

RESTAURACIÓN DEL CUADRO "CRISTO RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESPUÉS DE LA FLAGELACIÓN" DE FRANCISCO DE ZURBARÁN.

M<sup>a</sup> DEL MAR GONZÁLEZ GONZÁLEZ  
*Conservadora-Restauradora*

La celebración de la exposición que conmemoraba el IV Centenario del Nacimiento de Francisco de Zurbarán permitió no sólo reunir obras hasta ahora desconocidas para muchos, sino también acometer la necesaria restauración de algunas de ellas, como es el caso del óleo sobre lienzo titulado "Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación".

Procedente de la Iglesia Parroquial de Jadraque (Guadalajara) la pintura está firmada y fechada (Francisco de Zurbarán. Año 1661), en el ángulo inferior izquierdo.

Esta obra de sus últimos años, en los que Zurbarán pinta en formatos más reducidos (164 x 108 cm.), refleja el sufrimiento del Cristo flagelado en su dolorido rostro, que mira al espectador para reclamar su atención (1).

El sufrimiento no lo representa ni con sangre ni corona de espinas, sólo con la fuerza de la expresión del rostro que hace pasar por alto el blando modelado del cuerpo (2) y la falta de resolución en pies y manos, reflejada también en el arremetimiento de los dedos del pie derecho.

El rostro situado en el ángulo superior del cuadro, es el centro de atención y punto de partida de la mirada del espectador, que se irá desplazando en zig-zag hacia el paño de pureza, las vestiduras y el pergamino firmado, volviendo a demostrar Zurbarán su maestría en la representación de texturas y color, con blancos y carmines tan característicos en sus obras.

Cuando el cuadro fué trasladado al Museo de Bellas Artes de Sevilla para su restauración, se le realizaron los estudios preliminares y un examen visual para determinar su estado de conservación y los procesos de restauración que habría que llevar a cabo.

En primer lugar nos encontramos con un bastidor en madera de pino, de forma rectangular, con travesaño central dispuesto horizontalmente y con sistema de expansión mediante cuñas, pero, a pesar de ser de nueva factura, presentaba nudos, agujeros de clavos, separación de piezas, madera astillada y ataque de carcoma, que debilitaban su estructura y su función por la pérdida de las cuñas.

En cuanto al soporte pictórico, el cuadro estaba reentelado con tela de lino, con gran acumulación de polvo y suciedad, así como deyecciones de

insectos, inscripciones con tiza, telarañas, ataque de carcoma y manchas de humedad. Todo esto provocaba la falta de adherencia y cohesión de la tela del reentelado, y transmitía inestabilidad al soporte pictórico, a la imprimación y a la película pictórica, observándose algunas lagunas en la película de color.

A pesar de la gruesa capa de barniz que cubría toda la película pictórica era evidente el fuerte contraste entre el fondo y la figura, debido a una limpieza excesiva y abrasiva de los tonos más claros. De igual forma se apreciaba un fuerte contraste de luces y sombras por la eliminación de forma desigual de barnices ya oxidados y alterados todo ello como consecuencia de intervenciones anteriores llevadas a cabo en la obra.

En el marco se observaban desgastes y arañazos, pero en general su estado de conservación era bueno.

El examen visual de la obra para determinar su estado de conservación se completó con análisis químicos para la caracterización de los materiales y los estudios de la obra mediante radiaciones no visibles.

Mediante la luz rasante se comprobó el grado de levantamiento de la película pictórica y la localización de



las bolsas del soporte pictórico provocadas por la falta de adherencia de la tela del reentelado.

El estudio con luz ultravioleta se acometió en dos fases: antes de la intervención de la obra y durante la limpieza de la película pictórica, una vez eliminado el barniz superficial.

En la primera fase del estudio, la gruesa capa de barniz actuaba de pantalla, atenuando la intensidad de fluorescencia de los repintes, que perdían definición. En la segunda fase del estudio, ya durante el proceso de intervención, se observaba más claramente la ubicación de los repintes, al eliminar el barniz superficial que los cubría.

El barrido radiográfico completo de la obra, aportó una valiosa información para un mayor conocimiento de la técnica de ejecución del autor, al observar no sólo la construcción interna del tejido del soporte pictórico, sino el tipo de pincelada y craquelado, dependiendo del grosor de la pintura. También se pudo desechar la hipótesis inicial del repinte de los dedos del pie derecho, al tratarse de un arrepentimiento del propio autor.

Antes de iniciar el proceso de restauración y para completar los estudios preliminares, se recogieron muestras del cuadro para determinar la com-

posición de los materiales que lo componen, tanto de la tela como de la preparación, pigmentos, aglutinantes y barnices.

Para ello se tomaron un total de nueve muestras, dos del tejido (lienzo original y tela del reentelado) y siete de pintura. Estas últimas se prepararon en soporte de metacrilato para obtener la sección transversal y analizar tanto la capa de imprimación como la de pintura, mediante la observación al microscopio óptico con luz reflejada, los estudios al microscopio óptico de barrido y los análisis microquímicos.

Para la recogida de muestras, no sólo se tuvo en cuenta los bordes de las lagunas y accidentes de la película pictórica, sino también la selección de los diferentes colores que componen la obra. Así pues se tomaron muestras del fondo (color oscuro), paño de pureza (blanco), carnadura y vestiduras (carnesí).

Los estudios realizados mostraron unas estratigrafías sencillas, compuestas en su mayoría por la capa de imprimación, una única capa de color y el barniz superficial.

En algunos casos se detectó entre la imprimación coloreada y el lienzo una fina capa de composición orgánica (cola animal), usada como acondicio-

namiento previo del lienzo para recibir la capa de imprimación.

En cuanto a la composición y caracterización de los diferentes estratos que componen la obra, los resultados fueron los siguientes:

- La naturaleza de la fibra del soporte pictórico y tela del reentelado es de lino.

- La imprimación está compuesta por tierras y calcitas, mezcla de silicatos aluminicos coloreados con óxido de hierro, y carbonato cálcico, con un espesor que oscila entre 25 y 100 micras según los casos.

- La composición de los colores que configuran la capa pictórica, a base de pigmentos con aglutinante oleoso, es la siguiente:

- Los blancos del paño de pureza son el resultado de la aplicación del blanco de plomo, con diminutas cargas de pigmento de tierra roja y azurita.

- Las carnaciones son producto de la mezcla de blanco de plomo con laca roja, añadiéndole en algunos casos tierra roja, esmalte y carbón.

- Las vestiduras están resueltas con la mezcla anterior, pero disminuyendo la cantidad de blanco de plomo y aumentando la aplicación de laca roja.

- El fondo está aplicado a base de

mezclas de sombras y tierras con trazas de blanco de plomo.

El resultado de los estudios nos muestra no solo la naturaleza de los colores empleados, sino la maestría de Zurbarán al ofrecernos una composición rica en matices con una reducida paleta de color.

Tras conocer los resultados de los análisis y estudios preliminares, se inició el proceso de restauración integral del cuadro.

Los preparativos previos al reentelado consistieron en la protección de la película pictórica, el desmontaje del bastidor y la eliminación de la tela del reentelado, que al igual que el bastidor presentaba ataque biológico (carcoma).

Eliminados los restos del adhesivo del antiguo reentelado, se pudieron observar los rotos y agujeros del soporte pictórico, algunos de ellos coincidentes con los estucos desbordantes de la película pictórica. Se comprobó también la medida del soporte pictórico, 165 x 108'5 cm, dimensiones que se dan al nuevo bastidor, para recuperar la pintura original de los bordes de la tela.

El examen y el estudio con cuentahilos de la construcción del tejido del soporte pictórico nos mostró que el ligamento es tafetán simple, al obser-



var una sola pasada por trama y urdimbre, con número de cabos múltiples y torsión en Z. El número de hilos por cm<sup>2</sup> de urdimbre es 11/12 y de trama 8/9, dependiendo del grosor de los hilos en los diferentes puntos estudiados.

Ninguno de los cuatro bordes de la tela original tiene orilla, pero los hilos dispuestos horizontalmente son más gruesos, con menor densidad y torsión en Z menos pronunciada que en los hilos dispuestos en vertical, lo que nos hace pensar que se trata de la trama.

En los cuatro bordes de la tela, a unos 12 cm hacia el interior, se observaba una ligera torsión de los hilos de la urdimbre, mas pronunciada en los laterales derecho e izquierdo que en los bordes superior e inferior. Las pequeñas aristas de estas ondulaciones coinciden con los agujeros de la tela producidos por la tensión de las tachuelas que la sujetan al bastidor.

Finalizado el estudio del soporte pictórico y eliminados los restos del antiguo reentelado, se colocaron parches de seda natural en los rotos y agujeros del soporte para reforzar las fibras dañadas.

El nuevo reentelado se hizo a la gacha, según el método tradicional,

con tela de lino semejante a la original, previamente mojada y tensada en el telar.

El nuevo bastidor donde se montó el cuadro una vez reentelado es de tipología igual al anterior, en madera curada de pino, con ensambles de caja abierta y espiga y travesaño con ensamble al bastidor de unión combinada de espiga y horquilla, en ambos casos con cajas para cuñas.

Una vez retirados los papeles de protección de la película pictórica, se hizo el test de solubilidad para eliminar barnices oxidados y repintes alterados de color.

Las microcatas de limpieza se efectuaron con diferentes disolventes, comenzando por los más débiles hasta llegar a la mezcla que permitía eliminar tanto el barniz como el repinte, comprobando la reacción en los diferentes pigmentos ya estudiados.

Mediante hisopos impregnados en isooctano y etanol al 50% y a punta de bisturí se eliminaron tanto la gruesa capa de barniz como los repintes generalizados por toda la superficie.

La limpieza de la película pictórica hizo visible la columna con argolla y eslabón de cadena que aparece en el lateral derecho del cuadro, oculta tras los barnices coloreados y oxidados

del fondo. También hizo patente el arrepentimiento de los dedos del pie derecho, dando la sensación de reflejo del mismo, como si estuviera apoyado sobre agua o cristal, desvirtuando la visión de conjunto, por lo que se decidió velar en la reintegración cromática. Ópticamente se sigue apreciando el arrepentimiento pero sin producir la sensación de reflejo.

El estucado de lagunas se realizó con sulfato cálcico y cola animal, previo barnizado de la superficie pictórica.

Tras la reintegración de los estucos con acuarela, se barnizó de nuevo la superficie pictórica para iniciar el proceso de reintegración cromática con pigmentos al barniz, mediante puntos y rayas, en algunos casos, y veladuras de color en otros.

La protección de la película pictórica de las reintegraciones se hizo con barniz pulverizado.

Paralelamente a la restauración del cuadro se llevó a cabo la restauración del marco, de nueva factura en madera de pino, de estilo florentino de esquina y de centro, con baquetones de pellegina interior y exterior, y fondo lacado con espejetos rayados sobre el oro, y lacado.

El proceso de restauración con-

sistió en la consolidación y protección de ensambles y limpieza y reintegración de dorados y lacados.

El montaje del cuadro en el marco se realizó mediante pletinas metálicas atornilladas en el marco y el bastidor del cuadro.

Una vez finalizado el proceso de restauración, esta obra se expuso en las salas del Museo de Bellas Artes de Sevilla que acogió la exposición del IV Centenario del Nacimiento de Zurbarán.

#### PATROCINADOR:

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.  
Restauración realizada en el taller de restauración del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

#### RESTAURACIÓN E INFORME TÉCNICO:

M<sup>a</sup> del Mar González González  
(Conservadora-restauradora)

#### ESTUDIO ANALÍTICO:

Lourdes Martín García (Química).

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA Y  
RADIOGRÁFICA:

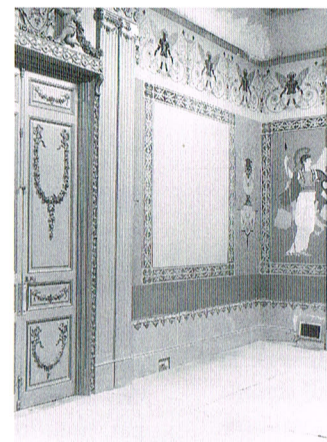
Pedro Feria Fernández (Fotógrafo)

## RESTAURACIÓN MARCO:

Rafael López Gómez (Dorador).

## NOTAS:

1. Catálogo Museo del Prado (3 Mayo/30 Julio 1988). Ministerio de Cultura. J.M.S., AA.VV.
2. Catálogo Zurbaran. IV Centenario. Coordinación científica de Enrique Valdivieso. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre de 1998.



TRATAMIENTOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN APLICADOS A LAS  
PINTURAS MURALES DEL PALACIO ZURBANO.

RECUPERACIÓN DE DOS SALONES DECORADOS POR ARTURO MÉLIDA.

M<sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES MUÑOZ MARTÍNEZ  
*Conservadora-Restauradora*

Las pinturas murales a las que vamos a hacer referencia decoran el Palacio Zurbano de Madrid, que pertenece actualmente al Ministerio de Fomento. Su edificación data de 1878, y sigue las tendencias arquitectónicas de la época, que acercaban Madrid a las corrientes imperantes en el resto de las capitales europeas.

En 1995 se inició la rehabilitación del edificio, dado el estado de ruina de la cubierta, y para así poder adecuarlo a sus nuevas funciones como base del CEHOPU, y como lugar de celebración de actos Institucionales.

Durante esta rehabilitación, y al retirar los entelados que decoraban las paredes de los salones de la zona noble del palacio, aparecieron superficies pintadas en un color ocre grisáceo. Estas capas de pintura que cubrían las paredes se habían perdido en varias zonas, dejando ver parcialmente unas pinturas murales subyacentes. En este momento el ministerio paraliza las obras en dichos salones, y solicita la redacción de un estudio para determinar la necesidad de conservarlas y restaurarlas.