINAL Y DEL TAPACOSTURAS.
INTERVENCIONES ANTERIORES. REVERSO. COSTURA DE LA TELA DE REENTELADO.

Figura II.2.14

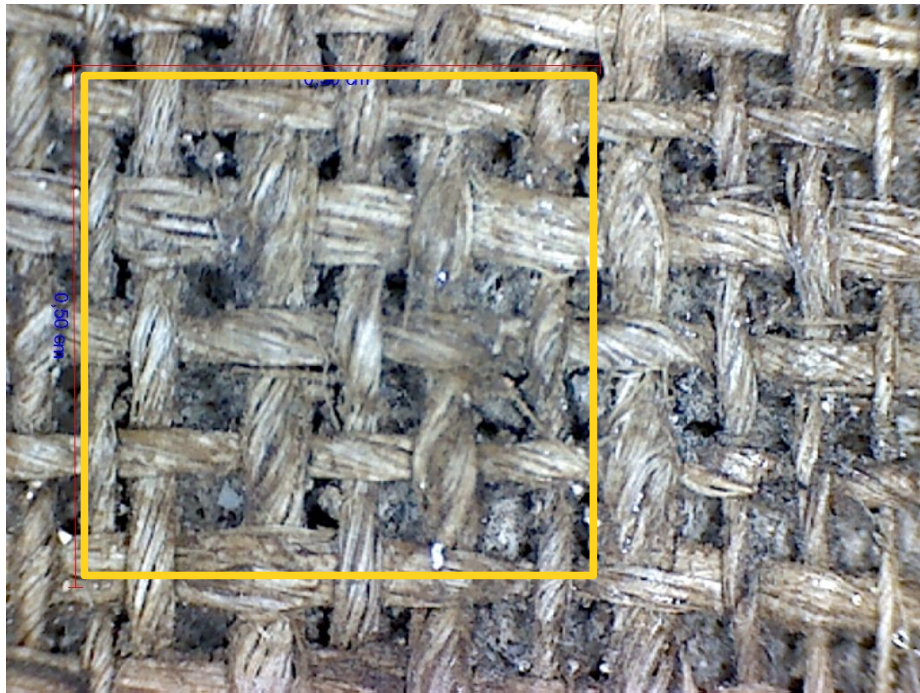
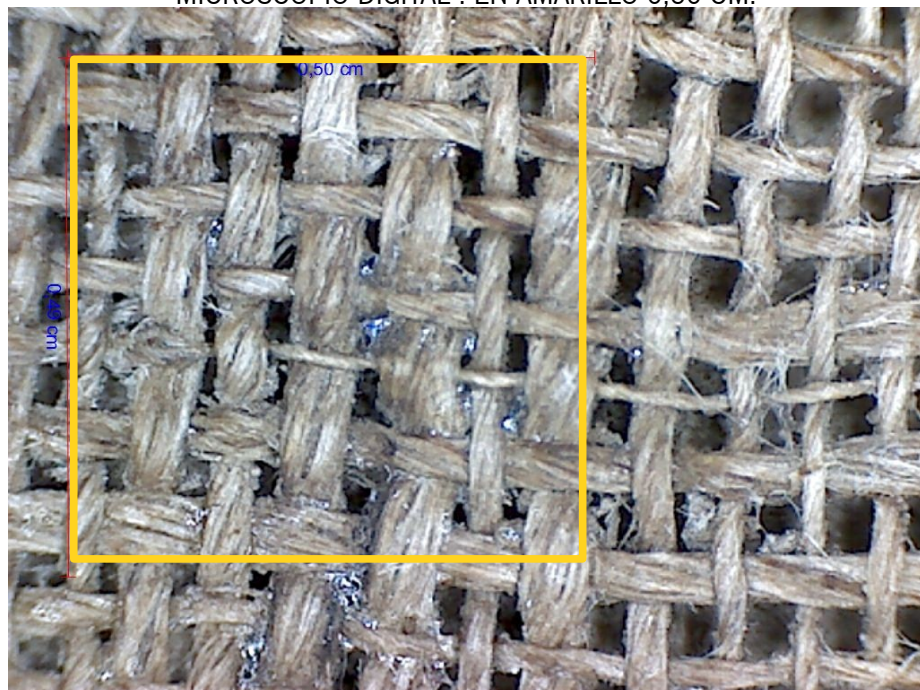
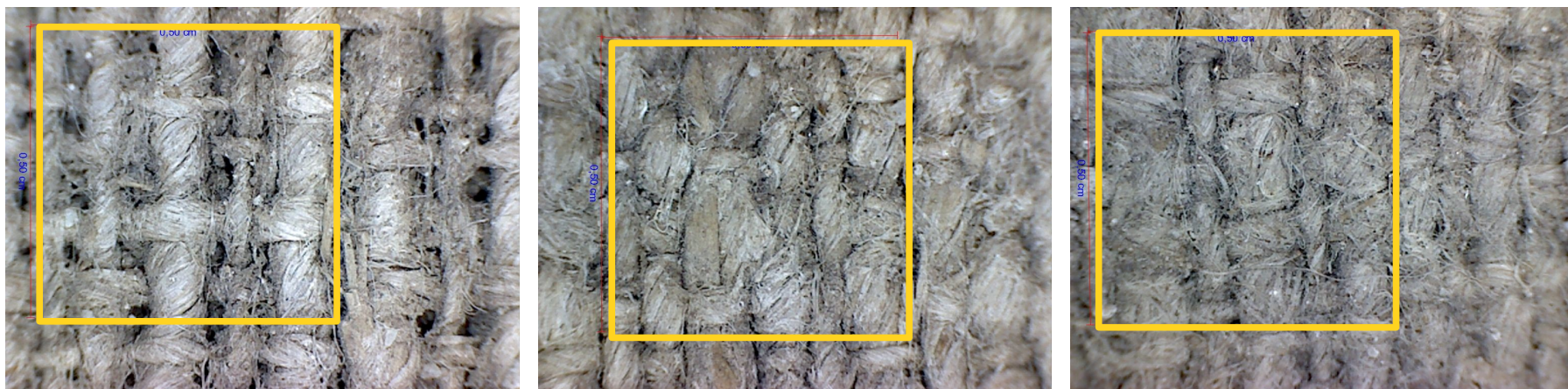


IMAGEN DEL TEJIDO ORIGINAL PIEZA SUPERIOR TOMADA CON EL MICROSCOPIO DIGITAL . EN AMARILLO 0,50 CM.



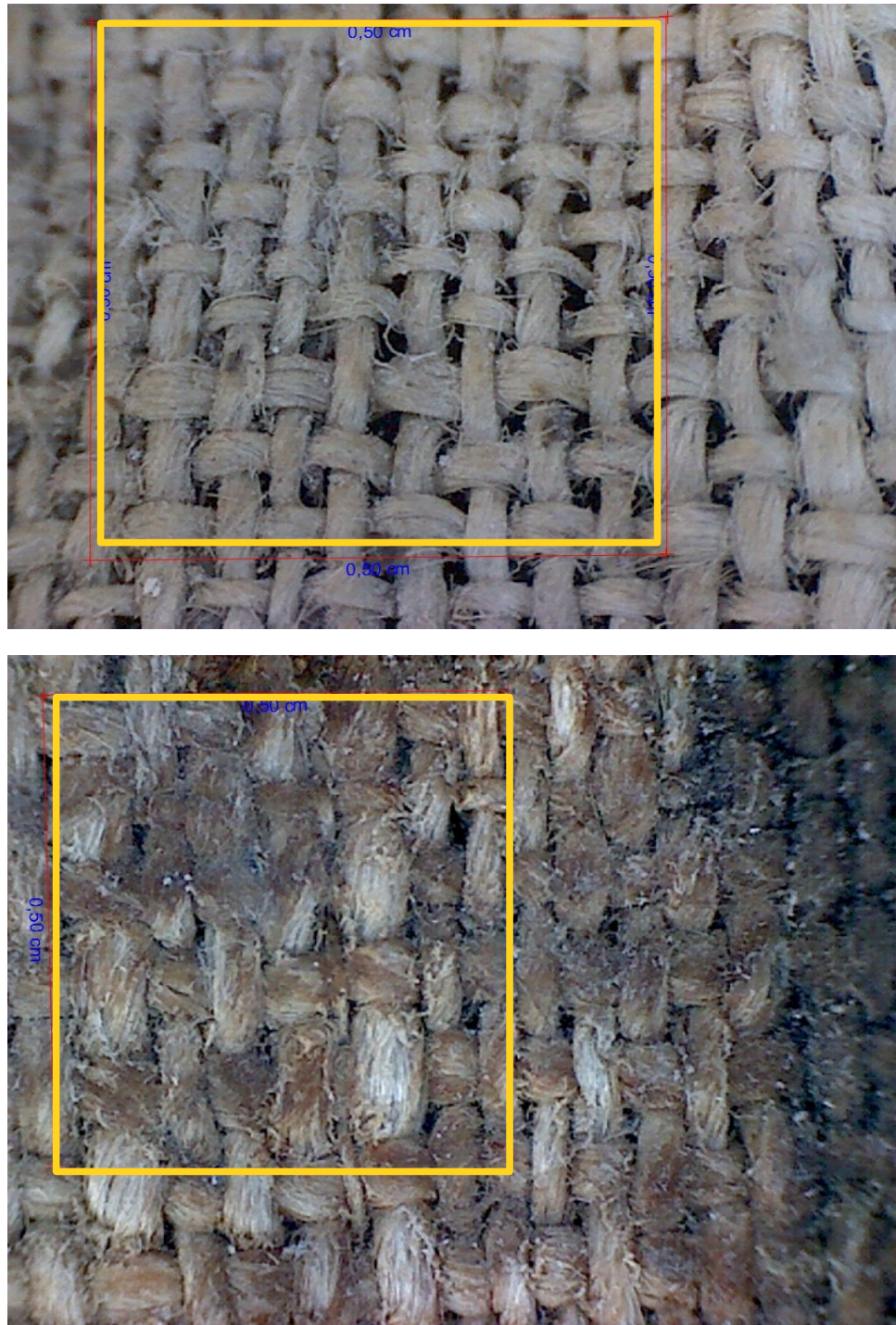
TEJIDO ORIGINAL PIEZA INFERIOR.

Figura II.2.15



IMÁGENES DEL TEJIDO DE REFUERZO. SUS TRES PIEZAS CONSTITUTIVAS "A", "B" y "C", VISTAS CON EL MICROSCOPIO DIGITAL. EN AMARILLO 0,50 CM.

Figura II.2.16



IMÁGENES DEL TEJIDO DEL TAPACOSTURA Y DEL AÑADIDO, VISTAS POR EL MICROSCOPIO DIGITAL. EN AMARILLO 0,50 CM.

Figura II.2.17



DATOS TÉCNICOS DE LA PREPARACIÓN Y LA PELÍCULA PICTÓRICA. CUARTEADO.

II.3. VALORES CULTURALES

El cuadro del Bautismo de Cristo atribuido a Francisco Varela se puede identificar con varios tipos de valores culturales. Tanto formales como de uso e iconográfico.

Estos valores culturales están basados, tanto en evaluaciones histórico-artísticas, relativas a su creatividad, atribución, materialidad, restauraciones posteriores, iconografía, además de uso o funcionalidad devocional, ligadas a su historia material como a evaluaciones científico-técnicas.

Valor Histórico. La crítica especializada sitúa cronológicamente este lienzo en la primera mitad del siglo XVII y la atribuye a Francisco Varela o un seguidor muy próximo.

Valor artístico. La obra pictórica posee unas características morfológicas y estilísticas que se pueden relacionar con el círculo más inmediato a Francisco Varela.

Valor iconográfico. Por ser una representación del Bautismo de Cristo basado en un grabado de Cornelis Cort.

III. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

1. Marco

El marco presentaba un estado de conservación aceptable en lo que concierne a la estructura.

En la decoración del anverso se observaba pérdida de adhesión entre el soporte, la preparación y el dorado. Existían grandes lagunas y grietas en las zonas de los ensamblés. Repartidas por toda la superficie había faltas longitudinales situadas en las aristas exteriores de los cuatro listones, debidas, probablemente a roces en su manipulación y transporte.

La decoración dorada mostraba grandes desgastes del pan de oro que dejaban a la vista el rojo del bol de base y se observaron salpicaduras de pintura blanca, probablemente cal o temple, producidas al pintar el muro sin quitar el cuadro.

El reverso presentaba gran suciedad superficial con muchas acumulaciones en los largueros horizontales. En el inferior también se observaron acumulaciones de cera.

2. Bastidor.

El estado de conservación del bastidor era muy deficiente. Las alteraciones observadas eran las siguientes:

Suciedad acumulada en los largueros horizontales, sobre todo en el inferior.

Lesiones y pérdida de soporte en los ensamblés.

Agujeros de salida de ataque de insectos xilófagos en la zona superior.

Alabeado de los travesaños verticales que había deformado la estructura del bastidor.

Se observaban en el lateral derecho clavos oxidados, que sujetaban roturas o grietas de la madera siguiendo el sentido de las fibras.

Los nudos existentes estaban desplazados y la madera en general estaba bastante reseca.

3. Soporte

El soporte original se encontraba en muy mal estado de conservación.

El reentelado ya no cumplía su función de refuerzo y sujeción del soporte original, añadiendo únicamente peso a la obra ya que la tela utilizada era más gruesa que la original. Ambos tejidos estaban disociados porque el adhesivo utilizado debido al envejecimiento se había disgregado. Este deterioro había provocado la separación de los lienzos que al moverse de forma individual habían causado arrugas, deformaciones etc...

Por el reverso presentaba desgarros, roturas y deterioros que en algunos casos afectaban a ambos tejidos y ocasionaban colgajos de tejidos por el anverso.

Las roturas más importantes estaban situadas en el ángulo superior izquierdo (en la cabeza del ángel de unos 14 cm) y en la zona inferior de la obra. En todos los casos había pérdidas de soporte original.

El deterioro más evidente es el que afectaba a la zona central de la costura. En algún momento se produjo la falta del tapa-costura quedando esa zona más vulnerable. El paño inferior quedó colgando y muy separado del reentelado originando la pérdida total de la pintura (43cm de longitud en sentido horizontal). En el estudio con luz transmitida se distinguían claramente la localización de las roturas del soporte.

4. Capa pictórica y preparación

La preparación está compuesta por carbonato cálcico.

El envejecimiento de la capa de preparación y la falta de adhesión al soporte, había ocasionado el desprendimiento de dicha capa conjuntamente con la capa pictórica, creando lagunas y levantamientos localizados fundamentalmente en la zona próxima a la costura.

En el estudio radiográfico se localizaron de forma exacta las dimensiones de las grandes lagunas y la diferenciación de dos tipos de estucos de intervenciones anteriores.

Aunque los daños se mostraban generalizados, se apreciaban en mayor medida en los fondos.

La alteración cromática se percibía en distintas zonas y estaba motivada por varias causas:

en primer lugar, era más acusada en el lateral superior por la utilización del azul esmalte entre los pigmentos a la hora de ejecutar el cielo.

En segundo lugar, por emplear resinato de cobre en la vegetación.

Y por último, en los repintes de las intervenciones anteriores localizados en la zona central e inferior de la obra y que estaban virados de color.

5. Capa de protección

El barniz mostraba un tono amarillento, debido a su oxidación al estar expuesto a la luz visible y a la radiación U.V. , lo que acentuaba el virado de color que abundaba en las zonas central e inferior de la obra.

También se apreciaban acumulaciones de barniz producidas en su aplicación, como ya se ha comentado en el apartado de "datos técnicos de la capa de protección".

Por último aparecían pasmados en el barniz (zonas blanquecinas o opacas) en distintos puntos de la obra pero especialmente en la zona inferior.

Figura III.1



ESTADO DE CONSERVACIÓN. OXIDACIÓN DEL SISTEMA DE SUJECIÓN DEL MARCO A LA PARED. OXIDACIÓN DE LOS ELEMENTOS METÁLICOS

Figura III.2



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL MARCO. PÉRDIDAS Y ARAÑAZOS DE LA
CAPA DE PREPARACIÓN Y DEL PAN DE ORO.

Figura III.3



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL MARCO. LAGUNAS Y LEVANTAMIENTOS DE PREPARACIÓN Y ORO, SUJECIÓN DE PIEZAS CON CLAVOS Y SUCIEDAD SUPERFICIAL.

Figura III.4



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR. UNIÓN DE GRIETAS CON CLAVOS ACTUALMENTE OXIDADOS Y SUCIEDAD SUPERFICIAL.

Figura III.5



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR. ALBEO DE LOS TRAVESAÑOS.

Figura III.6



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE. ROTURAS.

Figura III.7



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE ORIGINAL. ROTURA EN LA COSTURA DE LAS DOS PIEZAS CONSTITUTIVAS Y PÉRDIDA DEL TAPACOSTURAS.

Figura III.8

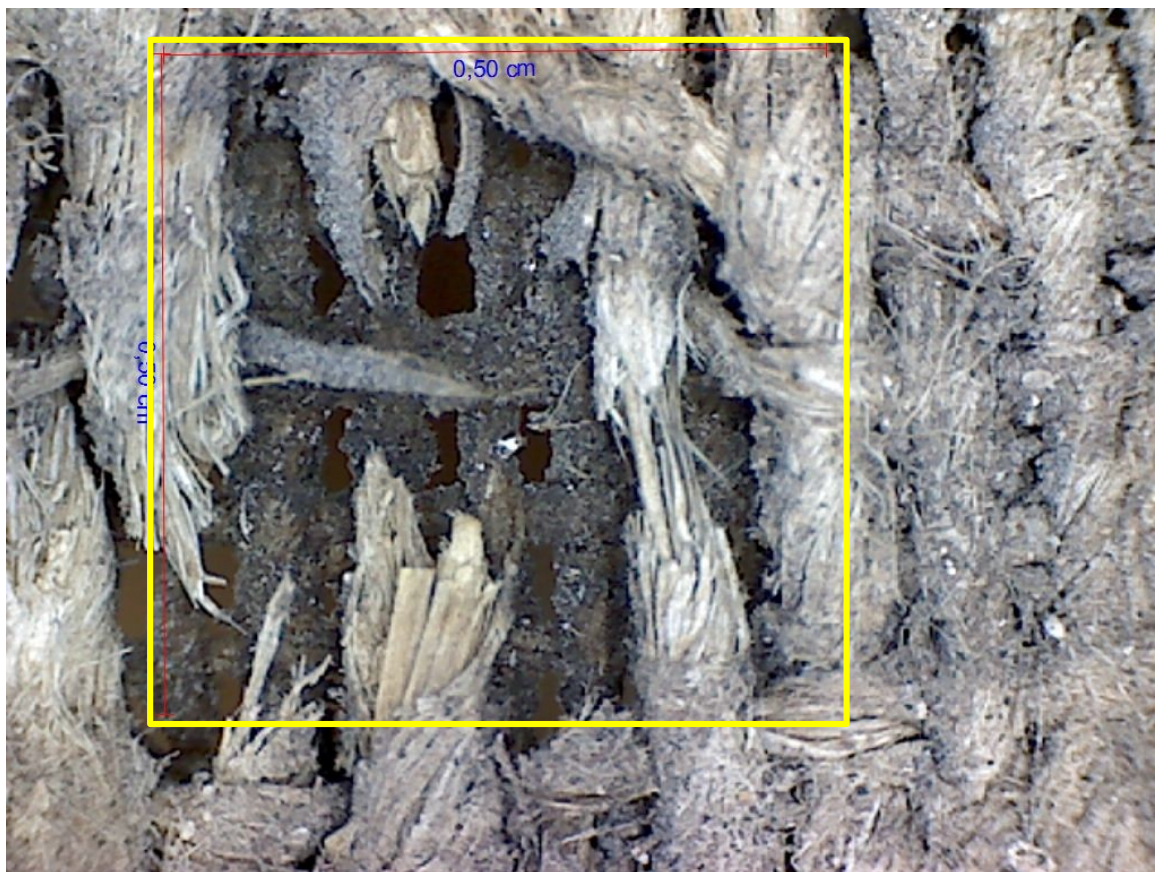


IMAGEN DEL MICROSCOPIO DIGITAL DEL ATAQUE DE INSECTOS EN LA TELA DE REENTELADO.
EN AMARILLO 0,50 CM

Figura III.9



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE ORIGINAL. DESTENSADOS EN LA ZONA CENTRAL E INFERIOR.

Figura III.10



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE. ROTURA DE LA TELA DE REENTELADO.

Figura III.11



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA. LAGUNAS POR LA FALTA DE ADHESIÓN DE AMBAS CAPAS CON EL SOPORTE.

Figura III.12



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA. LAGUNAS POR LA FALTA DE ADHESIÓN DE AMBAS CAPAS CON EL SOPORTE.

Figura III.13



DETALLE DEL ESTUDIO RADIOGRÁFICO DE ESTUCOS DE INTERVENCIONES ANTERIORES QUE SOBREPASAN Y DAÑAN EL ORIGINAL CREANDO TENSIONES.

Figura III.14



DETALLE DEL ESTUDIO CON REFLECTANCIA ULTRAVIOLETA EN EL QUE SE OBSERVAN LOS REPINTES DE INTERVENCIONES ANTERIORES QUE INVADEN EL ORIGINAL Y ACTUALMENTE SE ENCUENTRAN VIRADOS DE COLOR.

Figura III.15



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA DE PROTECCIÓN. LAGUNAS DE TODAS LAS CAPAS POR FALTA DE ADHESIÓN CON EL SOPORTE. PASMADOS Y OXIDACIÓN DEL BARNIZ.

Figura III.16

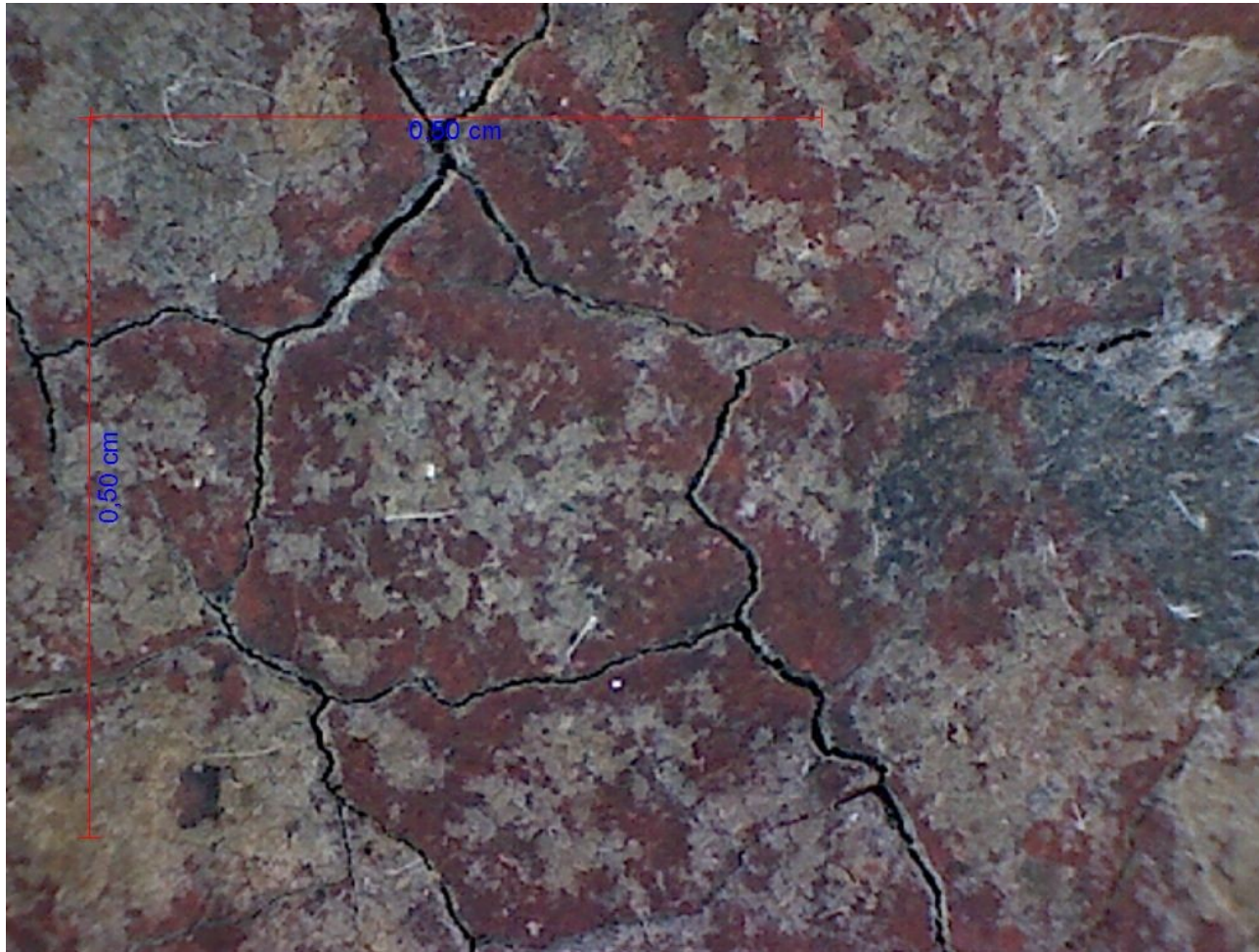


IMAGEN DEL MICROSCOPIO DIGITAL CON LOS PASMADOS DEL BARNIZ.

Figura III.17



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN. LAGUNAS, OXIDACIÓN DEL BARNIZ, GOTAS DE PINTURA SOBRE LA OBRA Y SUCIEDAD SUPERFICIAL.

IV. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

Para la realización de este proyecto, el Centro de Intervención del IAPH dispuso de las herramientas metodológicas, equipamiento técnico y solvente equipo técnico multidisciplinar, con gran experiencia en la intervención y dirección facultativa de proyectos de la complejidad del bien.

El método de trabajo del Centro de Intervención del IAPH, parte de una fase de conocimiento previo basada en el estudio completo de los bienes a intervenir desde distintas perspectivas, la identificación de sus valores culturales y la caracterización de materiales y patologías. En la que se denomina fase cognoscitiva, por tanto, se realiza un exhaustivo análisis del objeto de estudio y su contexto, considerando en ello aspectos materiales, tecnológicos, estéticos, históricos y culturales, así como también un estudio de los métodos, técnicas y productos de intervención que son compatibles con el original y adecuados a los problemas de alteración y deterioro que se han detectado.

Como queda indicado, “conocer para intervenir” es el postulado básico de la metodología de la intervención del IAPH. Un conocimiento que debe entenderse en sentido amplio, es decir, englobando todas las perspectivas de estudio que ofrezca un determinado bien cultural. Por esta razón, ha sido imprescindible en este proyecto partir del conocimiento previo de la obra, que determinará la propuesta de intervención y el alcance de ésta.

La obra “El bautismo de Cristo” de Francisco Varela, se ha estudiado e intervenido en las instalaciones del Centro de Intervención del IAPH con los recursos humanos y técnicos necesarios para realizar el proyecto de conservación.

El método específico de trabajo se ha desarrollado según la siguiente secuencia:

Relación e intercambio de información entre los diferentes técnicos que componen el equipo de trabajo.

Examen organoléptico del bien.

Documentación fotográfica durante las distintas fases de la intervención con tomas generales y de detalles.

Extracción de 16 muestras de policromía para su posterior análisis en el laboratorio del Centro de Investigación en el IAPH, y la identificación de cargas, aglutinantes y pigmentos.

Realización del diagnóstico del estado de conservación tanto de la obra como del marco.

Cada uno de estos elementos se estudiaron según las características técnicas-constructivas y el estado de conservación de cada uno de ellos: bastidor, soporte de lienzo, película de color y película de protección a fin de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, lo que permitió realizar los tratamientos propuestos, desde la óptica de la premisa “Conocer para intervenir”.

V. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

1. Marco

integrar ficha de cristina

y resto integrar ficha de las niñas

2. Bastidor

El bastidor original fue sustituido por otro construido con madera de pino de Flandes y con la misma tipología española con esquinas machihembradas con caja para cuñas, y los bordes biselados para impedir que rocen el reverso del soporte.

Está constituido por seis largueros: cuatro perimetrales y dos travesaños verticales.

Las dimensiones han sido ligeramente ampliadas. Las medidas del actual bastidor son:

Largueros verticales: 174,5 largo x 6 de ancho x 4 de grosor.

Largueros horizontales: largo x 6 de ancho x 4 de grosor.

Travesaños: 163 cm de ancho x 6 cm de ancho x 2 cm de grosor.

Como protección final se aplicó una capa de Paraloid-B72.

3. Soporte

Infraestructura

Para realizar el trabajo en horizontal fue necesario montar una plataforma modular adaptada al tamaño del cuadro. Para acceder al centro se trabajó desde un puente de hierro que se desliza con ruedas por los bordes laterales.

La plataforma estaba formada por elementos metálicos modulares que se ensamblan entre sí sobre patas regulables. Sobre esta estructura se colocan tableros marinos de 1,50 cm de grosor.

Toda la plataforma fue forrada primeramente con dos tandas de papeles Kraft y sobre estos fue tensado un gran plástico de invernadero.

Tipo de intervención realizada

Primera fase, preparación del lienzo de refuerzo

El nuevo lienzo de lino de 310 cm de anchura fue mojado para liberarlo del apresto y una vez seco, tensado con cuerdas en un telar de madera .

Una vez tensado, se volvió a mojar en tres ocasiones para estirar las fibras y evitar posibles encogimientos.

Segunda fase, preparación del soporte original previa al reentelado.

Con la obra colocada en posición vertical se procedió a la eliminación de los estucos y repintes que presentaban grosor e invadían pintura original, a fin de no producir hundimientos en el momento de presionar con las planchas en el proceso de reentelado.

Una vez realizado este trabajo previo se protegió toda la superficie de la pintura con papel japonés y cola animal como adhesivo. Previamente a la protección total de la superficie los trozos de lienzos descolgados se colocaron en su sitio y las uniones y las roturas fueron unidas con grapas del mismo papel. A fin de no arrastrar partículas de pintura con la brocha, se impregnaron los papeles por la cara vista

Con el cuadro tumbado sobre el anverso se eliminó el antiguo bastidor y se procedió a la eliminación del reentelado antiguo, acción que permitió la visión y estudio de la costura original.

La fase de eliminación del lienzo de refuerzo no opuso resistencia ya que la gacha utilizada como adhesivo estaba degradada y no cumplía su función adherente. En aquellos puntos que presentaban más adhesión, se trabajó con la ayuda de elementos auxiliares como bisturí o espátula caliente para ablandar las colas.

El soporte de lienzo original presentaba muy mal estado de conservación. La tela estaba excesivamente debilitada por lo que la eliminación de restos fue delicada.

Reentelado

Una vez realizado el trabajo de limpieza, se enrolló el lienzo en un rulo para facilitar su manipulación, con el reverso hacia fuera para aplicar el adhesivo.

El día anterior al tratamiento se preparó la infraestructura necesaria para el trabajo y se hizo la gacha de harina con la fórmula tradicional.

Para el trabajo de reentelado, realizado en una sola jornada, se contó con un equipo de trabajo formado por cuatro personas. Los turnos se organizaron con grupos de dos técnicos.

La operación se inició aplicando a brocha el adhesivo sobre el tejido del reentelado. La aplicación de la gacha sobre el cuadro se realizó de forma simultánea al desplegado del mismo sobre la tela de refuerzo. El lienzo original se va dejando caer sobre la tela del reentelado, debidamente marcada, a medida que se va aplicando el adhesivo. De la acción de desplegado se encarga otro grupo de personas que van girando el rulo que se desliza apoyado en dos pequeños borriquetes con ruedas que corren por fuera de la plataforma y van depositando el cuadro en su lugar.

Una vez apoyada toda la superficie, en primer lugar se eliminaron las posibles bolsas de aire ejerciendo presión con las manos sobre la superficie desde el centro hacia fuera.

Seguidamente se procedió a la operación de planchado. Esta acción se realizó para ir adhiriendo ambos tejidos a la vez que se va secando el adhesivo y con una ligera presión se fueron eliminando las arrugas, deformaciones, crestas de película pictórica etc.

El primer planchado es el más importante ya que en esta primera fase han de bajarse todas las deformaciones que presentaba la obra.

Después se levantó el telar de la plataforma y colocándolo sobre borriquetes se dejó orear durante unos minutos y se repusieron los papeles absorbentes intermedios situados entre la superficie del reentelado y la plataforma.

El segundo planchado se realizó con un poco de humedad superficial con el fin de activar el adhesivo y favorecer la fijación de los craquelados de la superficie pictórica.

El tercero y último planchado se realizó con menos presión y calor, los suficientes para facilitar el secado de los restos de humedad que aun se observaban por el reverso.

Finalmente la obra se elevó y se dejó reposar sobre borriquetes dejándola orear hasta la mañana siguiente.

Una vez colocado el telar en posición vertical se eliminaron los papeles de protección y se colocaron injertos de lino en las faltas de soporte.

Por último, se procedió al montaje del soporte en el bastidor con grapas inoxidable inclinadas y equidistantes entre sí.

Materiales empleados:

- Tela de lino tipo Velázquez de 310 cm de anchura y cuerdas de cáñamo para el montaje del telar.
- Limpieza mecánica del reverso con bisturí. Humedad y en algunos casos Laponite para ablandar los restos de cola.
- Adhesivo tradicional para el reentelado (gacha de harina).
- Injertos para reintegrar las faltas de soporte: lino blanco “Handkerchief linen – 60 wide”

4. Película pictórica y preparación

Actuaciones a nivel de la capa de preparación:

Para los tratamientos de la preparación e imprimación se han realizado las siguientes operaciones:

Eliminación de estucos que invaden el original de manera mecánica (bisturí) o química (disolventes). Esta actuación se llevó a cabo antes del reentelado de la obra, para la eliminación de volúmenes sobre el original.

Fijación de toda la superficie, como ya se ha comentado en las actuaciones a nivel de soporte, insistiendo en las zonas con peligro de desprendimiento, con la aplicación de cola animal, papel japonés, presión y calor controlado. Esta fijación se completará con la realización del reentelado de la obra, ya que el adhesivo (sin vinagre) que se utilice para unir las dos telas (refuerzo y original) penetrará hasta la preparación.

El estucado de lagunas se ha realizado con materiales semejantes y compatibles con la preparación original (carbonato cálcico y cola animal). Posteriormente se ha rebajado y enrasado con la superficie pictórica con lijas y bisturí.

Actuaciones a nivel de la capa de la película pictórica:

Las operaciones realizadas han sido:

Fijación de la película pictórica con coleta (sin vinagre) y papel de seda en zonas con peligro de desprendimiento, con el procedimiento comentado en las actuaciones anteriores.

Realización del test de solubilidad y microcatas (en zonas estratégicas y en sitios poco visibles) con el apoyo de la lupa binocular para la elección del disolvente o la mezcla adecuada de ellos más adecuada para la limpieza de la película pictórica, la retirada de barnices y repintes, sin alterar ni reaccionar con el original.

Se ajustó la metodología a aplicar con la selección de disolventes resultante: nivel de limpieza, tipología (química y mecánica) y las mezclas - proporciones de disolventes - en función a la materia a retirar.

Retirada del barniz oxidado. Se ha realizado la limpieza respetando el estrato superficial de alteración natural producido por los materiales constitutivos de la obra eliminando el barniz aplicado en la última intervención que se le realizó a la obra.

Eliminación de repintes de intervenciones anteriores que sobrepasaban el original y estaban virados de color.

Reintegración cromática de las lagunas estucadas y de aquellas zonas que presenten desgastes del color original, con la pretensión de obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. El criterio elegido ("rigattino", combinando colores en trazos verticales y paralelos entre sí o el "puntillismo", a base de puntos) ha estado encaminado a conseguir armonía en color, tono, textura, material, forma y escala con respecto a los materiales originales siendo sólo perceptible a una distancia próxima a la superficie pictórica.

En todos los casos siempre se ha llevado a cabo atendiendo a una serie de premisas básicas como son la reversibilidad del material a emplear y la discernibilidad del original para evitar falsos históricos y ajustando el retoque exclusivamente a las pérdidas del estrato de color, sin sobrepasar en ningún momento los límites del original.

En primer lugar, se reintegró con pigmentos de técnica acuosa para realizar una base cromática, para posteriormente al segundo barnizado ajustar finalmente las zonas reintegradas con pigmentos al barniz.

Actuaciones a nivel de la capa de la capa de protección:

Protección de la superficie de color ante la suciedad, ambientes contaminados, humedad, disolventes, radiaciones y manipulación de la obra con un barniz compatible con la obra.

Se ha aplicado en tres ocasiones: la primera una vez terminada la limpieza y antes de la fase de estucado, la segunda posteriormente a la reintegración acuosa y tras la reintegración con pigmentos al barniz. Las dos primeras a brocha y la última con barniz pulverizado. El barniz, ha proporcionado a la obra el aspecto adecuado en cuanto a brillo y transparencia. Se ha aplicado en capas finas para la obtención de un buen secado y aspecto uniforme final.

Actuaciones a nivel del marco:

El tratamiento de la preparación e imprimación de la decoración del marco ha consistido en:

Estucado de lagunas visibles realizado con materiales semejantes al original, sulfato cálcico y cola animal.

En cuanto al tratamiento de la película pictórica y capa de protección se han realizado distintas fases:

Fijación puntual de la película pictórica con coleta y papel de seda.

Reintegración cromática de los estucos en primer lugar con técnica acuosa y posteriormente al barnizado de protección a brocha se ha finalizado con pigmentos al barniz.

Se ha le ha aplicado una ultima capa de protección final con una ligera pulverización de barniz.

Se ha adherido cinta de aislamiento por el rebaje interior de asentamiento de la obra en el marco con la finalidad de evitar roces en la película pictórica.

Se colocaron flejes como sistema de sujeción del bastidor en el reverso. Este sistema facilitará los distintos montajes y desmontajes de la obra



Figura V.1

VISTA DE LA INFRAESTRUCTURA DEL MONTAJE PARA EL REENTELADO: PLATAFORMA PARA EL REENTELADO CON EL TELAR Y LA TELA NUEVA, EL RULO CON EL LIENZO PREPARADO PARA SU POSICIONAMIENTO Y EN PRIMER TÉRMINO A LA IZQUIERDA EL PUENTE PARA REENTELAR.

Figura V.2



POSICIONAMIENTO DE TODOS LOS ELEMENTOS PARA EL REENTELADO

Figura V.3



PROCESO DE PLANCHADO PARA LA UNIÓN DE LAS TELAS Y EL SECADO DEL ADHESIVO

Figura V.4



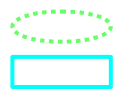
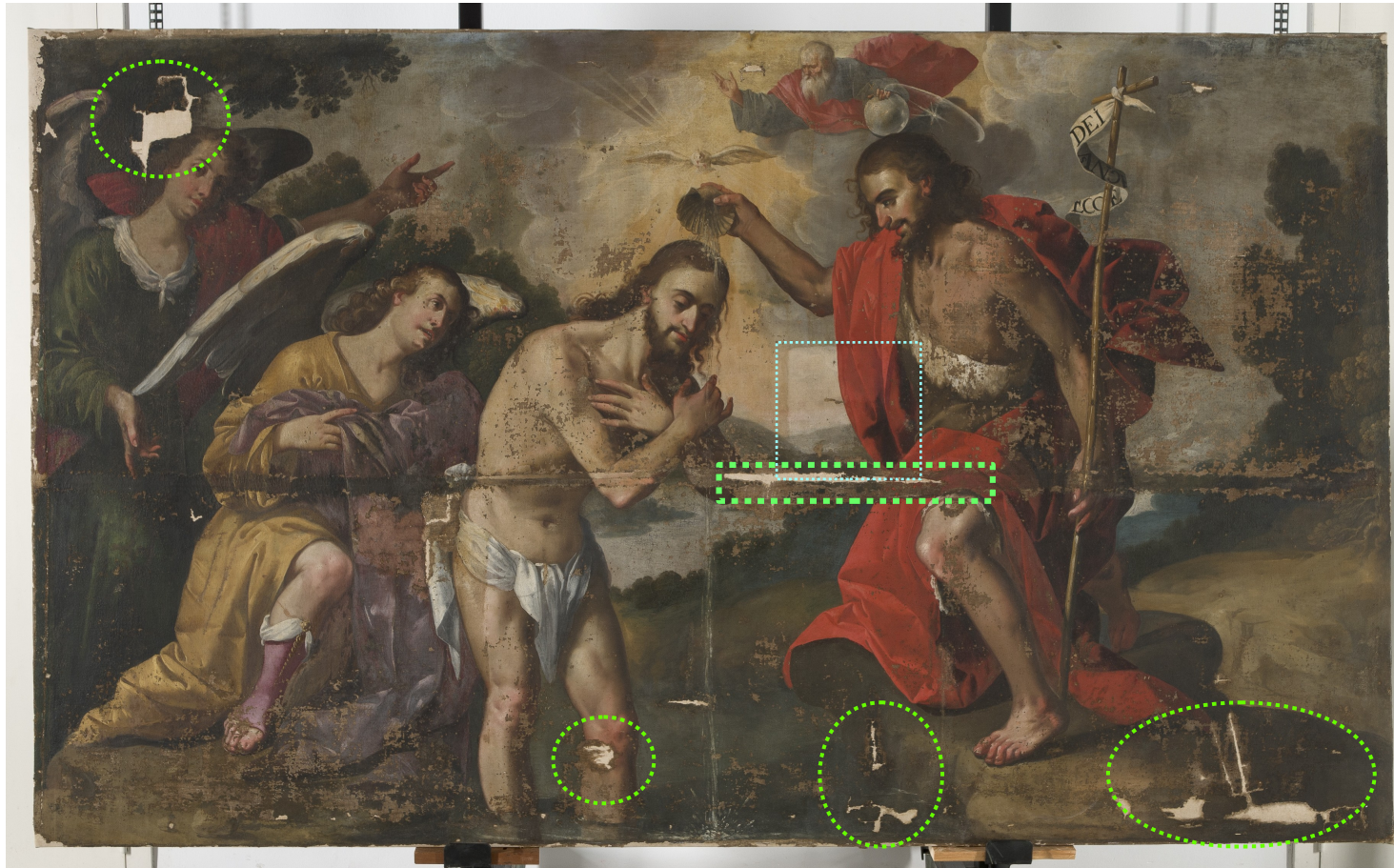
FINALIZACIÓN DEL PROCESO DE REENTELADO CON LAS DOS TELAS LAS ORIGINAL Y LA NUEVA UNIDAS POR LA GACHA.

Figura V.5



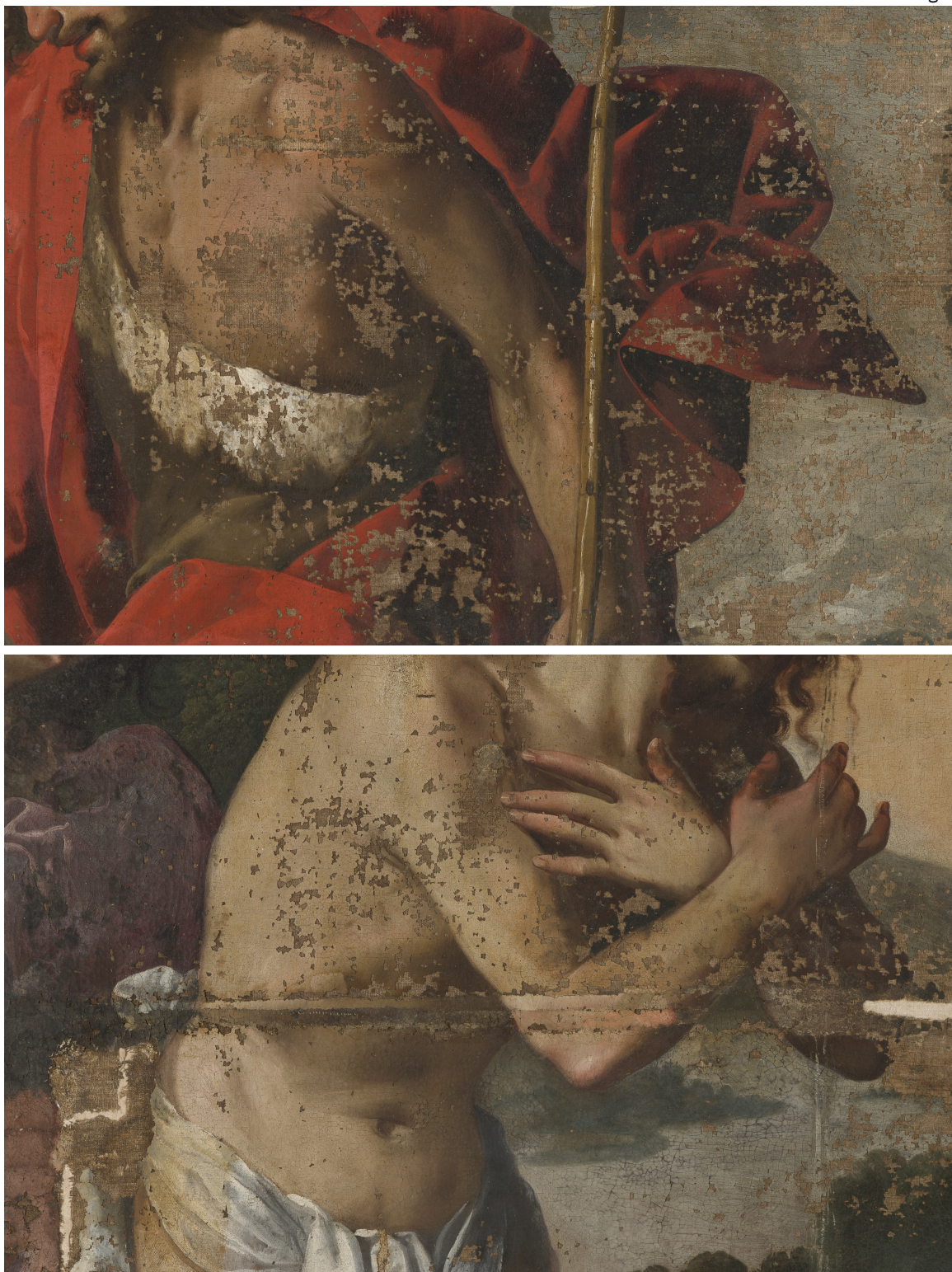
ASPECTO FINAL DEL PROCESO DE REENTELADO CON LA PINTURA ORIGINAL ADHERIDA A SU NUEVO SOPORTE Y LOS PAPELES DE PROTECCIÓN DEL ANVERSO.

Figura V.6



DETALLES DE LOS INJERTOS DE TELA DE LINO EN LAS PERDIDAS DE SOPORTE ORIGINAL.
DETALLE DE LA CATATA DE LIMPIEZA REALIZADA EN LA CAPA DE BARNIZ.

Figura V.7



DETALLES DE LAS PÉRDIDAS DE PELÍCULA PICTÓRICA Y PREPARACIÓN TRAS LA ELIMINACIÓN DE LOS REPINTES TRAS LA LIMPIEZA.

Figura V.8



DETALLE DEL TESTIGO DEL PROCESO DE LIMPIEZA EN LA PIERNA DE JESÚS MARCADO CON UNA LÍNEA BLANCA Y PÉRDIDAS DE PELÍCULA PICTÓRICA, PREPARACIÓN Y SOPORTE. MUCHAS DE ESTAS PÉRDIDAS HAN APARECIDO TRAS LA ELIMINACIÓN DE LOS ANTIGUOS REPINTES.

Figura V.9



DETALLES DE ALGUNOS DE LOS INJERTOS DE LINO EN LAS ZONAS PÉRDIDAS DEL LIENZO ORIGINAL.

Figura V.10



ASPECTO FINAL DEL CUADRO TRAS LA LIMPIEZA Y EL MONTAJE EN EL NUEVO BASTIDOR.

Figura V.11



FOTO GENERAL DE LA OBRA TRAS EL PROCESO DE ESTUCADO (REPOSICIÓN DE LA CAPA DE PREPARACIÓN EN LAS ZONAS DE PÉRDIDAS CON ESTUCO DE CARACTERÍSTICAS COMPATIBLES AL ORIGINAL

Figura V.12



Detalles del estucado.

Figura V.13



VISTA GENERAL DE LA OBRA TRAS LA TERMINACIÓN DE LA PRIMERA FASE DE LA REINTEGRACIÓN CROMÁTICA DE LA CAPA PICTÓRICA CON UNA TÉCNICA ACUOSA Y TRAS LA APLICACIÓN DE LA SEGUNDA CAPA DEL BARNIZ DE PROTECCIÓN.

Figura V.14



DETALLE DE LA PRIMERA FASE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA.

Figura V.15



Detalle de la obra terminada con la reintegración cromática.

Figura V.16



DETALLE DE LA OBRA TERMINADA TRAS LA REINTREGACIÓN CROMÁTICA CON PIGMENTOS AL BARNIZ Y EL BARNIZADO DE PROTECCIÓN FINAL.

Figura V.17



FOTOGRAFÍA FINAL DE LA OBRA TERMINADA.

Figura V.18



LA OBRA FINALIZADA Y MONTADA DE NUEVO EN SU MARCO UNA VEZ QUE ESTE TAMBIÉN HA SIDO TRATADO Y FINALIZADO.



VI. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

La conservación es una intervención continua e integral que afecta a todos los bienes culturales en conjunto. Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro del bien cultural, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar.

Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que para la pintura son en torno a los 20°C de T y unos 55–60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 200 lux en caso de pinturas). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable que es necesario controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos gasógenos e incandescentes.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la pintura se pueden dar una serie de recomendaciones específicas a tener en cuenta.

Las operaciones de manipulación o cambios de ubicación de la pintura deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la información necesaria para llevarlas a cabo y con los medios auxiliares precisos para cada caso.

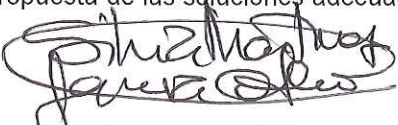
Las tareas de manipulación suponen un riesgo potencial para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones tome conciencia y no se convierta esta tarea en un acto rutinario.

Las personas que manipulen el bien deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.

Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial con brochas de pelo suave.

No anclar la pintura al muro a través del bastidor.

Al detectar cualquier alteración en el estado de conservación de la obra se aconseja contar con personal cualificado y titulado en conservación-restauración de bienes culturales para la evaluación del problema y la propuesta de las soluciones adecuadas a cada caso.

Fdo.: 
Silvia Patricia Martínez García Otero
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.

Estudio histórico:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación : Responsable del proyecto de intervención y redacción de la memoria final :

Amalia Cansino Cansino. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Silvia Martínez García-Otero. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Análisis:

Lourdes Martín García. Jefa de Proyecto de. Laboratorio de Análisis Químico. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Marta Sameño Puerto Jefa de Proyecto de. Laboratorio de Análisis Biológico. 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.

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 31 de marzo de 2017


VºBº Lorenzo Pérez del Campo
C.I.F. JEF. DEL C. CENTRO DE INTERVENCIÓN

ANEXOS



ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y VALORACIÓN CULTURAL

EL BAUTISMO DE CRISTO

Parroquia de San Juan Bautista
Las Cabezas de San Juan. Sevilla.

Abril, 2017



I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

N.º EXP.: 76_2002_P

1. CLASIFICACIÓN: Patrimonio Mueble.

2. DENOMINACIÓN: EI BAUTISMO DE CRISTO.

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS.

3.1. Estado de Protección: Bien de Interés Cultural de acuerdo con lo establecido en el Decreto 348/2009, de 29 de septiembre. (BOJA n.º 198, de 8 de octubre).

De acuerdo con lo establecido en el art. 2 ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, le es de aplicación todo lo dispuesto en la citada norma para dichos bienes, de manera que se garantice la salvaguarda de sus valores.

3.2. Propiedad: Parroquia de San Juan Bautista de las Cabezas de San Juan (Sevilla). Arzobispado de Sevilla.

4. LOCALIZACIÓN

4.1. Provincia: Sevilla.

4.2. Municipio: Las Cabezas de San Juan.

4.3. Inmueble: Parroquia de San Juan Bautista.

4.4. Ubicación en el inmueble: Capilla Bautismal.

5. IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Pintura.

5.2. Estilo: Barroco.



5.3. Adscripción cronológica / Datación : Primer tercio del siglo XVII.

5.4. Autoría: Atribuido a Francisco Varela.

5.5. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

5.6. Dimensiones: 174,5 x 291,5 cm (h x a).

5.7. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: Se puede apreciar en la filacteria que porta San Juan Bautista: "Ecce Agnus Dei" (Este es el Cordero de Dios).

6. DESCRIPCIÓN/ICONOGRAFÍA.

Se representa la escena del Bautismo de Cristo, donde aparece San Juan Bautista, el Precursor derramando agua del río Jordán sobre la cabeza de Jesucristo en presencia del Padre Eterno y el Espíritu Santo más dos ángeles.

7. USO/ ACTIVIDAD.

7.1 Uso/ actividad actual: Uso religioso ligado a la actividad cultural y a las prácticas devocionales de la parroquia.

7.2. Uso/ actividades históricas: Uso religioso y cultural ligados a las prácticas devocionales sacramentales (capilla bautismal) y devocionales vinculadas a la temática e iconografía de la obra.

8. DATOS HISTÓRICOS

8.1. Origen e hitos históricos: Probablemente para la ubicación que ocupa en la actualidad en la capilla bautismal.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Ha tenido varias intervenciones.



9. VALORACIÓN CULTURAL.

El cuadro del Bautismo de Cristo atribuido a Francisco Varela se puede identificar con varios tipos de valores culturales. Tanto formales como de uso e iconográfico.

Estos valores culturales están basados, tanto en evaluaciones histórico-artísticas, relativas a su creatividad, atribución, materialidad, restauraciones posteriores, iconografía, además de uso o funcionalidad devocional, ligadas a su historia material como a evaluaciones científico-técnicas.

Valor Histórico. La crítica especializada sitúa cronológicamente este lienzo en la primera mitad del siglo XVII y la atribuye a Francisco Varela o un seguidor muy próximo.

Valor artístico. La obra pictórica posee unas características morfológicas y estilísticas que se pueden relacionar con el círculo más inmediato a Francisco Varela.

Valor iconográfico. Por ser una representación del Bautismo de Cristo basado en un grabado de Cornelis Cort.



2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. Origen histórico.

El origen y la autoría de esta obra se pueden identificar con la iglesia de san Juan Bautista de las Cabezas de San Juan y el pintor Francisco Varela por su técnica empleada y por su estilo pictórico, encuadrándose en el primer tercio del siglo XVII.

2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

Probablemente la pintura de El Bautismo de Cristo, haya pertenecido siempre a la parroquia de San Juan Bautista de las Cabezas de San Juan y por tanto se hiciera para la Capilla Bautismal en el primer tercio del siglo XVII.

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

Parece ser que el cuadro sufrió una intervención importante, ya había sido reentelado y además presentaba algunos repintes, sobre todo en la costura central. (Ver apartado. 3.2.3. y 3.2.4.)

2.4. Exposiciones.

Es muy posible que nunca haya sido expuesto en ninguna exposición.

2.5. Análisis iconográfico.

San Juan Bautista predicaba en el desierto de Judea, profetizando la venida del Salvador, el Mesías prometido. Muchos habitantes de Jerusalén y otros lugares fueron a buscarlo, y él los bautizó en las aguas del Jordán.

“Por este tiempo vino Jesús de Galilea al Jordán en busca de Juan para ser por él bautizado. Más Juan se resistió a ello, diciendo: Yo debo ser bautizado de ti, ¿Y Tú vienes a mí?. A lo cual respondió Jesús diciendo: Déjame hacer ahora, que es así como conviene que nosotros cumplamos toda justicia. Juan, entonces condescendió con Él”. “Bautizado, pues Jesús, al instante que salió del agua, se le abrieron los cielos, y vio bajar al espíritu de Dios de manera de Paloma (Espíritu Santo) y posar sobre Él. Y oyose una voz del Cielo que decía: Este es mi querido Hijo, en quien tengo puesta toda mi complacencia”. (Mt 3, 13-



15.).

San Juan el Bautista según San Marcos “andaba vestido con un saco de pelos de camello, y traía un ceñidor de cuero en la cintura, y se sustentaba de langostas y miel silvestre”. La indumentaria del Bautista simboliza, la piel del camello, la templanza y la miel con su pureza y dulzura, representa la obra de Dios. Su manto rojo conmemora su martirio y la venida del Espíritu Santo.

Además, el Precursor suele aparecer portando un cayado con una cruz y anudado a ella, una filacteria con las palabras en latín de Ecce Agnus Dei (He aquí el Cordero de Dios).

Representa el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo. El cordero es símbolo de Cristo: “Al día siguiente vio Juan a Jesús, que venía a encontrarle y dijo: He aquí el Cordero de Dios, ved aquí al que quita los pecados del mundo” (Jn 1, 29). Por otro lado, alude a la misión de San Juan de preceder a Cristo y a su reconocimiento de Jesús como el Cordero de Dios en el momento de su Bautismo.

Del cielo azul con nubes, emerge la imagen de Dios Padre representando la Omnipotencia Divina. Porta en su mano izquierda el globo terráqueo, símbolo de poder, por eso es frecuente que aparezca como atributo de Dios Padre. La Paloma es símbolo del Espíritu Santo, que significa pureza y paz. “Y dio entonces Juan este testimonio de Jesús, diciendo: Yo he visto al Espíritu Santo descender del cielo en forma de paloma y reposar sobre Él” (Jn 1, 32).

También se puede observar otro elemento muy importante como es el agua, que representa la pureza, la purificación y la vida eterna. El Sacramento del Bautismo lo utiliza en este último sentido para simbolizar la eliminación del pecado y la elevación hacia una vida nueva. Aunque en este caso, Jesucristo está exento de pecado, San Juan lo bautiza de manera ritual y simbólica.

La naturaleza de este cuadro tiene claramente una iconografía muy definida. La colina representa la Iglesia de Cristo, mientras que el río simboliza el Evangelio. Las rocas son el símbolo del Señor. Además, Cristo es comparado frecuentemente con una roca de donde nacen los ríos puros de los Evangelios.

En esta obra aparecen dos ángeles, uno va vestido de verde, el color del agua y símbolo de la iniciación espiritual y el otro viste de amarillo, color que representa la verdad revelada y porta la túnica violeta de Cristo, que simboliza el sufrimiento posterior de su pasión y muerte.

2.6. Análisis morfológico-estilístico.

Se trata de una composición inspirada por un grabado manierista italiano de Cornelis Cort, respetando el grupo central de este autor y variando la actitud de la figura de Cristo.



Los personajes se sitúan en el centro del formato horizontal del lienzo, Jesucristo y San Juan, mientras que dos ángeles están colocados a la derecha de Jesús, hacia la izquierda del cuadro.

En el fondo de la escena, se distingue un paisaje de praderas, donde se dibuja en perspectiva por el centro del cuadro, desde la lejanía hasta el primer plano, el río Jordán. Éste se puede apreciar gracias al espacio existente entre los protagonistas. En la parte superior central, aparece un claro, donde se puede apreciar el cielo con nubes, mientras que en los extremos de los laterales resaltan frondosos árboles.

Los personajes principales del Bautismo, son Jesucristo y el Bautista representados en el instante en que el santo, derrama el agua en una concha del río Jordán por la cabeza de su primo.

El Precursor aparece de pie y de perfil, lleva una especie de nimbo en la cabeza que muestra su santidad, tiene el pelo largo, ondulado y castaño, y además lleva barba. Está mirando hacia Jesús, con los ojos semi-cerrados, la nariz aguileña típica de la raza judía y la boca sonriente, levemente abierta. Alza su mano derecha hacia arriba, mano con la que sostiene la concha con agua que derrama sobre la cabeza de Cristo. Como ya se ha citado anteriormente, con la mano izquierda sujeta un cayado en forma de cruz con una filacteria donde se lee "Ecce Agnus Dei". Viste con una piel de camello, sobre su hombro derecho hasta las rodillas, dejando al descubierto el hombro izquierdo y además lleva un manto rojo, símbolo de su martirio. Tiene las piernas algo flexionadas, la izquierda por delante de la derecha que está tapada, pero posiblemente su posición sea la de estar arrodillado.

Jesucristo está en el centro de la composición, desnudo, vestido únicamente con el paño de pureza o perizoma anudado a su derecha. Está con los pies introducidos dentro de las aguas, en un plano inferior situado por debajo del resto de los personajes. Se representa de frente, con un cierto giro a su izquierda, hacia San Juan Bautista, quien le está bautizando. Se inclina con una actitud de humildad, cruzando los brazos sobre el pecho, el derecho sobre el izquierdo. Tiene el cabello largo, oscuro y rizado, con raya al centro, barba y bigote. Sus ojos están entornados, con los párpados superiores caídos. Las cejas son prácticamente rectas y finas, aunque se arquean levemente. Su nariz es aguileña y su barbilla prominente.

A la izquierda de la escena aparecen dos ángeles, el que se sitúa más al extremo está de pie, de frente, y tiene el pelo castaño y rizado. Sus ojos son almendrados y mira al espectador. Tiene la cara sonrosada con la boca cerrada, la nariz recta y la barbilla bastante saliente. Viste una túnica verde con numerosos pliegues y un mantolín rojo sobre su hombro izquierdo. Así mismo, señala a Dios Padre y a la Paloma del Espíritu Santo con la mano izquierda, mientras que la mano derecha la mantiene hacia abajo.

En un plano inferior al ángel anterior, es decir, el que se encuentra más próximo a Cristo, aparece otro ángel con túnica amarilla, colocado de frente pero con una posición en la que su cuerpo gira a su izquierda. Su cabeza, de forma redondeada, está inclinada hacia su hombro izquierdo. Por otro lado, su



cabello es rizado y rubio, tiene los ojos entornados, mirando con dulzura a Cristo, su nariz es recta y su boca está entreabierta. Con las manos sujeta la túnica en tonos malvas de Jesús. Se arrodilla apoyando el pie derecho en el suelo y deja ver que calza una sandalia muy decorada con dorados.

En un plano superior, por encima de las cabezas de Jesucristo y San Juan Bautista, aparece la figura de Dios Padre en el cielo portando el globo terraqueo en sus manos. También destaca la Paloma blanca del Espíritu Santo con las alas desplegadas.

Por su estilo, se puede observar la gran influencia de las fuentes grabadas tardo-manieristas italianas y flamencas en la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, y que por tanto, las composiciones que probablemente inspiraron a Francisco Varela. Así, ocurre en el caso de esta pintura inspirada en el grabado de Cornelis Cort, que representa el “Bautismo de Cristo”, que a su vez, está basado en una primera composición del pintor Francesco Salviati. En cambio, se puede ver como el artista cambia las actitudes de los personajes, mostrando el rostro de Jesús más emotivo con unas facciones que manifiestan la humildad de Cristo al ser bautizado por su primo.

Aunque respeta y repite las formas compositivas como ocurre en las figuras de la parte central del cuadro, disminuye por otro lado en esta composición, las que pertenecen a la Gloria Celestial, quedando únicamente la figura de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo. Así mismo, se aprecia también como varían del grabado las figuras de los ángeles de la derecha del cuadro, que Varela no incorpora en su pintura.

Es por ello, muy importante resaltar como el autor realiza una excelente composición, destacando las figuras de los personajes principales a los que trata con mayor dedicación en la expresividad de sus rostros, mientras que también dibuja de una manera cuidadosa el fondo del paisaje, completando una perfecta escenografía para esta escena.

Con la luz, el artista pretende llegar en su pintura a un tenebrismo, pero en cambio se queda en un discreto naturalismo, mientras que el color es tratado de una forma en la que se consigue una precisión cromática, utilizando tonos nítidos y potentes que no dejan lugar a gradaciones o matices. El fondo del paisaje que se observa en la lejanía es dibujado por el recorrido del río, donde el pintor consigue crear una perspectiva que se acerca a la realidad.

Además, destaca la sobriedad del dibujo, firme y vigoroso, creando volúmenes contundentes y formas muy marcadas en el estudio de los paños y su disposición, adquiriendo un magnífico estudio de estos volúmenes y un buen tratamiento corporal y anatómico de los personajes aunque aún aparecen con posiciones un poco rígidas.

Francisco Varela se forma en un estilo que oscila entre el espíritu manierista de su formación y la



aceptación de un incipiente naturalismo que se advierte en su periodo de madurez, al cual pertenece esta obra. Hay que decir también que recientes aportaciones como las del historiador Navarrete Prieto han permitido comprobar como el estilo del autor evolucionó muy poco en las décadas finales de su trayectoria artística, pues se trata de un pintor que desde comienzos del siglo XVII, se aferró a las formas y modelos del siglo anterior.

Finalmente conviene resaltar como “El Bautismo de Cristo” es una pintura muy importante incluida en la obra artística de este autor y una de las bellas piezas que componen la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII.

Francisco Varela pudo nacer hacia 1580 a 1585, no se sabe sobre su proceso de aprendizaje y por lo tanto no se sabe quien pudo ser su maestro. Las primeras noticias de su actividad pictórica en Sevilla aparecen en 1605; en dicha fecha contaba ya con un taller propio desde el que desplegaba una intensa actividad artística como policromador de imágenes y pintor de lienzos, lo que le motivaba a tener intensas relaciones profesionales con otros artesanos y artistas de la ciudad de Sevilla. En 1623 es nombrado como Maestro Examinador de aquellos jóvenes artistas que tendían a ingresar en el gremio de pintores. Su fallecimiento se fecha aproximadamente en 1645.

La obra pictórica de Varela conservada es muy escasa y en su mayoría carece de fechas por lo que resulta muy difícil advertir una evolución estilística del artista. Se puede apreciar que en sus primeros años de formación fue una pintura de carácter manierista que poco a poco fue oscilando hacia un naturalismo. Su dibujo tiene gran calidad siendo firme y vigoroso y con este condicionante configuró personajes de sobria expresión que de alguna manera anticipan los modelos que a partir de 1628 difundió Zurbarán en Sevilla.

La obra de fecha más temprana que se conoce entre las realizadas por Varela es el Retrato de Martínez Montañés que se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla. Quizás la obra más importante de este autor es la Sagrada Cena propiedad de la Hermandad Sacramental de San Bernardo que está firmada por este artista en 1622.



BIBLIOGRAFÍA.

- A.A.V.V. "Inventario artístico de Sevilla y su provincia". Tomo II. Madrid, 1985. pp. 500-511.
- A.A.V.V. "Guía artística de Sevilla y su provincia". Excma. Diputación de Sevilla. Vitoria, 1989. pp. 321, 323.
- Álvarez Vilar, F. J. "Una catedral para un pueblo: Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Juan Bautista de las Cabezas de San Juan. (Sevilla). Fundación El Monte. Sevilla, 1996.
- Ferguson, G. "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Emecé Editores. Buenos Aires, 1956.
- Fernández López, J. "El Bautismo de Cristo de la parroquia de San Juan Bautista de las Cabezas de San Juan; Una nueva obra atribuible al pintor Francisco Varela". pp. 160-164.
- Navarrete Prieto, B. "Nuevas obras de Antonio Mohedano y Francisco Varela". Archivo Español de Arte. Madrid, 1996 p. 109.
- Valdivieso, E. "Historia de la Pintura Sevillana". Ediciones Guadalquivir, S.L. Sevilla, 1992. pp. 142-145.
- Valdivieso, E. y Serrera, J.M. "Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII. C.S.I.C. Madrid, 1985. p.239.

Sevilla, a 15 de abril de 2017



Edo.: Gabriel Ferreras Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS Y ARQUEOLÓGICOS.



VºBº Reyes Ojeda Calvo
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS Y ARQUEOLÓGICOS



**TRATAMIENTO NO TÓXICO MEDIANTE ATMÓSFERAS
CONTROLADAS, GASES INERTES.**

**Bautismo de Cristo (Francisco Varela).
Ayuntamiento de Las Cabezas de San Juan (Parroquia de San
Juan Bautista).**

**Inicio: 17/diciembre/2013
Apertura de la bolsa: 13/enero/2014**



TRATAMIENTO NO TÓXICO MEDIANTE ATMÓSFERAS CONTROLADAS

Procedimiento: Mediante la formación de una bolsa de baja permeabilidad (que encierra la obra que se quiere tratar) se sustituye su atmósfera interior por un gas inerte como el argón. La fabricación de dicha bolsa se realiza cortando un tamaño ajustado a la obra y sellando con las pinzas térmicas. Previamente se practicaron dos orificios opuestos entre sí en donde se insertaron las válvulas, una de entrada del gas y la otra de salida a la bomba de vacío. Una vez montado todo, se abren las válvulas y se introduce el argón al mismo tiempo que se practica el vacío (sistema dinámico) con la finalidad de ir sustituyendo su atmósfera inicial por el argón. Para que el tratamiento sea efectivo hay que conseguir llegar a una concentración de oxígeno del 0.05 % o menos (el valor se conoce por medición con un oxímetro). A partir del primer día se consigue la estanqueidad y se mantiene así un mínimo de quince días.

Objetivo: La sustitución del oxígeno del aire por el argón elimina todas las fases del ciclo biológico de cualquier insecto y de todos los organismos aerobios que pudieran existir en la obra.

Este sistema de tratamiento tiene múltiples e importantes ventajas:

- No interfiere con el material constitutivo de la obra debido a la naturaleza inerte del gas utilizado
- No resulta tóxico para los seres humanos ni contaminante para el medio ambiente por la misma razón anterior, o sea, el argón es totalmente inocuo.
- Es efectivo frente a los organismos aerobios presentes en la obra
- De fácil aplicación

Sevilla, 13 de enero del 2014

ESTUDIO BIOLÓGICO

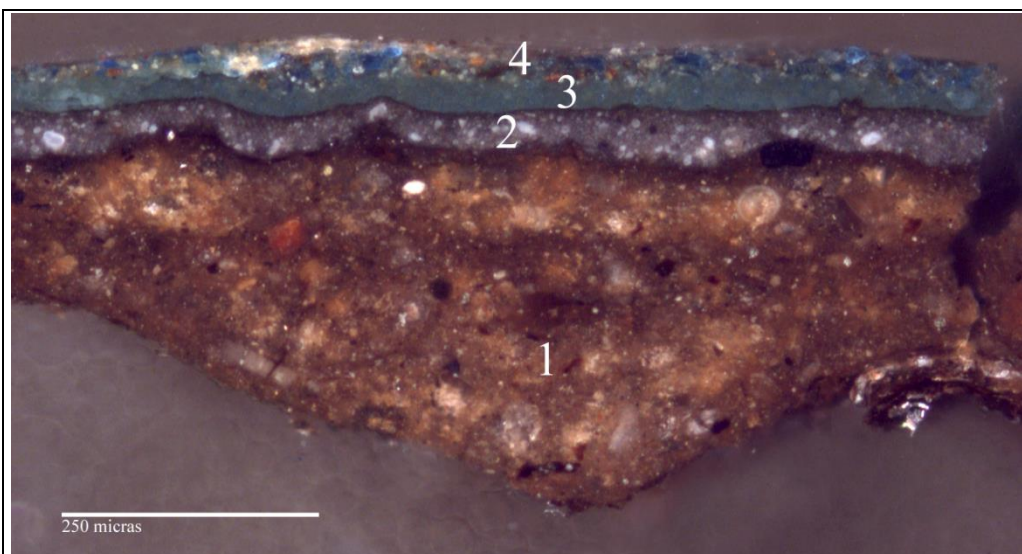
NOMBRE
SAMEÑO
PUERTO MARTA
- NIF 34037971H

Firmado digitalmente por NOMBRE
SAMEÑO PUERTO MARTA - NIF
34037971H
Nombre de reconocimiento (DN):
c=es, o=FNMT, ou=FNMT Clase 2
CA, ou=500740152, cn=NOMBRE
SAMEÑO PUERTO MARTA - NIF
34037971H
Fecha: 2017.05.24 11:20:28 +02'00'

Marta Sameño Puerto. Jefa de laboratorio de biología
Víctor Menguiano Chaparro. Biólogo
Juan Manuel Velázquez Jiménez. Biólogo
Laboratorio de Biología. IAPH



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS

**Batismo de Cristo. Francisco Varela
(Las Cabezas de San Juan, SEVILLA)**

Abril, 2014

1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio se han analizado seis muestras de policromía de la obra. El fragmento de pintura se embute en una resina de metacrilato y se pule perpendicularmente para obtener la sección transversal. En esta sección se analiza tanto la capa de preparación como las de pintura.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Descripción de las muestras.

BAQ1. Manto rojo en zona de sombra de San Juan Bautista.

BAQ2. Azul cielo degradado

BAQ3. Verde túnica del ángel situado en la esquina superior izquierda.

BAQ4. Verde vegetación localizada sobre la cabeza del ángel con túnica ocre.

BAQ5. Manto violeta que porta en las manos el ángel con túnica amarilla.

BAQ6. Túnica ocre del ángel junto a Cristo.

A continuación se localizan las muestras tomadas:



2.2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas inorgánicas.

3. RESULTADOS

Muestra: BAQ1

Descripción: Manto rojo en zona de sombra de San Juan Bautista (figura 1).

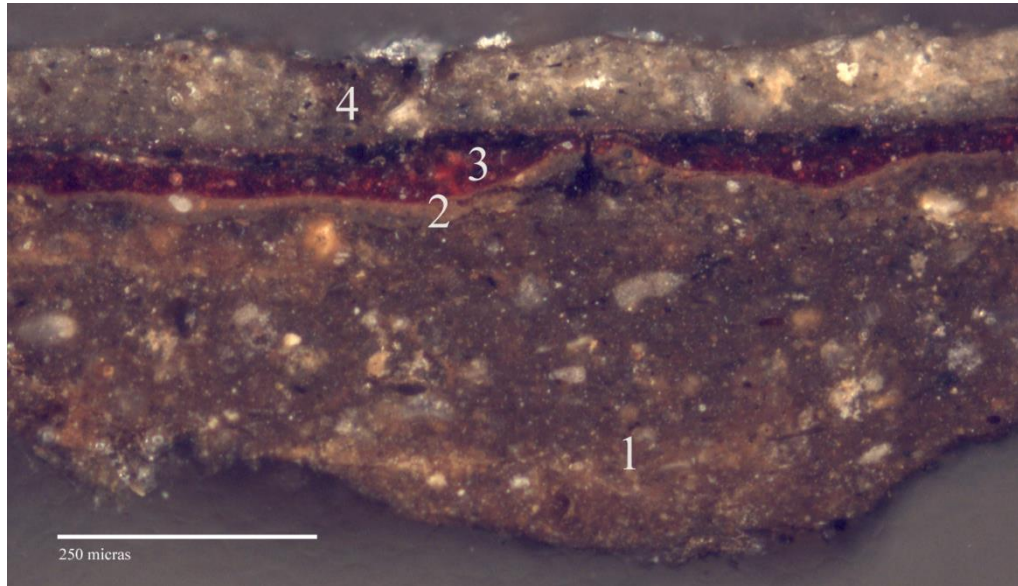


Figura 1. Estratigrafía de la muestra BAQ1

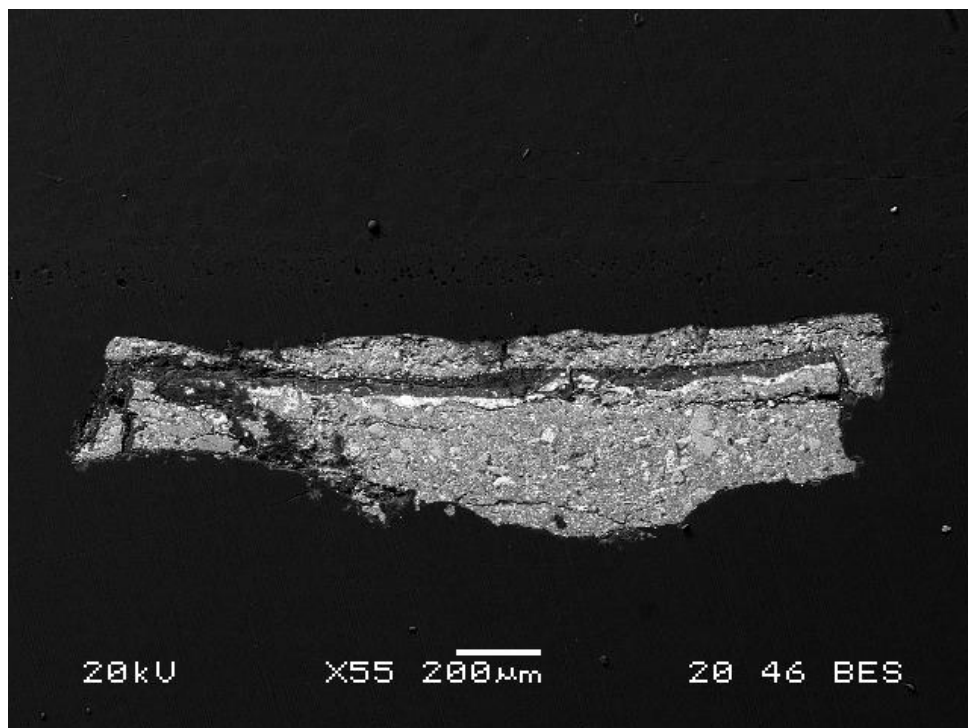


Figura 2. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra BAQ1

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Estrato de preparación aplicada en dos capas de espesor máximo medido 360 μm . Principalmente tierras, contiene granos de carbonato cálcico y cuarzo, yeso poco abundante.
- 2) Capa cuyo espesor ronda las 20 μm . Compuesto por granos de tierra sombra, tierras rojas, calcita, yeso, blanco de plomo y negro de hueso en baja proporción.
- 3) Capa de color rojizo. Su espesor ronda entre 80 y 30 μm . Está compuesta por laca roja, granos de calcita y granos de alúmina.
- 4) Capa cuyo espesor es de aproximadamente de 100 μm . En su formación se encuentran granos de tierra roja, tierra sombra y blanco de plomo en baja proporción.

Muestra: BAQ2

Descripción: Azul cielo degradado (figura 2).

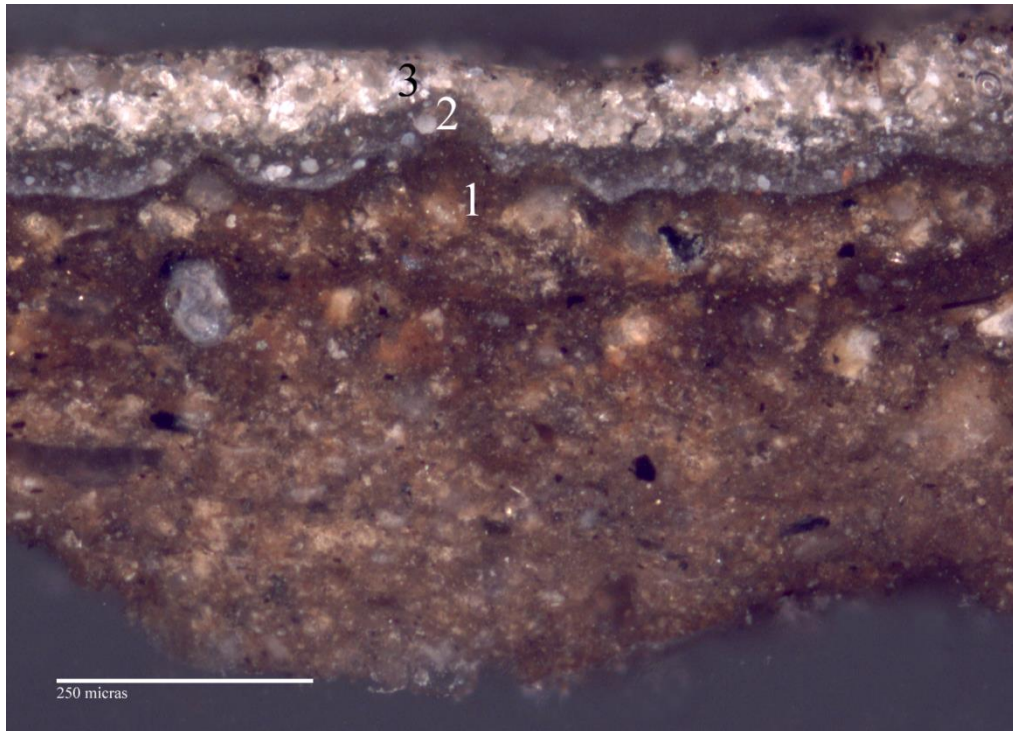


Figura 3. Estratigrafía de la muestra BAQ2.

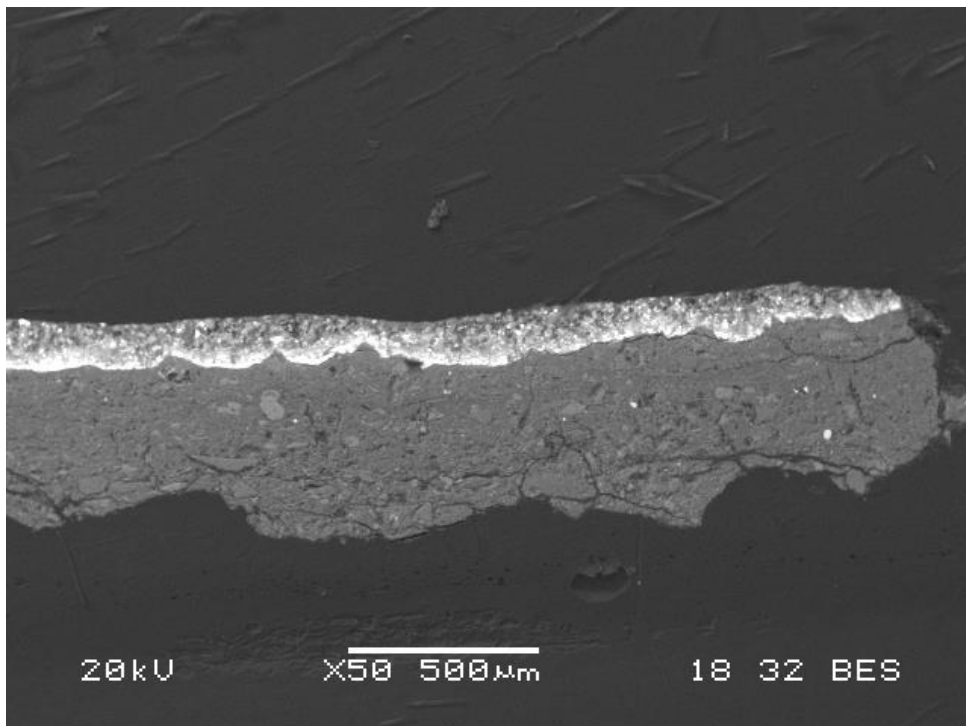


Figura 4. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra BAQ2

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Estrato de preparación aplicado en dos capas. Formada principalmente por tierras. Grueso máximo medido de 390 μm .

2) Capa de blanco de plomo y granos de calcita cuyo espesor oscila entre 30 y 50 μm .

3) Capa compuesta con granos de blanco de plomo, tierra roja, granos de calcita y esmalte azul. Espesor 90 μm .

Muestra: BAQ3

Descripción: Verde túnica del ángel situado en la esquina superior izquierda (figura 3).



Figura 5. Estratigrafía de la muestra BAQ3.

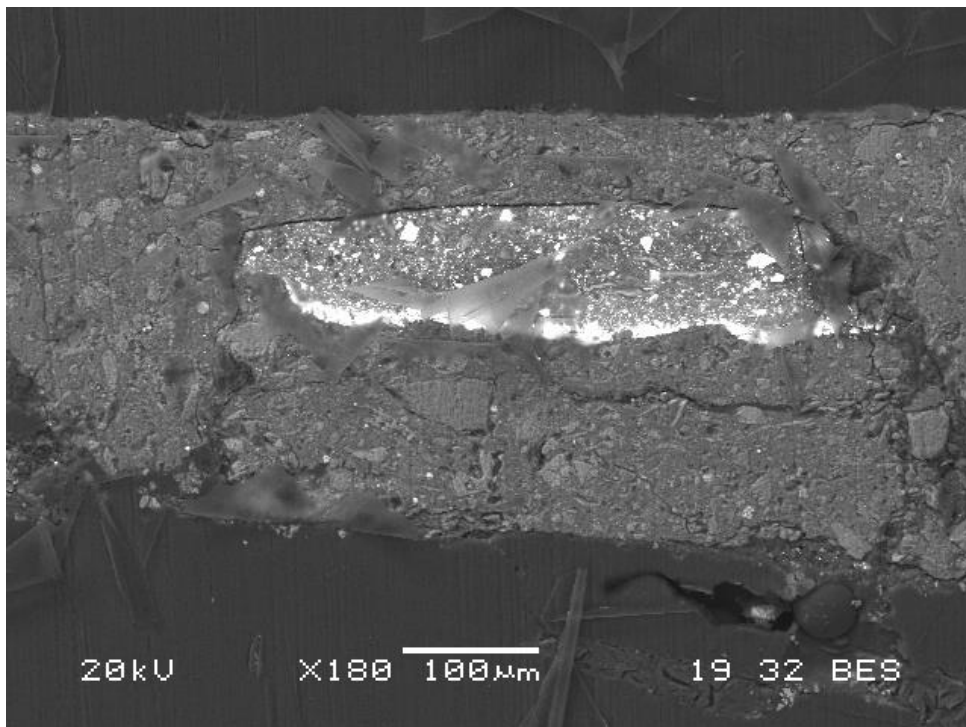


Figura 6. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra BAQ3

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación con blanco de plomo y algún esmalte. Espesor máximo medido de 200 μm .

- 2) Capa cuyo espesor ronda los 300 μm . Compuesto por granos de tierra verde, calcita, dolomita, cuarzo y negro de hueso en baja proporción.

- 3) Capa de color verdosa cuyo espesor oscila entre 50 y 20 μm . Compuesta por granos de blanco de plomo, cuarzo y tierra verde.

Muestra: BAQ4

Descripción: Verde vegetación localizada sobre la cabeza del ángel con túnica ocre (figura 4).

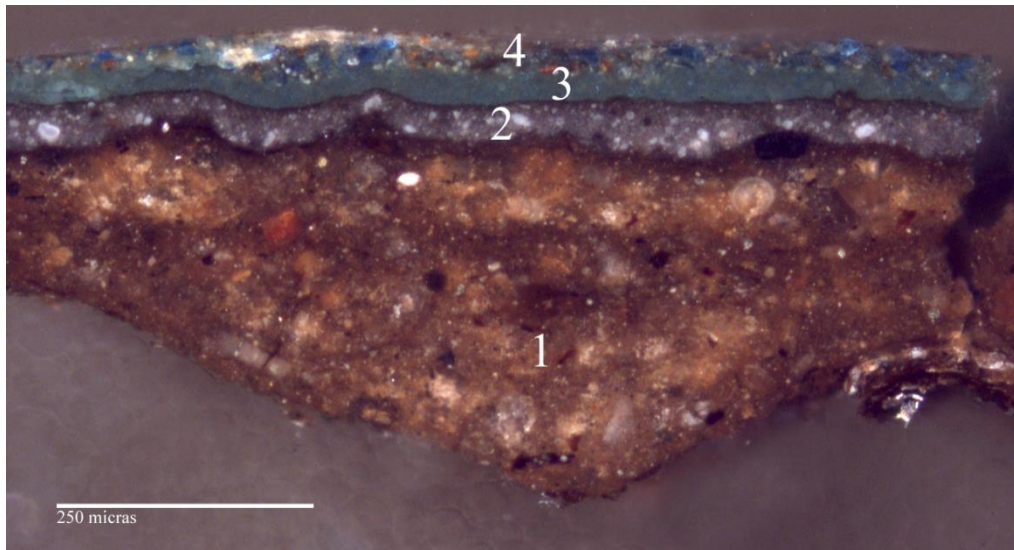


Figura 7. Estratigrafía de la muestra BAQ4.

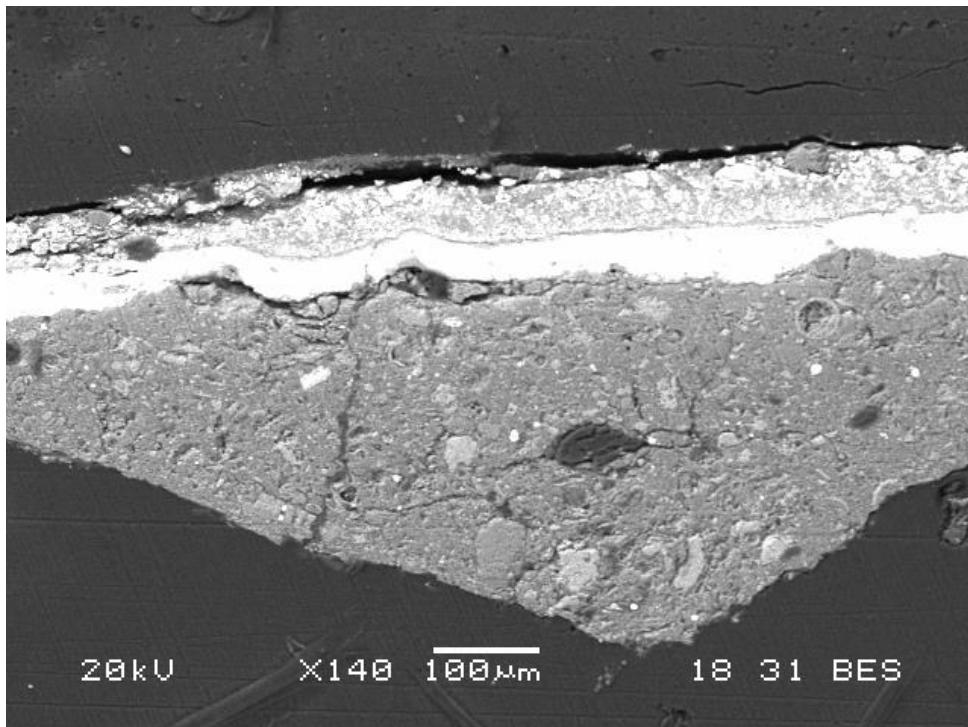


Figura 8. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra BAQ4

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Estrato de preparación aplicado en dos capas, espesor máximo medido de 400 μm . Formada principalmente por tierras.

- 2) Capa grisácea con granos blancos cuyo espesor ronda las 50 μm .
Compuesta por granos de tierra sombra y blanco de plomo.
- 3) Capa de color verde continuo. Granos de calcita y resinato de cobre. Su espesor es de 40 μm .
- 4) Capa que contiene granos de blanco de plomo en baja cantidad, hematite, granos de azurita, cuyo espesor oscila entre 40 y 20 μm .

Muestra: BAQ5

Descripción: Manto violeta que porta en las manos el ángel con túnica amarilla (figura 5).

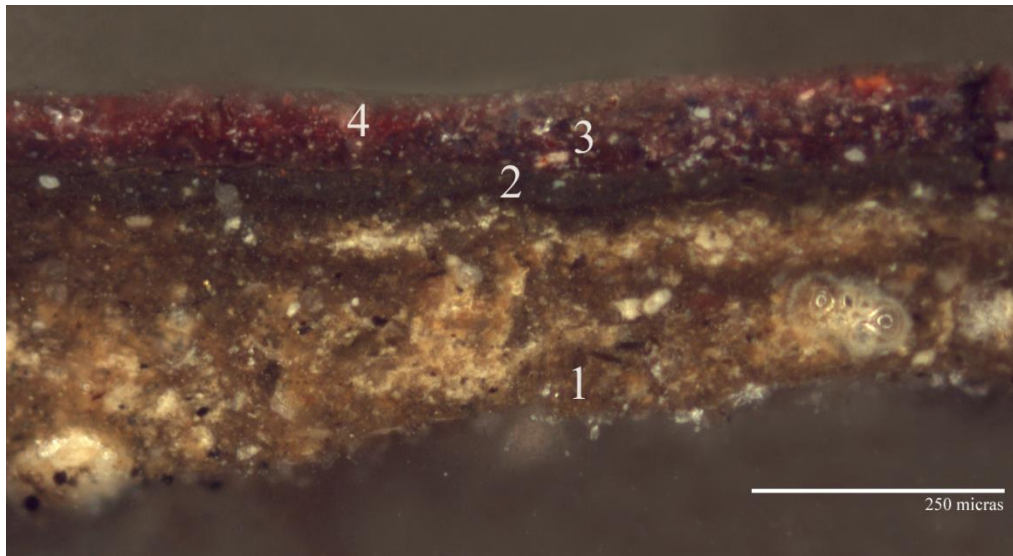


Figura 9. Estratigrafía de la muestra BAQ5.

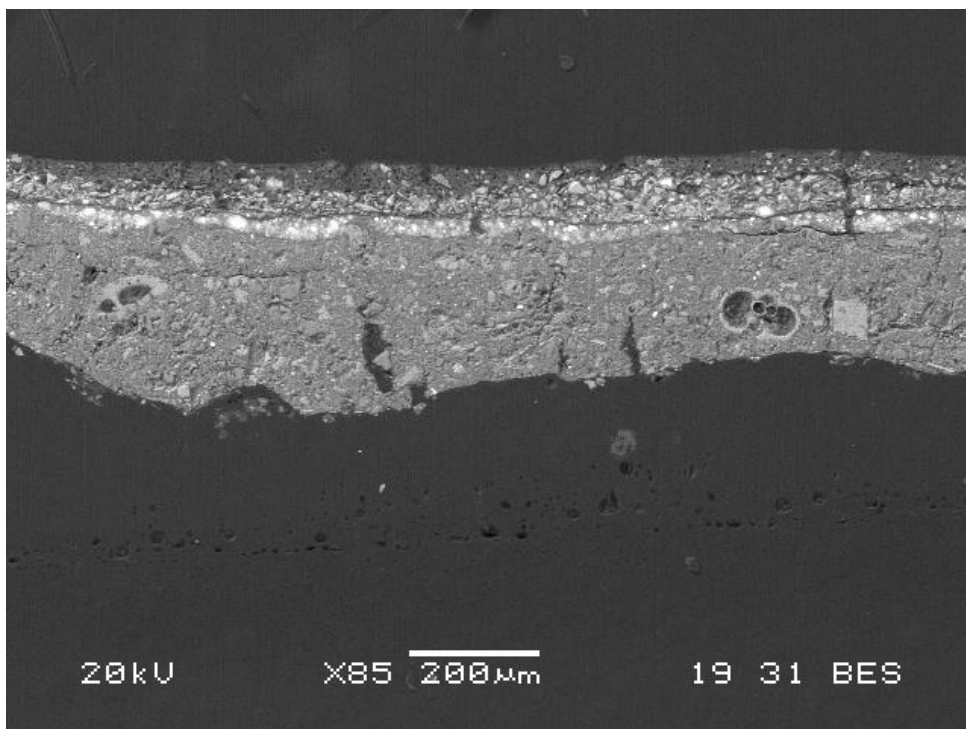


Figura 10. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra BAQ5

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Estrato de preparación aplicado en dos capas. Espesor máximo medido de 410 μm . Formado principalmente por tierras

- 2) Capa compuesta por granos de blanco de plomo en baja proporción, calcita y cuarzo en mayor cantidad, tierra sombra, yeso, tierra roja y hematite. Espesor ronda las 30 μm .

- 3) Capa que contiene granos de esmalte, granos de hematites , laca roja y granos de calcita. Su espesor ronda las 70 μm .

- 4) Capa que contiene yeso, cuarzo, calcita y laca roja. De espesor 30 μm .

Muestra: BAQ6

Descripción: Túnica ocre del ángel junto a Cristo (figura 6).

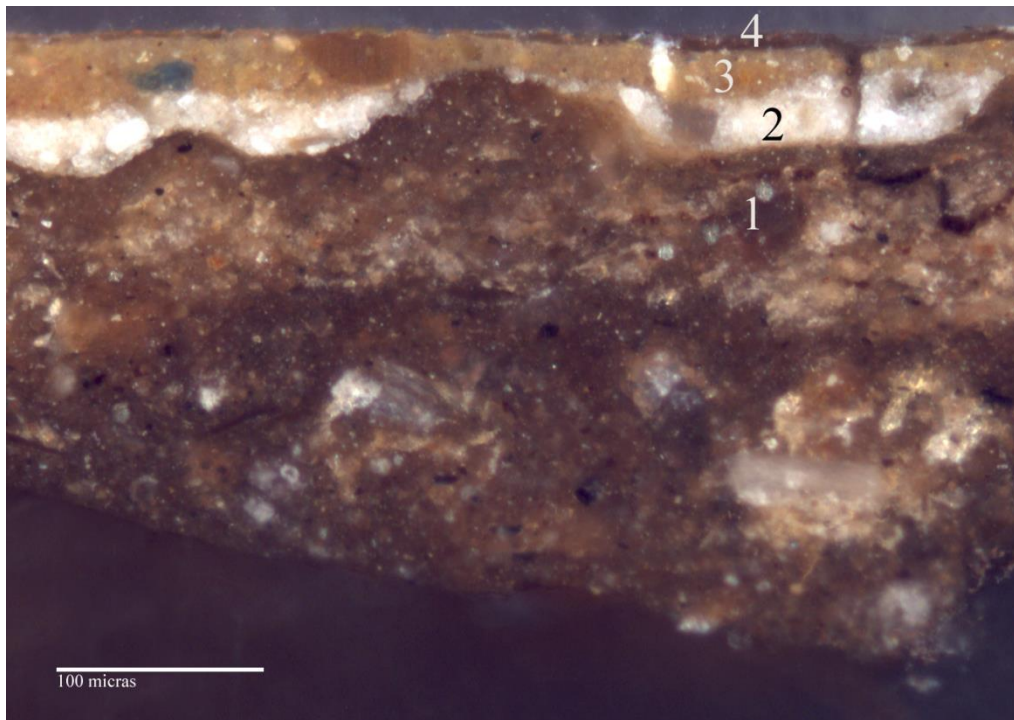


Figura 11. Estratigrafía de la muestra BAQ6.

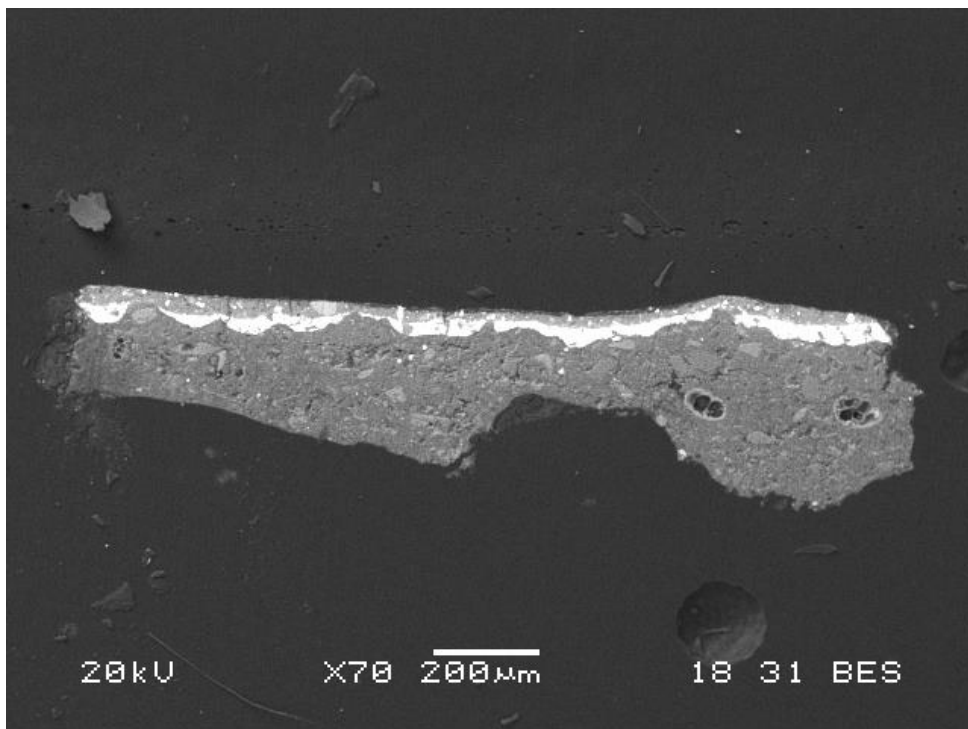


Figura 11. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra BAQ6

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Estrato de preparación aplicado en dos capas formada principalmente por tierras cuyo espesor medio es de 225 μm .

- 2) Capa blanca discontinua cuyo espesor oscila entre 35 y 15 μm . Está compuesta por granos de blanco de plomo y tierra sombra

- 3) Capa compuesta por granos de hematite, yeso y como trazas algunos granos de estaño y plomo, cuyo espesor oscila entre 40 y 25 μm .

- 4) Capa de 5 μm de tonalidad parda. Compuesta por tierra roja, tierra sombra, negro de hueso en baja proporción. Posiblemente sea un repinte.

4. CONCLUSIONES

La capa preparatoria esta aplicada en dos capas compuestas principalmente por tierras, granos de carbonato cálcico y cuarzo, yeso poco abundante. Presenta descohesión entre ellas debido a la composición terrosa presentando fisuras observables en el microscopio electrónico de barrido.

En estas muestras se identifican como pigmentos:

- Tierras: Tierras rojas, tierras sombra,
- Ocre amarillo: granos de estaño y plomo.
- Rojo: Laca roja, granos de hematites
- Verde: Resinato de cobre, tierra verde.
- Blanco: Blanco de plomo.
- Azul: granos de azurita.

EQUIPO TÉCNICO

Estudio Estratigráfico

Antonio Lara Luque

Sabina Hidalgo Senra

Prácticas del Máster de Diagnóstico del Estado de Conservación del Patrimonio Histórico.

Auxiliadora Gómez Morón

Laboratorio de Química

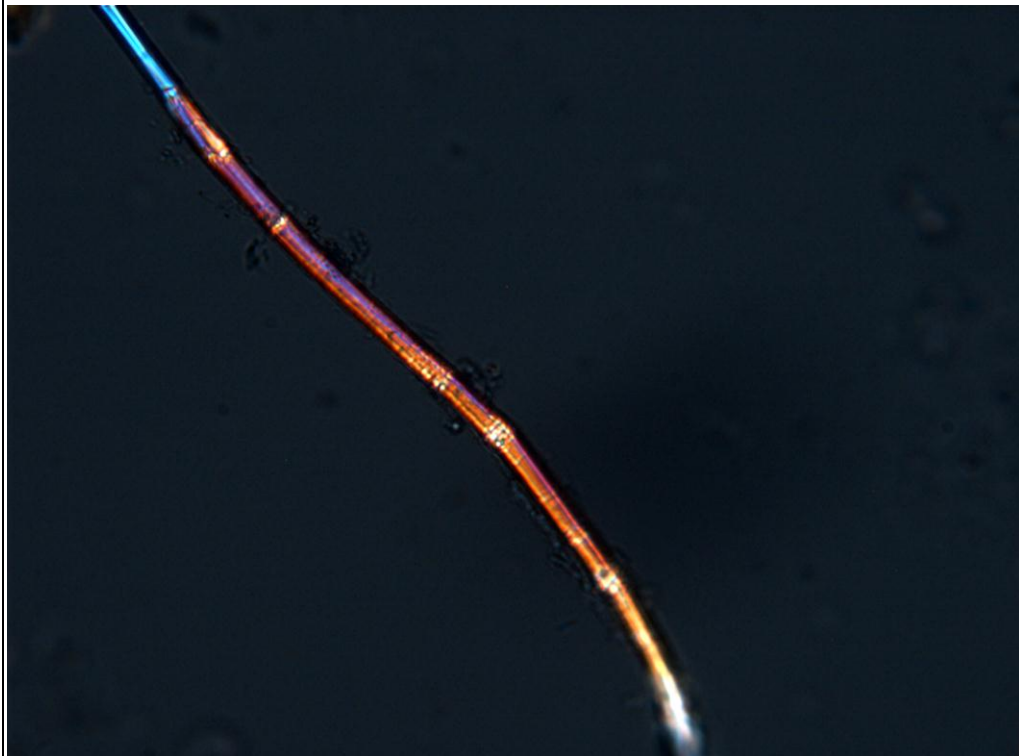
Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH

**NOMBRE GOMEZ MORON MARIA
AUXILIADORA - NIF 75428524R**

Digitally signed by NOMBRE GOMEZ MORON MARIA
AUXILIADORA - NIF 75428524R
DN: cn=NOMBRE GOMEZ MORON MARIA AUXILIADORA -
NIF 75428524R, c=ES, o=FNMT, ou=FNMT Clase 2 CA
Date: 2017.05.25 09:02:13 +02'00'



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



IDENTIFICACIÓN FIBRAS TEXTILES

BAUTISMO DE CRISTO
Francisco Varela

Cabezas de San Juan (Sevilla)

Marzo, 2014

1. INTRODUCCIÓN

Se tomaron dos muestras de hilos correspondientes al tejido objeto de estudio para la identificación de las fibras textiles.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Localización y descripción de las muestras

CF1 Tejido original.

CF2 Tejido del tapacosturas.

2.2. Métodos de análisis

La metodología de trabajo seguida fue la siguiente:

1. Observación previa de la muestra al estereomicroscopio.
2. Preparación de la muestra
3. Observación de la apariencia longitudinal de las fibras, lavadas y decoloradas, al microscopio óptico.

3. RESULTADOS

Las fibras identificadas, tanto el tejido original como el empleado en el tapacosturas, son de lino.

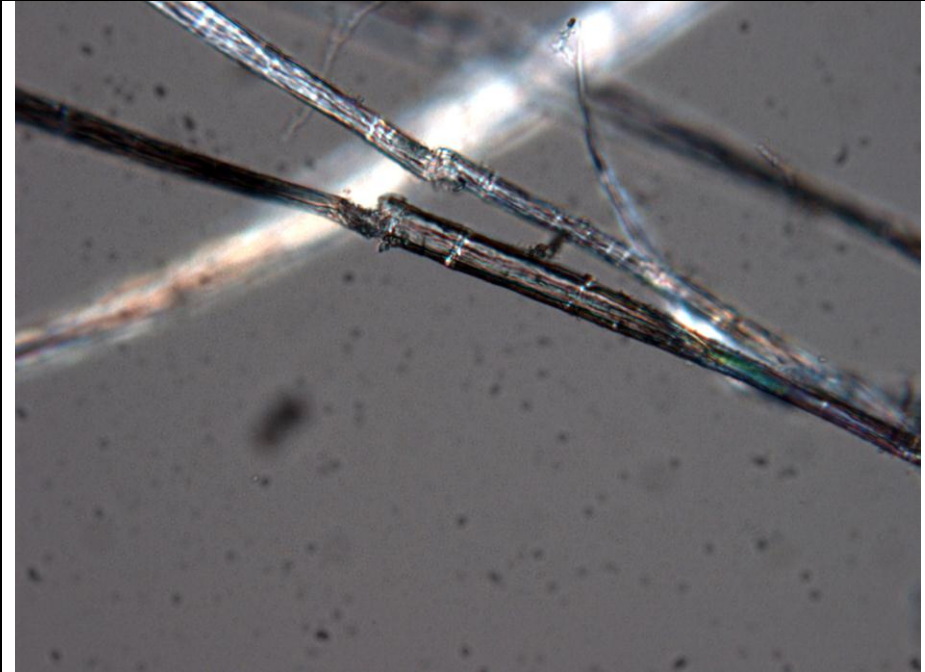


Fig.1. Fibras de lino. Microfotografía al microscopio óptico con luz transmitida de las fibras del tejido original.

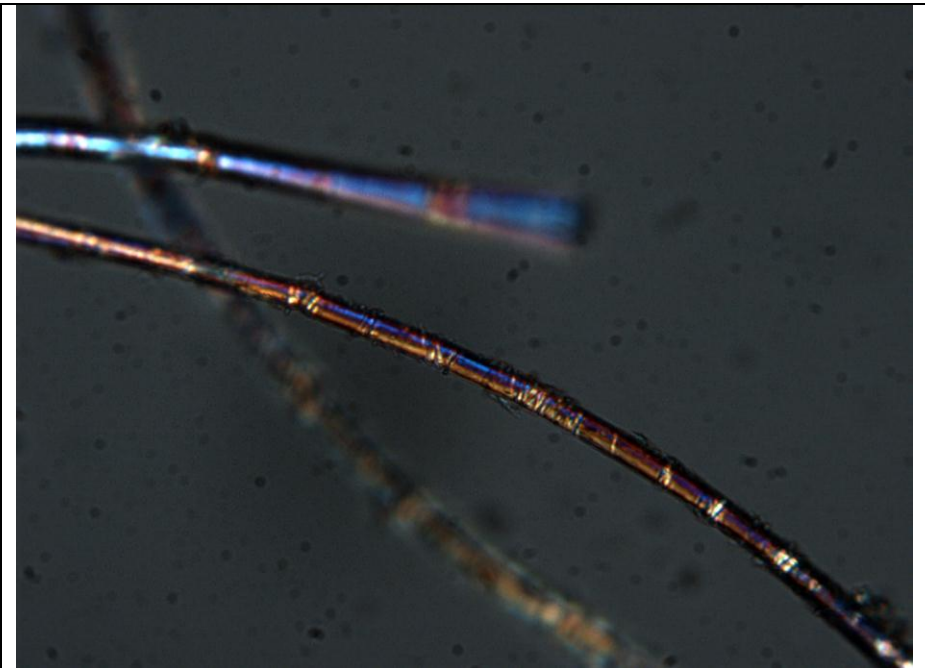



Fig.2. Fibras de lino. Microfotografía al microscopio óptico con luz transmitida de las fibras del tejido del tapacosturas.

IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES

Lourdes Martín García

Laboratorio de Química
Área de Laboratorios
Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructura
IAPH



Sevilla, 18 de marzo de 2014



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

PROGRAMA DE MANTENIMIENTO

EL BAUTISMO DE CRISTO

Parroquia de San Juan Bautista
Las Cabezas de San Juan. Sevilla.

Abril, 2017



PROGRAMA DE MANTENIMIENTO DE LA PINTURA SOBRE LIENZO EL BAUTISMO DE CRISTO, PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA, LAS CABEZAS DE SAN JUAN, SEVILLA.

INTRODUCCIÓN

En el marco del proyecto de conservación, el programa de mantenimiento de la pintura sobre lienzo el Bautismo de Cristo, parroquia de San Juan Bautista, las Cabezas de San Juan, Sevilla. , debe sistematizar todas las actividades y estrategias destinadas a prevenir los daños que pudieran ocasionarse en un bien patrimonial en un determinado período temporal, a partir de un estándar conservativo previamente definido por el proyecto de conservación y que aquí se presenta de una forma básica contemplando todos los apartados necesario para un correcto cumplimiento del mismo .

El objetivo del programa de mantenimiento debe abarcar los siguientes aspectos, que aquí se detallan:

a) Registro de seguimiento de los parámetros conservativo, seleccionados según la necesidad del bien, agrupados por secciones;

b) Descripción priorizada de las actividades necesarias para el mantenimiento, sea del contenedor (edificio o entorno) como de cada bien cultural en el contenido objeto del programa de mantenimiento.

Es preciso presuponer, que a pesar de que una obra haya sido intervenida, se van a generar alteraciones en el tiempo sobre todo si no se controlan los parámetros conservativos causantes del daño. Esta situación debe preverse y tenerse en consideración para actuar con las medidas preventivas y correctoras necesarias:

- Inspección periódica de los bienes y de las instalaciones auxiliares.
- Elaboración de unas normas de mantenimiento tanto de los bienes como de las instalaciones auxiliares, diseñadas y pensadas específicamente por cada tipología de bien cultural objeto del programa de mantenimiento, después de la evaluación del estado de conservación, en el caso que nos ocupa, hablamos de un retablo en un contexto eclesiástico.
- Asesoramiento técnico y formación a todas aquellas personas que de una forma u otra son encargadas de su custodia.

Las personas encargadas de realizar este programa, deberán llevar un diario que contemple los siguientes puntos:

- a) Relación y periodicidad de las acciones programadas.
- b) Relación de actividades realizadas.
- c) Relación de problemas encontrados.
- d) Alteraciones detectadas tanto en el inmueble e instalaciones, como en los bienes culturales.



NORMAS DE MANTENIMIENTO

La conservación es una intervención continua e integral que afecta a todos los bienes culturales en conjunto. Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro del bien cultural, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar.

MEDIO AMBIENTE

Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que para la pintura son en torno a los 20°C de T y unos 55–60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

ILUMINACIÓN

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 130-160 lux en caso de pinturas). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable que es necesario controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos gasógenos e incandescentes.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la pintura se pueden dar una serie de recomendaciones específicas a tener en cuenta.

MANIPULACIÓN

Las operaciones de manipulación o cambios de ubicación de la pintura deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la información necesaria para llevarlas a cabo y con los medios auxiliares precisos para cada caso.

Las tareas de manipulación suponen un riesgo potencial para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones tome conciencia y no se convierta esta tarea en un acto rutinario.

Las personas que manipulen el bien deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.

LIMPIEZA

Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial con brochas de pelo suave y micro aspiradora regulable.

No anclar la pintura al muro a través del bastidor.



Al detectar cualquier alteración en el estado de conservación de la obra se aconseja contar con personal cualificado y titulado en conservación-restauración de bienes culturales para la evaluación del problema y la propuesta de las soluciones adecuadas a cada caso.

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Es importante efectuar una inspección periódica del estado de conservación en que se encuentra la superficie de los bienes culturales. En este sentido es aconsejable aprovechar el momento en que se realiza la limpieza de las obras para verificar contemporáneamente su estado.

En el caso que se verifique una modificación perceptible, es importante:

- . Documentar fotográficamente el daño.
- . Realizar un informe del estado en que se encuentra el retablo, avisar a técnicos especialistas para estas operaciones.
- . No tocar nada y esperar que llegue el técnico para solucionar el problema.

Fdo.: Raniero Baglioni

TÉCNICO EN CONSERVACIÓN PREVENTIVA