

Calvario. Pintura sobre tabla de la Iglesia de San Ildefonso de Sevilla. Proceso de restauración



1. Toma general del óleo sobre tabla antes de iniciar los procesos de restauración, donde se aprecia el oscurecimiento generalizado del barniz.

M^a del Mar González González

Conservadora-Restauradora

men, los cuales determinaron los criterios a seguir para su correcta intervención. Este texto pretende explicar brevemente, la restauración llevada a cabo en la obra.

Resumen

La pintura al óleo sobre tabla titulada "Calvario", pertenece a la Iglesia Parroquial de San Ildefonso de Sevilla. Esta obra, ubicada inicialmente en la sacristía, se trasladó a los pies de la nave del Evangelio una vez finalizada su restauración, que fue patrocinada por dicha parroquia.

Los procesos completos de conservación y restauración de la obra, recogidos en un amplio informe técnico, se basaron en los resultados de la aplicación de los habituales métodos físicos y químicos de exa-

Palabras clave

Conservación / Restauración / Película pictórica / Preparación / Fijación / Tabla / Óleo

Identificación. Ficha técnica

Título: "Calvario".

Autor: Anónimo.

Cronología: Siglo XVII (hacia 1636).

Procedencia: Podría pertenecer al desaparecido retablo mayor de la Iglesia de San Ildefonso.

Ubicación: Sacristía de la Iglesia Parroquial de San Ildefonso. Finalizado el proceso de restauración, se colocó a los pies de la nave del Evangelio de dicha iglesia.

Propiedad: Iglesia de San Ildefonso. Sevilla.

Objeto: Pintura al óleo sobre tabla.

Dimensiones: Con marco: 174 x 121 cm.

Sin marco: 164 x 111'5 cm.

Fecha de inicio y finalización de la intervención: Septiembre 1997 / Diciembre 1998.

La restauración de la pintura al óleo sobre tabla titulada "Calvario", se llevó a cabo entre los años 1997-98, en las dependencias habilitadas para tal fin en la Iglesia Parroquial de San Ildefonso de Sevilla, y a instancias de dicha parroquia.

El proceso de restauración, tanto de la pintura como del marco, está íntegramente recogido en un informe técnico, con la documentación gráfica y fotográfica generada durante el trabajo, así como los resultados obtenidos de los estudios físicos y químicos realizados en la obra. El texto que sigue a continuación, pretende explicar brevemente el trabajo realizado. Así, estructurado en diferentes apartados, recoge una breve reseña histórica, el estado de conservación de la obra y el proceso de restauración realizado en ella.

Reseña histórico-artística

Según los libros de fábrica del archivo parroquial de principios del siglo XVII, conservados en la sacristía de la iglesia de San Ildefonso, y la bibliografía consultada¹, la pintura al óleo sobre tabla que nos ocupa, podría formar parte del Retablo Mayor de la Capilla Mayor de dicha Iglesia, hoy desaparecido.

La fecha de contratación del retablo, por Miguel Cano², está datada entre los años 1631 y 1633, concluyendo las obras en 1636³.

En la arquitectura del retablo participaron Miguel Cano y Felipe de Ribas. El primero en la ejecución del banco y sotabanco, y el segundo en ensamblajes y esculturas, mientras que la pintura, policromías y dorados corrió por cuenta de Gaspar de Ribas.

La composición del retablo, definida en el contrato, era la siguiente: banco, dos cuerpos, y ático, con tres calles y hornacina central del segundo cuerpo con el manifestador, soportado por columnas en el primer cuerpo y pilastras en el segundo.

Con respecto a la iconografía del retablo, los documentos consultados no especifican todas las imágenes, excepto las de San Pedro y San Pablo, esculturas de F. de Ribas, un calvario sobre el manifestador y sobre éste, el Padre Eterno.

La pintura al óleo sobre tabla restaurada podría ser el "calvario" del retablo, según se recoge en los docu-

mentos consultados, sin especificar si se trataba de pintura o escultura, ni su autoría, aunque tanto la pintura como la policromía y dorados, fueron encargadas a Gaspar de Ribas por 1.200 ducados. Si dicha pintura formaba parte del retablo, es lógico que no presente firma ni marcas del taller donde fue realizada, pues era costumbre no firmar las obras que formaban parte de un conjunto, al quedar reflejado claramente en el contrato.

El retablo sufrió importantes modificaciones entre el contrato inicial y la realización del mismo por razones económicas⁴, siendo demolido a finales del siglo XVIII⁵.

La pintura nos muestra una composición triangular y simétrica, muy característica de este tipo de representaciones, que reflejan el instante de la muerte de Cristo, el momento de la crucifixión, con la Virgen a su derecha y San Juan a su izquierda.

Al desconocerse la fecha concreta de ejecución de la obra, resulta arriesgado determinar el estilo o escuela. Sólo cabe destacar una cierta influencia flamenca en la verticalidad y sobriedad de las figuras, al igual que en el dramatismo de los personajes, tanto en el aire melancólico de la Virgen, como la expresividad en la figura de San Juan.

Los rasgos italianizantes se observan en la ubicación de la escena en un espacio con fondo arquitectónico, y los efectos de luz que modelan las figuras, sobre todo los ropajes, con características muy manieristas.



2. Luz rasante. Deformaciones y levantamientos de la película pictórica y la preparación.

Película pictórica: alteraciones



- Unión de las tablas que componen el soporte.
- Orificios de insectos xilófagos.
- ▨ Estopa en la unión de las tablas.
- ⊛ Cera.
- ⊞ Cuarteado pronunciado.

Estudios previos

El mal estado de conservación de la pintura no era solo debido al paso del tiempo, sino también a las numerosas intervenciones que había sufrido y la habían deteriorado, tanto a nivel físico como visual, ya que la obra había perdido todo su cromatismo real.

El examen visual para determinar su estado de conservación, se basó en una serie de estudios analíticos

3. Placa radiográfica. Se observan las fibras y unión de las maderas que componen la tabla, así como las faltas de pintura y preparación, craquelado de la pintura y elementos metálicos.



para conocer la naturaleza de los materiales y su composición, tanto originales como añadidos.

Los estudios físicos nos dieron a conocer aspectos de la obra no visibles al ojo humano, y nos aportaron información sobre la ejecución y estado de conservación de la misma, tanto a nivel externo como interno. Así, el examen con luz rasante nos ayudó a ubicar todas las irregularidades, levantamientos y acumulación de polvo y suciedad de la película pictórica, y mediante el estudio con luz ultravioleta se detectaron repintes ocultos por los barnices oxidados y coloreados.

Se realizaron un total de seis placas radiográficas correspondientes a los rostros de las figuras, Paño de pureza, pies del Cristo y mano derecha del Cristo. Este estudio radiográfico reveló la composición interna de la obra: dimensiones exactas de las lagunas, tipo de craquelado, disposición de las fibras de la madera, galerías de insectos, la estopa reforzando la unión entre las piezas de madera que componen el soporte, los elementos metálicos (puntillas, tornillos...), tipo de pincelada, etc.

El análisis químico de las muestras, tomadas de los diferentes estratos de la obra, determinó la naturaleza y composición de los mismos. Se tomaron muestras de la túnica y del manto de la Virgen, del antebrazo derecho y del sudario de Cristo, del fondo, de la preparación y del soporte, hasta un total de ocho.

Los resultados obtenidos fueron los siguientes:

- La preparación, formada por sulfato cálcico y cola animal, tiene un espesor que oscila entre 540 y 138 micras. Excepcionalmente, llega hasta 25 micras en aquellos casos donde existían dos estratos de preparación.
- La imprimación está compuesta por blanco de plomo, minio y calcita, y en algunos casos óxido de hierro y tierras rojas. Su espesor oscila entre 36 y 20 micras, incluso 11 micras en aquellos casos donde se han detectado dos capas de imprimación.
- Los pigmentos identificados son los siguientes:

Rojos:	Laca orgánica roja, rojo cinabrio, óxido de hierro, tierras rojas.
Azules:	Azuríta.
Verdes:	Malaquita.
Marrones:	Tierras.
Negros:	Carbón y orgánico.
Blancos:	Blanco de plomo.

En la composición de las capas de color de las muestras analizadas, aparecen estos pigmentos en mayor o menor proporción.

En todas las muestras se detectaron de dos a tres capas de color. En algunas de ellas, como en el caso de la muestra correspondiente al paño de pureza, la ter-

cera capa a base de rojo de cinabrio podría corresponder al rojo de la sangre de Cristo derramada sobre el paño.

En otros casos, sobre la capa de barniz se observó una capa de repinte, como en la muestra de la túnica de San Juan, y hasta dos capas de repinte, como en la muestra de la camación del brazo derecho del Cristo. En cambio, en la muestra correspondiente al fondo, no se detectó la capa de barniz, pero sí la base de yeso de estucos desbordantes y sobre ella el repinte.

La muestra extraída y descrita como "manto verde de la Virgen", resultó ser azul, al identificarse entre sus componentes la azurita. El aspecto verdoso era debido a la oxidación de los barnices superpuestos y a la suciedad acumulada.

- El barniz o capa de protección de la película pictórica sólo aparece en cuatro de las ocho muestras analizadas, oscilando su espesor entre 7'6 y 15 micras. En algunos casos, está mezclado con suciedad superficial, en otros, sobre esa capa de barniz, aparecen las capas de repintes.
- La identificación como madera de roble mediante el microscopio óptico, verificó la obtenida en el examen visual del soporte pictórico.
- El aceite empleado para aglutinar los pigmentos identificados es aceite de nueces.

Concluyendo éste análisis químico podríamos deducir que todas las estratigrafías estudiadas muestran la misma estructura: preparación, imprimación, capa de color (dos o tres capas según los casos) y el barniz. Igualmente en algunas muestras, sobre el barniz se han detectado una o dos capas de color, correspondientes a los repintes de restauraciones anteriores sin documentar.

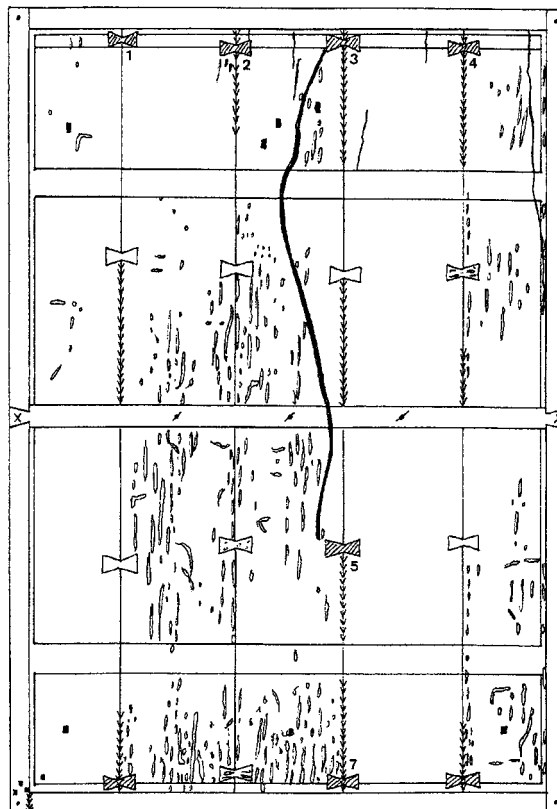
Este estudio químico no nos puede datar la fecha de ejecución de la obra, pero por los resultados obtenidos, en cuanto a los pigmentos, tipo de aglutinante y soporte, si se podría enmarcar en la época de ejecución del retablo, fechado hacia 1636 (siglo XVII).

Estado de conservación

El soporte pictórico está constituido por cinco piezas de madera de roble, de corte longitudinal, unidas entre sí por dobles colas de milano o lazos en madera de pino. El número de lazos en cada unión es de cuatro, sumando un total de dieciséis. Las tablas a su vez, están sujetas por un travesaño central y, perimetralmente a modo de riel, por el marco interior, con una dimensión total de 174 x 121 cm.

En lo que al estado de conservación se refiere, las deformaciones de la madera eran muy tenues, con la consiguiente pérdida de algunas de las colas de milano y pequeñas aberturas entre las tablas, no de-

Soporte pictórico: alteraciones



- Abertura entre tablas.
- Huecos de clavos.
- ▨ Lazos perdidos.
- ~ Grietas.
- ☞ Ataque de insectos xilófagos.
- Galería de termes, sobre la superficie de la madera.



tectadas por el anverso, al ir reforzadas las uniones por estopa, según se pudo observar en el estudio radiográfico.

Los cambios de temperatura y humedad no sólo habían provocado grietas y deformaciones en el soporte pictórico, sino la proliferación y el ataque de insectos xilófagos, ya sin actividad. Pero el soporte pictórico presentaba galerías de termes sobre la su-

4. Detalle del reverso. Se observa la unión de las piezas de madera mediante doble cola de milano o lazos, y las galerías producidas por el ataque de insectos xilófagos.

Película pictórica: tratamiento. Zonas estucadas y reintegradas de color

5. Toma general del reverso. Reposición de las colas de milano perdidas.

perficie de la madera y numerosos agujeros y galerías de carcoma al menos en el 50% de la tabla, sin llegar a afectar a la capa pictórica.

También se apreciaban agujeros producidos por clavos y tornillos, así como astillas o pérdidas de soporte, que podrían corresponder a intervenciones anteriores, consistentes en la eliminación de piezas tales como clavos y maderas, o en la adición de las mismas, como es el caso del travesaño central de la tabla.

La preparación de la tabla para recibir la capa de color presentaba, en algunos casos, defectos de adhesión y cohesión generalizados por toda la superficie, sobre todo en la zona inferior, dejando ver el soporte de madera y la estopa de unión entre las piezas que componen el soporte pictórico. En otros casos, esta unión de piezas estaba reforzada por estucos aplicados en intervenciones anteriores, que cubrían la pintura original, dándole un aspecto desigual y rugoso. Las uniones de las tablas se podían apreciar a través de la película pictórica, por la textura y el grosor de los repintes que intentaban tapar los falsos estucos.

Las lagunas de la capa de color, debidas a las contracciones y dilataciones del soporte pictórico y transmitidas a los demás estratos, coincidían lógicamente, con las lagunas de preparación e imprimación. El cuarteado de la capa pictórica era muy pronunciado en aquellas zonas de estucos falsos y repintes.

En algunos casos, los restos de cera depositados en la película pictórica, permanecían adheridos a ella y en otros habían provocado el desprendimiento de la misma.

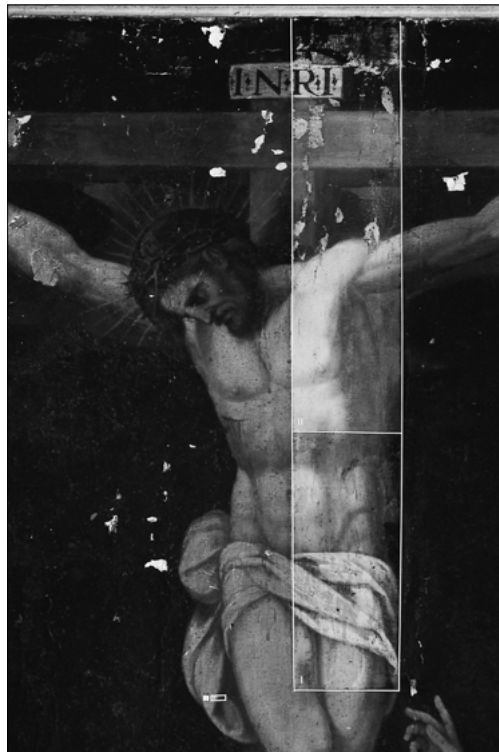
La oxidación y el oscurecimiento de los barnices y betunes superpuestos habían producido la alteración del color de la pintura.

Proceso de restauración efectuado

Según los resultados de los estudios previos del estado de conservación de la tabla, y con el apoyo de los análisis físicos y químicos, se determinó una propuesta de intervención que consistió en la restauración integral de la obra.

El primer proceso que se realizó en la pintura fue la fijación puntual de la película pictórica y la preparación. La fijación se realizó con coleta, aplicando calor y presión. Una vez fijada en su totalidad, se protegió para poder trabajar en el soporte pictórico, pues, a pesar de que las alteraciones biológicas no presentaban actividad, se llevó a cabo un tratamiento de desinsectación, como medida de prevención. Igualmente se consolidó todo el soporte, se repusieron las colas de milano perdidas y se cerraron grietas y orificios producidos por el ataque biológico.

Finalizados todos los trabajos del soporte pictórico se eliminaron los papeles de protección para reali-



6. Iluminación UV de las catas de limpieza. Eliminación de barnices y repintes.

7. Proceso de limpieza de la película pictórica. La cata de limpieza muestra las dos fases que se llevaron a cabo:

-1ª Eliminación de barnices superpuestos.

-2ª Eliminación de repintes.

8. Toma general del proceso de estucado de lagunas de la película pictórica.

zar una segunda fijación, antes de aplicar los tests de limpieza de la película pictórica. En las microcatas iniciales se observó que el disolvente que removía y eliminaba el barniz con más facilidad y sin pasmar la superficie era el alcohol etílico. Pero, antes de comenzar la limpieza de la película pictórica, se realizaron catas estratigráficas para eliminar, en diferentes niveles, el barniz y los repintes, que quedaban ocultos por dicho barniz, y cuya eliminación se realizó con tolueno y dimetil al 50%. La mayoría de los repintes eliminados no ocultaban ningún daño de la película pictórica, y toda la tabla estaba repintada, sin tener semejanza cromática el repinte con el original.

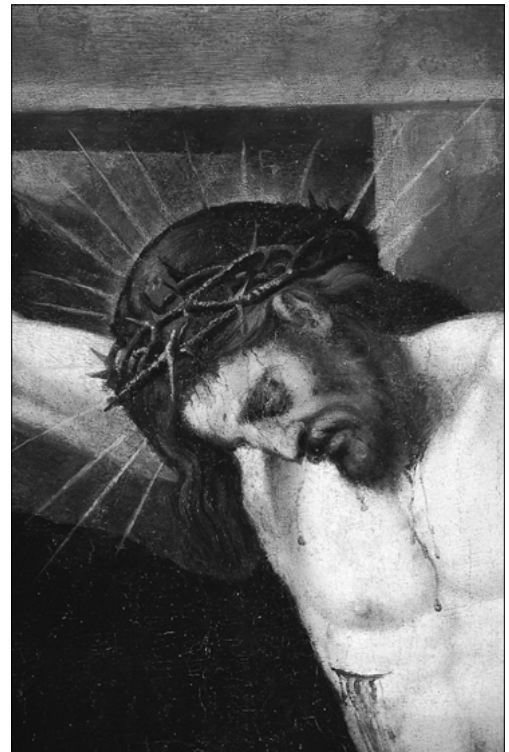
Se realizó una tercera fijación puntual de la película pictórica y la preparación, en la cual la penetración del adhesivo utilizado era mucho mayor y efectiva, al haber eliminado las capas de barnices superpuestos y los repintes.

Finalizada la limpieza de la película pictórica, se rebajaron y nivelaron todos los estucos falsos que cubrían pintura original, llevando a cabo una cuarta fijación de los bordes de las lagunas. Después se estucaron todas las lagunas de preparación con sulfato cálcico y cola animal, al igual que se nivelaron y se estucaron las irregularidades y desprendimientos de los estucos antiguos que se mantuvieron.

Para no engrasar los estucos y tener garantía de su absorción, no se barnizó la superficie pictórica hasta haber terminado la reintegración del color mediante técnica acuosa. Una vez barnizada a brocha la capa de color y los estucos con barniz de retoques, se reintegró con pigmentos al barniz. Para finalizar se protegió toda la pintura con barniz pulverizado.



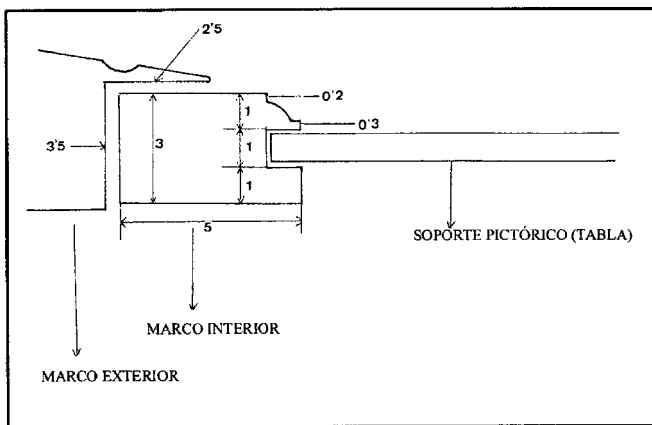
IDEA



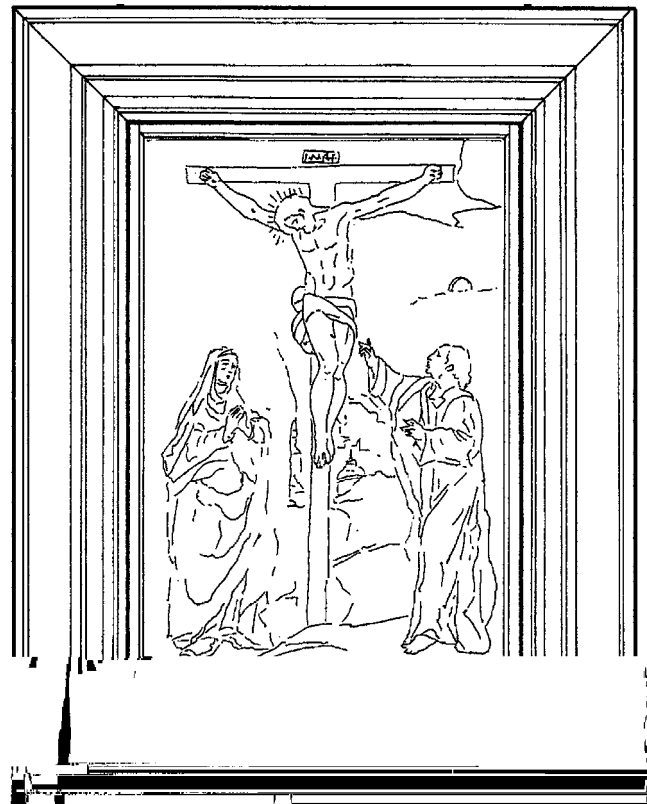
9. Detalle de la cabeza de Cristo en la fase de estucado.

10. Detalle de la cabeza de Cristo una vez finalizada la restauración.

Marco. Croquis del marco interior que sujeta la tabla. Medida expresada en cm.



Croquis de la disposición de la pintura y los dos marcos dorados



En cuanto al marco, podríamos decir que la tabla se encuentra doblemente enmarcada: el denominado marco exterior (222 cm x 168'5 cm), es una moldura de cuello paloma doble, con baquetón alto exterior y plano interior; el marco interior sirve de sujeción de las piezas que componen la tabla, evitando que se curven o se muevan. Ambos marcos están dorados, el exterior en oro de Ley y el interior en oro falso al mixtión, y presentan ennegrecimiento y pérdidas del oro por roces.

Los tratamientos de conservación consistieron en la desinsectación y consolidación del soporte de madera, y en la limpieza y protección del oro.

Notas

Las fuentes documentales están recogidas tal y como aparecen en las fichas consultadas de los archivos de la parroquia de San Ildefonso de Sevilla.

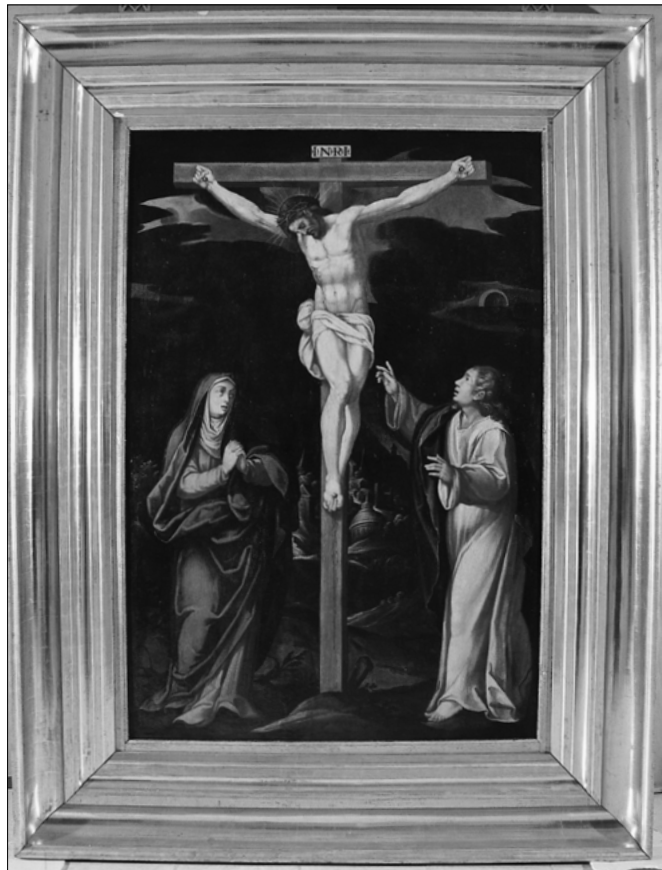
1. López Martínez (1928), pp. 168-169. Sánchez Castañer (1928). García Gutiérrez y Martínez Carbajo, (1984). Morales, Sanz, Serrera y Valdivieso, (1981).

2. Archivo Parroquial de San Ildefonso de Sevilla. Libro de Cuentas. 1631-1633-Flo.303 (147), según Dabrio, 1985, p. 264.

3. Archivos de Protocolos Notariales de Sevilla. 1636. Oficio 2. Andrés Massía. Libro 5. Fol. 1282-1292 vº.

4. Dabrio González, 1985, p. 263-272. Reconstruye la historia de este retablo y sus vicisitudes.

5. Pedro de Madrazo, 1884 p. 558 y Ceán Bermúdez, 1800, p. 328.



11. Toma general de la obra una vez finalizada su restauración.

Ficha técnica del equipo de trabajo

Proceso de restauración

M^a Celia Moya Verdú. *Conservadora-Restauradora.*

M^a del Mar González González. *Conservadora-Restauradora.*

Informe Técnico:

M^a del Mar González González. *Conservadora-Restauradora.*

Estudio histórico-artístico:

Beatriz Torronteras Cintas. *Historiadora.*

Análisis químicos:

Luis Rodrigo Rodríguez Simón. *Conservador-Restaurador. Profesor de Restauración. Universidad de Granada.*

Estudio radiográfico:

Lola Murga Peinado. *Conservadora-Restauradora*

Fotografías:

Isabel Dugo Cobacho. *Conservadora-Restauradora*

Pedro Feria Fernández. *Fotógrafo.*

Restauración marco:

Rafael López Gómez. *Dorador.*

Agradecemos a la Parroquia de San Ildefonso y al Rvdo. Sr. D. Diego García Calvillo (q.e.p.d.) el patrocinio de esta restauración. Resaltamos especialmente la labor de su sacristán D. José Pérez Rodríguez, y agradecemos sus continuos desvelos durante la realización de este trabajo.