
UN “CRISTO ATADO A LA COLUMNA” DE FRAY NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA, 1530 – COTALBA, 1610), CONSERVADO EN LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS DE VALENCIA. ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO, TÉCNICO Y PROCESO DE RESTAURACIÓN.

María Castell Agustí¹, Vicente Guerola Blay¹, Cristina Robles de la Cruz¹ y Haizea Oliveira Urquiri²

¹Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

²Graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universitat Politècnica de València

Autor de contacto: Haizea Oliveira Urquiri, haizea_oli@hotmail.com

RESUMEN: *El presente artículo trata sobre el estudio e intervención llevado a término en una pintura sobre lienzo conservada en la antigua sacristía de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir de Valencia. La obra hace referencia al pasaje evangélico de la pasión de Cristo en el momento de la flagelación bajo la representación de “Cristo atado a la columna”. En la escena aparece Jesús a escala del natural, desnudo, apoyado y atado a una columna, con dos flagelos en el suelo en referencia a las “Arma Cristi”, la figura recortada lumínicamente en un entorno arquitectónico vacío se presenta bajo los postulados de la pintura de la Contrarreforma tratando de suscitar en el espectador sentimientos de contrición y arrepentimiento. El estudio técnico de la pintura, acompañado por registros científicos y fotográficos, así como de instrumental óptico de apoyo, determinaron el mal estado de conservación de la obra, derivados de diferentes patologías y de la acción de distintos factores de alteración. El proceso de restauración curativa, llevada a cabo en el taller-laboratorio de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València, ha tratado de devolver a la obra su estabilidad en referencia al soporte que presentaba orlas de destensado, así como operaciones puntuales de cirugía textil, limpieza de estratos de suciedad y finalmente una acción de puesta en valor de la obra a través de diferentes foros de difusión y comunicación.*

PALABRAS CLAVE: *Cristo atado a la columna, Fray Nicolás Borrás, Parroquia de San Nicolás de Valencia, Manierismo valenciano, restauración de pintura sobre lienzo.*

TITLE: *A “Christ Tied to the Pillar” by Fray Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 – Cotalba, 1610), Kept in the Parish of Saint Nicolás of Valencia. Historiographic and Technical Study and Restoration Process.*

ABSTRACT: *This article is about the study and intervention carried out of a painting on canvas preserved in the old sacristy of the parish church of Saint Nicolás de Bari and Saint Pedro martyr in Valencia. The work of art alludes to a gospel passage of the passion of Christ at the time of the flogging under the representation of “Christ tied to the pillar”. In the scene, Jesus appears on a life-size scale, naked, leaning and tied to a pillar, with two scourges on the ground in reference to the “Arma Cristi”, the figure cut out in light in an empty architectural environment, is presented under the postulates of the Counter-Reformation paintings trying to arouse feelings of contrition and repentance in the spectator. The technical study of the painting, accompanied by scientific and photographic records, as well as the optical instruments support, determined the poor state of conservation of the artwork, derived from different pathologies and the action of different alteration factors. The process of curative restoration, carried out in the workshop-laboratory of easel and altarpiece painting of the Institute for the Restoration of the Heritage of the Polytechnic University of Valencia, has tried to return the work to its stability regarding to the canvas that presented destensed edges, as well as specific operations of textile surgery, cleaning of layers of dirt and finally an action of putting the work in value through different forums of diffusion and communication.*

KEYWORDS: *Christ tied to the pillar, fray Nicolás Borrás, Parish of Saint Nicolás of Valencia, Valencian mannerism, restoration of painting on canvas.*

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del programa de recuperación y restauración integral de los bienes artísticos de la parroquia de San Nicolás de Valencia y a instancias de sus gestores culturales, fue requerida la asistencia técnica del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, desde su taller laboratorio de pintura de caballete y retablos. Esta restauración forma parte de un convenio de colaboración para la intervención del conjunto histórico-artístico y de forma específica de los fondos pictóricos de esta institución eclesiástica.

Esta fórmula de trabajo presenta considerables ventajas para la visión y presentación en conjunto de las obras conservadas en el recinto sacro. Así, la implementación de criterios unitarios de limpieza, de reintegración y barnizado, -en definitiva, de los procesos de restauración estética- ayudan a una inmejorable unidad en la exposición de las obras después de sus procesos de conservación y restauración. Estos parámetros de homogeneidad en las intervenciones no hacen sino mejorar la apreciación y disfrute de las pinturas dentro de un marco de actuaciones dirigidas desde unas instancias de calidad y excelencia en los procesos.

La pintura de fray Nicolás Borrás había sido objeto de antiguas recensiones bibliográficas, donde se especificaba la presencia de un “Cristo atado a la columna” en la parroquia de San Nicolás, lamentablemente en los recientes inventarios y catálogos razonados del autor, esta obra había sido puesta en duda en referencia a su autoría y desclasificada de su producción artística.

Ha sido importante la revisión de fuentes gráficas utilizadas por el maestro contestano en el momento de la realización del tipo iconográfico de Cristo atado a la columna. En ese sentido cabe destacar la fuente directa en un dibujo de su maestro Juan de Juanes conservado en Madrid, en la Casa de la Moneda. Si bien el modelo original es un martirio de San Sebastián, en la representación de fray Nicolás Borrás se sustituye el árbol por la columna y las flechas por las equimosis del flagelo. No obstante, cabe destacar la disposición idéntica de las figuras, pero con la particularidad de encontrarse el modelo del discípulo en disposición inversa a la de su maestro.

No fue esta la única ocasión en la que Borrás se aproxima a esta temática cristológica, dado que se han conservado diferentes versiones de este mismo pasaje. Cabe destacar por su calidad el lienzo conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en cuya representación vuelve a utilizar los mismos parámetros técnicos y estéticos que en la obra objeto de este estudio, y en otra obra de pequeño formato sobre tabla en la que la secuencia representa solo el rostro de Cristo.

El estudio técnico de la obra y el proceso de intervención restaurativa ha sido el otro gran apartado del proyecto. Con el examen visual y organoléptico se pudieron establecer los deterioros que presentaba la pintura. Principalmente afectada por la pérdida de resistencia mecánica del soporte, así como por la acumulación de suciedad medioambiental y la oxidación de antiguos estratos de barniz. Asimismo, los estudios realizados con técnicas fotográficas tanto visibles como no visibles revelaron que la obra había sido intervenida con anterioridad.

2. OBJETIVOS

Dadas las características específicas de este trabajo, basado por un lado en el estudio formal, estético e histórico de la obra y por otro en el estudio técnico y su proceso de restauración, han marcado de base los dos objetivos fundamentales de este proyecto. Por un lado, la atribución y la datación de la pintura, y por otro la devolución de la unidad formal y estética de la obra a través de su intervención. Asimismo, para alcanzar estos propósitos se establecieron una serie de objetivos secundarios:

- Recensión bibliográfica para el estudio de la obra a nivel histórico-artístico y biográfico del autor.
- Localizar las fuentes gráficas para el estudio formal de la obra y de otras representaciones en el panorama artístico del momento.
- Documentar técnica y científicamente la pintura para determinar su estado de conservación.
- Llevar a término el proceso de intervención y su puesta en valor.

3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos propuestos, se ha desarrollado una metodología de trabajo, dividida en dos apartados específicos en relación con los bloques genéricos del estudio.

La investigación documental para la atribución de la obra al corpus del pintor manierista fray Nicolás Borrás, se centró en la búsqueda de fuentes bibliográficas como: inventarios, catálogos, monografías, bibliografía específica, así como consultas online en repositorios y páginas web. Así mismo, para poder identificar la composición primigenia en la que se inspiró el artista para la producción de la pintura, se realizó un detallado análisis de las obras con representaciones y composiciones similares de artistas valencianos de los siglos XVI y XVII, a través de la superposición y comparación de modelos en dibujos, pinturas y grabados.

Por otro lado, para el desarrollo de la segunda parte del proyecto, se realizó un examen visual y organoléptico, y un estudio fotográfico con radiación visible (fotografías generales, con luz rasante, transmitida, reflejada y de detalle) y no visible (fotografía con fluorescencia ultravioleta y rayos X). También se realizaron diversos análisis de los materiales, tanto del soporte textil, del bastidor y del marco, como de los estratos pictóricos, mediante instrumental óptico de apoyo (Lupa binocular Leica S8AP0, X10-X80, Microscopio Leica DMRXP, X25-X400 y Microscopio Leica DMPL, X25-X400). Estos estudios facilitaron el conocimiento técnico de la obra para elaborar un plan de restauración adaptado a sus necesidades.

Finalmente, para diseñar un plan de puesta en valor de la obra, se establecieron diferentes fórmulas de difusión de los resultados de los estudios, a través de plataformas de información basadas en su presentación en público de la restauración, conferencias de prensa, video reportajes, y publicaciones en revistas. La obra además ha sido objeto de una tesina final de máster.

4. RESULTADOS

4.1. Estudio historiográfico

Entre las numerosas obras de arte que se conservan en la Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia, cabe destacar un lienzo de formato relativamente grande con la representación de Cristo después de ser flagelado a tamaño del natural, pasaje que comúnmente en la tradición icónica y devocional ha venido intitulándose como “Cristo atado a la columna”.¹ El lienzo que ha pasado en los últimos decenios por diferentes espacios, tanto de culto, como de dependencias parroquiales, se encontraba en el momento de nuestra inspección en la sala conocida como la antigua sacristía; uno de los pocos lugares donde todavía es posible apreciar la estructura gótica primigenia del templo a través de su bóveda de crucería y muros de sillar.

En el lienzo aparece representado Cristo de pie apoyando la espalda en señal de descanso sobre una gran columna marmórea a la que se encuentra anudado a la altura de las manos. El cuerpo de Cristo aparece desnudo y cubierto púdicamente por el característico “perizonium” dirigiendo su mirada hacia el espectador de forma dolorida y compungida. Esta fórmula de proximidad y el tono intimista de la representación con una arquitectura vacía y en penumbra que resalta, más si cabe, el cuerpo iluminado del sentenciado hunde sus raíces en las fórmulas representativas de la Contrarreforma. De este modo se consigue a través del tono próximo de la mirada y de la ausencia de personajes, una actitud de diálogo conducente al ensimismamiento, la contrición y el arrepentimiento por parte del devoto espectador. El repertorio de las “Arma Christi” es reconocible a través

de dos flagelos de doble azote tirados en el suelo a ambos lados de la figura.

Se trata de una composición muy equilibrada y serena con un claro dominante de la verticalidad. La columna que presenta una basa de estilo toscano está tratada con una tonalidad clara y el fuste en oscuro, ambos elementos no presentan matices, ni destonificaciones propias del material lítico, contribuyendo en última instancia al sentido sosegado e íntimo de la representación permitiendo centrar la atención en la figura del cautivo. El cuerpo de Cristo se dirige compositivamente hacia la derecha mostrando la mano anudada a la columna y la pierna derecha adelantada mientras que las extremidades de la izquierda aparecen en traslazo. El rostro, en cambio, vuelve su posición en sentido contrario hacia la izquierda, como tratando de compensar o equilibrar el peso compositivo de la figura. El tratamiento de la anatomía es contundente con la presentación de una morfología descriptiva de músculos y articulaciones, así como de un canon clásico de proporciones de la figura.

Las fuentes gráficas de la pintura cabe rastrearlas en la producción del maestro del manierismo valenciano Juan de Juanes (Valencia, a. 1507-Bocairent, 1579), a él se debe la invención del tipo iconográfico de Cristo a la columna plasmado a través de diferentes obras. En el dibujo del *San Sebastián* (Figura 1) conservado en la Casa de la Moneda en Madrid, ya se establecen las pautas generales del planteamiento de la figura, o en la extraordinaria tabla con la representación, esta vez sí, de *Cristo atado a la columna* (Figura 2) del Museo de Terrassa. Esta pintura inédita hasta 1996 y procedente del Servicio de Recuperación tras la Guerra Civil, permaneció oculta a los ojos de la crítica en los depósitos del Ayuntamiento de aquella ciudad. La pintura originaria del convento de Jesús de Valencia fue en su día alabada por el canónigo Vicente Vitoria: (Bassegoda, 1995).

“En el convento de Jesús de religiosos observantes de San Francisco que está extramuros de la ciudad de Valencia hai un cristo a la coluna de cuerpo entero como el natural de tan excelente estilo y relieve que en entrando por el claustro se ve enfrente, y parece a prima vista vivo, y no pintado”.

Marcos Antonio de Orellana (Orellana, 1967) asimismo refiere otra pintura bajo la misma figuración en el convento de la Trinidad también en Valencia, como “un señor a la columna” que no ha llegado hasta nosotros y que el mismo erudito ya advirtió de su deplorable estado de conservación. Sea como fuere esta imagen de Cristo debió de ser difundida a través de diferentes obras y el rostro de Cristo, tomado probablemente del natural, fue multitud de veces reinterpretado en sucesivas obras pasionistas creando un prototipo joanesco que alcanzó su máxima expresión en su personal fórmula para el *Ecce Homo*.

Este estereotipo representacional e icónico fue asumido y difundido a la par por el círculo de pintores formados en el taller joanesco, destacando las copias prácticamente literales salidas de los pinceles de uno de uno de sus más destacados discípulos, el también prolífico pintor fray Nicolás Borrás, al cual se deben diferentes obras bajo esta misma fuente gráfica.

Nicolás Borrás Falcó hijo del sastre Jerónimo Borrás y de Úrsula Falcó nació en Cocentaina el 28 de octubre de 1530 siendo bautizado en la parroquia de Santa María. Cabría presuponer su formación religiosa a la par que la artística en la ciudad de Valencia, ésta última en el seno del taller de Juan de Juanes veintitrés años mayor que su discípulo.



Figura 1. Juan de Juanes. "San Sebastián". Dibujo. Madrid. Casa de la Moneda.

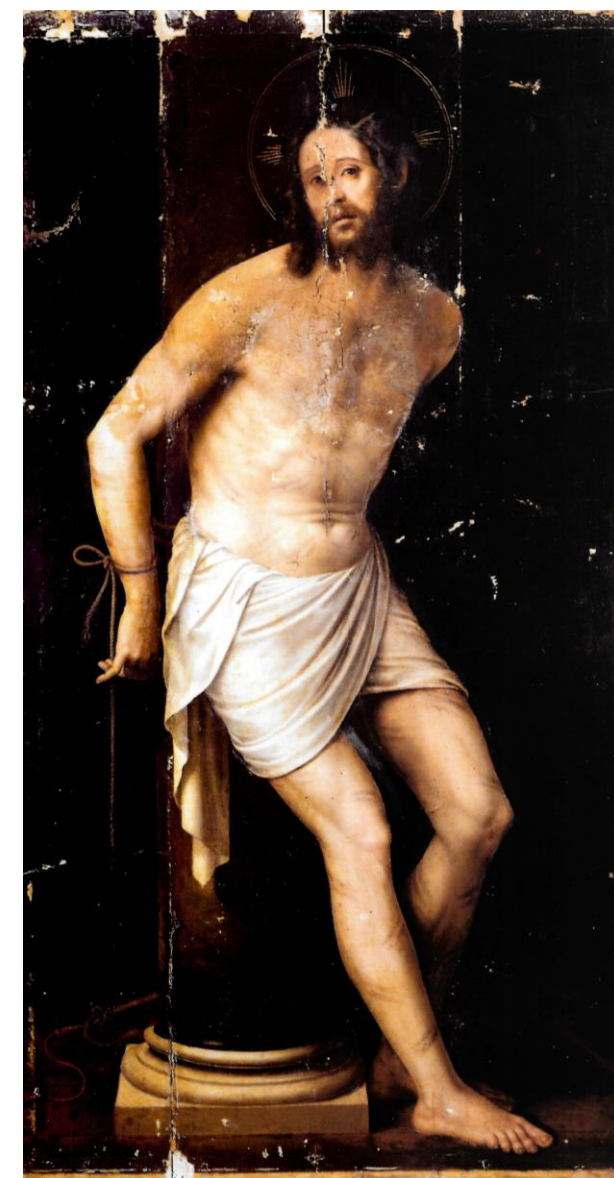


Figura 2. Juan de Juanes. "Cristo a la Columna". Óleo sobre tabla. Ajuntament de Terrassa. Procedente del Convento de Jesús de Valencia.

Cabe destacar dentro de su producción el extraordinario *Retablo de los Misterios del Rosario* del convento de Santo Domingo de Orihuela o el *Retablo de las almas* en la concatedral de San Nicolás de Alicante, este último documentado en 1574, donde demuestra sus sabias dotes de composición con representaciones de compleja articulación de paisajes y figuras.

Ya en edad adulta a los 45 años abandona el clero secular para vestir el hábito de monje jerónimo en el monasterio de Cotalba en Gandía, desde donde seguiría ejerciendo su actividad artística liberado de sus ocupaciones del clero diocesano, esta vez, si cabe, con una mayor producción ya dentro del claustro regular. En Cotalba lleva a término uno de sus más destacados proyectos, el retablo mayor del cenobio concluido en 1579, en apenas tres años. Según atestigua Orellana y posiblemente liberado de las obligaciones de aquél gran empeño, ingresa en la orden de los franciscanos descalzos, si bien en ella no encontró la paz espiritual deseada y decide volver a Cotalba. Su proximidad en sus años de formación al taller de Juanes no debió interrumpirse a pesar de su vida monacal ya que debe abandonar el claustro en sucesivas ocasiones como visor y tasador, tal es el caso de su comparecencia junto con Miquel Joan Porta en el justiprecio de los trabajos realizados por Vicente Macip Comes, el hijo de Juan de Juanes, en el retablo mayor de Bocairent al dejar su padre por fallecimiento inacabada dicha obra. En un asiento documental de 1581 Borrás al referirse a su maestro y mentor lo refiere como: “*mi preceptor y mi queridísimo maestro*”.

En 1588 se encuentra atendiendo diversos encargos para el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, entre los que destaca un *Cristo atado a la columna* en una versión prácticamente copia exacta del de su maestro. Esta pintura fue recogida por la Academia de Valencia e ingresada en el Museo de Bellas Artes a raíz de la exclaustación, según aparece en el asiento documental 321 del inventario manuscrito de 1847, en la que se recensiona su procedencia y estado de conservación. La obra ha sido recientemente intervenida con ocasión de la exposición conmemorativa del 400 Aniversario de la muerte de fray Nicolás Borrás, poniendo en valor un lienzo de destacada significación dentro del panorama de su producción pictórica y donde además se puede realizar una confrontación estética con la obra genérica de su maestro. Gómez Frechina considera este lienzo como una piedra miliar, ya que el hecho de estar documentada en 1588 permite ubicar con conocimiento exacto su estilo en un momento determinado y establecer a partir de él un análisis estilístico de su evolución y etapas artísticas.

La obra objeto del presente estudio puede ser analizada desde la vertiente comparativa con las pinturas conservadas de su maestro o incluso de su propia producción, ya que efectivamente existen pequeños detalles y matices que las diferencian unas de otras. Inequívocamente Borrás debió de poseer un gran índice

de estudios, de dibujos, modelos y bocetos salidos de sus años de aprendizaje y formación, materiales que fueron reutilizados de forma insistente para la consecución de su producción pictórica. El lienzo conservado en la parroquia de San Nicolás sigue de forma extraordinariamente detallada la tabla de Juanes del convento de Jesús. La divergencia básica se establece en orden a los soportes pictóricos; tabla en el caso del maestro y lienzo en la copia del discípulo. De estos dos aspectos técnicos deriva uno de los principales condicionantes de las obras, en el caso del soporte lúneo, la pintura técnicamente está más elaborada y busca mayor recreación en los detalles, en definitiva, la pintura y su tratamiento formal se encuentran más enfocados o definidos. En el lienzo, en cambio, se advierte un trabajo de mayor intensidad, de contraste ejercitado a través del sentido de definición de las formas anatómicas, donde el tórax, abdomen y extremidades se señalan con insistente contorno, una de las características inherentes al estilo del monje pintor.

Para Hernández Guardiola en su monografía de 1976 considera el lienzo de San Nicolás como obra del monje pintor, si bien otros autores como Gómez Frechina la han situado cronológicamente en el siglo XIX, cuestión que nosotros no podemos dejar de constatar, si bien todos los elementos técnicos documentados en el proceso de restauración ponen de manifiesto la antigüedad de la obra. ¿Porque no considerar en cambio la notable posibilidad de que este lienzo fuese aquél que vio Orellana en la misma parroquia de San Nicolás?: (Orellana, 1930)

“*Es de la misma mano (fray Nicolás Borrás) el Señor a la colona que está en la pared de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, en la Parroquia de San Nicolás de Valencia cuya capilla estos años se ha dedicado al Beato Gaspar Bono...*”

También de la mano de Borrás era otra versión del mismo tema que existió en la celda correctoral del Convento de San Sebastián. (Orellana, 1930)

“*... y otro del mismo Autor, aunque con algo diferente actitud, y posición, encima de la Celda correctoral del Convento de San Sebastián, extramuros de la ciudad*”.

La pintura de Borrás no experimenta una gran evolución estableciendo etapas marcadamente definidas, si podemos al menos advertir en sus inicios mayoritariamente modelos estéticos más estereotipados, mientras que al final de su producción utiliza imágenes de mayor amabilidad y menor encorsetado gráfico.

Su labor como visor vuelve a acreditarle en 1591 para la visura de las pinturas de la Sala Nova de la Generalitat, mientras que la comunidad de Cotalba seguía recibiendo los beneficios de su labor pictórica otorgándole el mérito expreso de benefactor del monasterio. Todavía a

principios del siglo XVII recibe un encargo de Cocentaina para el convento de Franciscanos Recoletos de San Sebastián. Fray Nicolás Borrás fallece a los 79 años el 5 de septiembre de 1610 en su monasterio de Cotalba.

4.2. Estudio técnico

La pintura objeto del presente estudio no había sido analizada con una atención pormenorizada por parte de ningún investigador que tratase de arrojar alguna opinión alrededor de la materia, técnica y estilo de la obra, corroborando definitivamente su anexión al corpus del maestro contestano o negando su autoría y buscando otros datos para su conocimiento y expertización. Sea como fuere, nosotros hemos intentado a partir de los datos técnicos extraídos en el proceso de restauración ponerlos al servicio de la verificación de la obra en vistas a su mejor comprensión y clasificación.

Uno de aspectos que llaman más poderosamente la atención es haber podido documentar diferentes procesos de restauración a los que fue sometida la obra en el pasado, trabajos que lejos de aumentar y poner en valor la obra llegaron a dañarla de forma irreversible. Estos daños de origen antrópico se refieren principalmente a la limpieza con la pérdida de estratos pictóricos y filmógenos, concretamente veladuras. Lamentablemente en alguno de aquellos procesos fueron prácticamente barridas las improntas de los verdugones de los azotes o las delicadas lágrimas que resbalan por el rostro de Cristo.

El registro técnico realizado con rayos X a la pintura ha sido elaborado por José A. Madrid en el laboratorio de la Universitat Politècnica de València. La imagen resultante presenta una información de fácil interpretación y lectura, porque sobre la obra no se realizó ningún cambio de composición, ni arrepentimiento en su proceso de ejecución. Esto resulta bastante evidente a tenor de que Borrás se limitó a copiar un modelo completamente definido y preelaborado. En cambio, el documento técnico de los rayos X, nos informan de la permeabilidad de los materiales constitutivos de la obra y destaca de forma contundente la utilización de blanco de plomo o albayalde en el tratamiento de las carnaciones. El carbonato básico de plomo es un pigmento utilizado desde la antigüedad y en pintura al óleo es muy estable y luminoso y como tal permite reconocer una caligrafía y *ductus* de pincel característico de la producción de fray Nicolás Borrás en una obra que cabría situar en una avanzada etapa de su producción pictórica.

La obra es un lienzo pintado al óleo sobre una capa de preparación almagra, el soporte es de una sola pieza de tela, sin costuras, con unas dimensiones totales de 207,8 x 114,5 cm.

Los análisis del tejido revelaron la naturaleza liberiana de sus fibras, correspondientes al lino.² La trama de la tela era relativamente abierta y regular, realizada mediante ligamento de tipo tafetán, presentando una densidad por cm^2 de 12 hilos de urdimbre por 12 hilos de trama, con presencia de orillo en ambos bordes verticales de la tela; esta característica nos indica la anchura del telar y junto a la irregularidad en el grosor de los hilos, nos confirma la procedencia artesanal del tejido. Los hilos son de un solo cabo con una torsión en “Z” y con un ángulo de torsión muy abierto.



Figura 3. Nicolás Borrás. “Cristo atado a la columna”. Óleo sobre lienzo. Valencia, Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir.

La factura de la pintura es sencilla, con una capa delgada de óleo, ejecutada con pinceladas suaves y cubrientes, bastante homogénea y sin empastes, dejando entrever la textura de la tela y trabajada sobre una capa de preparación almagra³ de grosor también fino. El artista utilizó una paleta relativamente corta, colores oscuros, tierras y sombras para el fondo y colores claros para resaltar la figura de Cristo, aprovechando la base oscura de la preparación para el tratamiento de luces y sombras para resaltar ciertos elementos del cuadro y desarrollar efectos de modelado y relieve en la figura principal. Con

la fotografía con fluorescencia UV, se apreciaba la aplicación irregular de la capa de barniz.

El bastidor que presentaba la obra era el original, con unas dimensiones totales de 207,8 x 114,5 cm y un ancho de listón de 5,5 cm por 2,9 de grosor. Estaba fabricado en madera de conífera (posiblemente *Pinus Sylvestris*) y formado por cuatro elementos ensamblados a caja y espiga abierta sin presencia de cuñas. La tela se encontraba sujeta al bastidor mediante calvos de hierro forjado.

Por último, hay que hacer referencia al marco que acompañaba a la obra que es de época posterior, de madera labrada y dorado al agua, con unas dimensiones de 228 x 132 cm.

4.3. Estado de conservación

La obra mostraba claramente la existencia de intervenciones anteriores, a nivel de soporte textil con la presencia de diferentes parches tanto de tela como de papel realizados con adhesivo proteico y a nivel del estrato pictórico con la presencia de repintes.

Debido al envejecimiento y oxidación de las fibras textiles, el soporte presentaba cierta rigidez y pérdida de resistencia mecánica, así como un acusado oscurecimiento general además de manchas generalizadas. Se apreciaba acumulación de suciedad medioambiental y deformaciones planimétricas en toda su superficie derivadas de los continuos movimientos de contracción y dilatación de las fibras celulósicas de origen natural, y más acusadas en las zonas adyacentes a los bordes del bastidor debido sobretodo a la falta de tensión de la tela, igualmente eran visibles las guirnaldas de tensión provocadas por los elementos de clavado y sujeción de la tela al bastidor.

A pesar de ello, el soporte mantenía su consistencia, pero presentaba diferentes rotos, desgarros y pérdidas de tela de forma puntual repartidos por toda su superficie. Las mayores patologías estaban localizadas en los bordes, por un lado, las marcas provocadas por el contacto con las aristas internas del bastidor y por otro por la oxidación de la tela circundante a los clavos de hierro que habían oxidado debilitando y llegando a la rotura y desgarramiento de la tela.

Hay que destacar la gran acumulación de polvo, suciedad y restos de ácaros entre el bastidor y la tela localizados sobre todo en el margen inferior de la obra.

Los estratos pictóricos mostraban una buena cohesión interna y de adhesión al soporte en casi la totalidad de la superficie, presentando zonas puntuales de pérdidas localizadas en los rotos y especialmente en la franja inferior de la obra debido a roces.

La capa de barniz estaba oscurecida y había perdido su transparencia debido a su proceso natural de envejecimiento y oxidación. De igual forma, se percibía un claro depósito de residuo de suciedad medioambiental de tipo graso y manchas puntuales de deyecciones de insectos. Todos estos sedimentos le infundían a la imagen una apariencia impropia, desvirtuando sus valores cromáticos y de claroscuro que subyacen de manera encubierta.

El bastidor, se encontraba en general en buen estado, aunque no cumplía los requisitos indispensables para una correcta tensión de la tela, por un lado, la ausencia de un sistema de cuñas y por otro la construcción insuficiente para el tamaño de la obra, necesitando un sistema de crucetas para su refuerzo. En todo el bastidor se apreciaba un ligero astillamiento en la madera de los listones ya que ésta no se encontraba lijada, también marcas no muy profundas provocadas por los clavos de sujeción del marco, y el acabado de las aristas internas en contacto con la tela poco o nada biseladas. Así mismo, destacaba un leve ataque de insectos xilófagos⁴ aunque sin evidencias de estar activo.

En cuanto al marco, presentaba gran acumulación de cera y suciedad generalizada en el reverso y, en algunos puntos del anverso, pérdida de preparación y decoración metálica.

4.4. Proceso de intervención

Una vez trasladada la obra desde la Iglesia de San Nicolás en Valencia a los talleres-laboratorio del IRP para su intervención, se comenzó con los estudios iniciales, documentación y registro fotográfico general y de detalle con diferentes longitudes de onda (luz visible, ultravioleta, infrarrojo), así como R-X. (Figura 4)

Se realizaron las pruebas previas de solubilidad, resistencia al calor y humedad pertinentes, con el fin de garantizar la seguridad de todos los tratamientos futuros de intervención y establecer las metodologías de trabajo más idóneas para la conservación de la pintura, siguiendo siempre los criterios de mínima intervención y máximo respeto hacia el original.

Los primeros tratamientos estuvieron enfocados a la intervención conservativa, tras la limpieza superficial mediante brocha y aspiración del conjunto de la obra y su posterior desmontaje de su sistema de enmarcado, se procedió a la protección del estrato pictórico. La prioridad era la estabilización y saneamiento del soporte textil, y para ello se comenzó con la retirada de las intervenciones antiguas (parches y papel pegado) y la eliminación de las deformaciones planimétricas mediante calor y presión controlada. Los diferentes cortes y desgarros del lienzo fueron subsanados con la colocación de parches 100% de lino, adheridos con un adhesivo termoplástico (Beva OF® 371 Film), del mismo modo se

realizó un refuerzo perimetral de los bordes para reforzar y favorecer el posterior tensado de la obra en su nuevo bastidor.

A causa de los problemas conservativos y falta de tensión del bastidor, se sustituyó por uno nuevo de las mismas dimensiones, pero con un refuerzo central para dotarlo de mayor estabilidad y resistencia frente al tensado de la obra. Este bastidor nuevo de madera de pino fue lijado y se le aplicó a brocha un preventivo frente a ataques de insectos xilófagos⁵. Para entonar el color de la madera se tiñó con tintes naturales y para protegerla y aislarla de los cambios termohigrométricos se enceró a muñequilla mediante una mezcla de cera microcristalina y un disolvente aromático.

Una vez desprotegida la obra y tensada en su nuevo bastidor mediante grapas inoxidables a través de un estrato amortiguador para no dañar la superficie textil, se procedió a la intervención estética, abarcando los procesos de remoción del barniz, estucado, reintegración cromática y finalmente el barniz de protección.

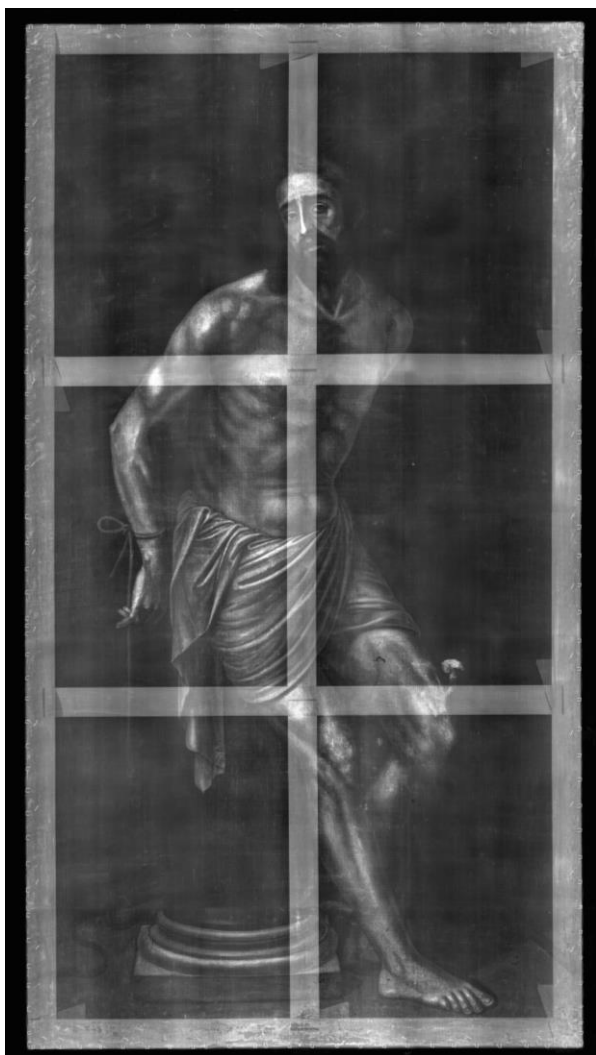


Figura 4. Nicolás Borrás. "Cristo atado a la columna". Óleo sobre lienzo. Valencia, Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir. Registro con rayos X.

Conociendo los distintos depósitos de suciedad presente en la pintura (suciedad superficial no adherida, barniz amarillento y repintes) se siguió con el protocolo de limpieza, eliminando las capas de forma estratificada y segura, utilizando para ello los diferentes sistemas de limpieza, acuosos y solución tampón, (Figura 5) así como el test de solubilidad propuesto por Paolo Cremonesi en el que contempla la utilización de combinaciones binarias de diferentes disolventes orgánicos neutros.

Antes de proceder al estucado y reintegración cromática se realizó el primer barnizado de la pintura, utilizando para ello un barniz natural aplicado a brocha sobre la película pictórica a través de movimientos circulares, para lograr una capa homogénea que saturara el color y protegiera la pintura de los agentes externos medioambientales.

Para devolver la lectura cromática y reponer los faltantes de película pictórica, se rellenaron las lagunas con un estuco tradicional de origen natural⁶ para mayor compatibilidad con la naturaleza de la obra. Tras la texturización de las masillas se realizó la reintegración cromática de la pintura en dos fases, una primera con medios acuosos y una segunda mediante pigmentos al barniz de la casa Gamblin®, utilizando una técnica discernible con sistema ilusionista y ajustando al máximo la tonalidad final de la laguna.



Figura 5. Detalle del proceso de limpieza.

Para concluir la intervención de la obra, se aplicó el barnizado final mediante pulverización a compresor como barrera de protección y estabilización de la obra, siguiendo el proceso de barnizado multicapa⁷.

El marco fue intervenido paralelamente a la obra, se comenzó por el reverso eliminando las gotas de cera con calor puntual y papel secante, para a continuación limpiar la madera mediante una disolución de agua y alcohol a partes iguales y una protección final mediante muñequilla de una capa de cera microcristalina. Por el anverso, se realizó una limpieza de la decoración dorada con una emulsión tipo grasa, obteniendo todo el brillo del oro. Las pérdidas se reconstruyeron utilizando un estuco tradicional, la aplicación de una capa de bol y la reintegración mediante técnica no discernible, para recuperar la continuidad en la visión del efecto metálico de la superficie, como acabado final se le aplicó una capa de protección.

5. CONCLUSIONES

A pesar de no disponer en estos momentos de los resultados de los análisis físico-químicos⁸, llevados a término en la obra en orden a obtener información relevante para la datación de la misma, se ha podido establecer que la obra objeto de estudio pertenece al corpus pictórico de fray Nicolás Borrás. Basándonos principalmente en el estudio formal y comparativo, y puntualmente con los estudios técnicos a partir de registros fotográficos.

Por otro lado, al analizar el estilo y producción pictórica del artista contestano se ha podido comprobar la gran similitud de los personajes empleados por Borrás y concretamente en la representación del rostro de Cristo en relación con los modelos joanescos. Estas afirmaciones tienen su origen en el manejo por parte del discípulo de dibujos y tablas salidas de la mano de Juanes y que Borrás maneja magistralmente imprimiendo un carácter personal y diferenciador respecto de las fórmulas de su maestro. Principalmente con la localización del dibujo de La casa de la Moneda y la tabla del Museo de Terrassa, desde donde parte Borrás para la consecución de sus diferentes versiones de Cristo atado a la columna.

Igualmente, en esta obra también es apreciable una fuerte inclinación por el claroscuro y el dibujo, muy presente en toda su producción. Asimismo, el minucioso trabajo de los pliegues del "perozonium" y la arquitectura vacía que deja atrás los elementos arquitectónicos empleados en sus primeras etapas hacen incluir la pintura en el último periodo de su producción pictórica, ya iniciado el siglo XVII.

Finalmente, cabe señalar que los deterioros producidos sobre los estratos de la obra fueron derivados de su inadecuada conservación, así como de las antiguas restauraciones invasivas que aceleraron la degradación de la pintura. Con el objetivo de devolverle la resistencia y el aspecto estético perdidos, se eliminaron las intervenciones intrusistas, como parches y repintes. Se le devolvió la resistencia y estabilidad mecánica y planimétrica mediante los tratamientos en el soporte textil y la ayuda de la sustitución del bastidor que permitiera el correcto proceso de tensado.

Con la restauración estética a través de la limpieza, el estucado y la reintegración de pequeños faltantes, se ha recuperado el cromatismo original de la obra y principalmente de la visión de conjunto en relación con la saturación del color a través de una capa de protección.

Las diferentes acciones llevadas a cabo hasta ahora de puesta en valor de la obra han permitido un reconocimiento de la misma, así como de su difusión y divulgación de cara al público. En este sentido la parroquia de San Nicolás ha decidido trasladar la pintura a una capilla de la nave central, devolviendo de este modo su exposición al espacio sacro y recuperando el valor devocional y artístico a la pintura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bassegoda, B. (1995) “Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes.” *Locus Amoenus*. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n1/11359722n1p165.pdf> [Consulta: 23-02-2020]
- Campo, G., Bagan, R. y Oriols, N. (2009) *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Biblioteca de Catalunya. Col.lecció Museus.
- Durán González-Meneses, R. (1980) *Dibujos de los siglos XVI y XVII. La Escuela de Grabadores de la Casa de la Moneda*. Madrid.
- García Hinarejos, D. (1995) “Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, Valencia”. En: Bérchez, J. *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Gómez Frechina, J. (2010) *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor del Renacimiento*. Comisario: Lorenzo Hernández Guardiola. Generalitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Corts Valencianes, Museu de Belles Arts de València. Valencia, 2010. Cat. Nº 41
- Gómez, M^aL. (2005) *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid: Ed. Cátedra.
- Guerola, V., Moreno, B., y Colomina, T. (2017) *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. Valencia.
- Hernández Guardiola, L. (1976) *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Diputación de Alicante.
- Hernández Guardiola, L. y Gómez Frechina, J. (2010) *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Orellana, M.A. (1930) *Biografía Pictórica Valenciana*. Madrid: Ed. Xavier de Salas.
- Orellana, M.A. (1967) *Biografía pictórica valentina. Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid: Ed. Xavier de Salas.
- Vivancos, M^a.V. (2007) *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Zabildea, M^aA. y Gómez, R. (2011-2012) “Revisión de los estabilizantes de los rayos UV”, *ARCHÉ, Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV*, Nº 6 y 7, Valencia 2011 y 2012, pp. 495-504. Disponible en: https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2/012_6-7_495-504.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 23-02-2020]

NOTAS ACLARATORIAS

¹ La obra aparece registrada en el Sistema Valenciano de Inventarios de la Dirección General de Cultura. Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad Valenciana, con el número de identificación: 46.15.250-007-0374.

² El soporte original de la pintura se analizó en el Taller de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete y Retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio. Se realizaron diferentes pruebas como el ensayo pirotécnico, la prueba de secado-torsión y microscopía óptica, determinando que la fibra utilizada era vegetal, procedente del tallo de la planta, concretamente lino.

³ Preparaciones almagras típicas de los siglos XVII-XVIII en Europa, donde la base oscura juega un papel importante en el aspecto final de la pintura, es utilizada para obtener sombras más profundas y un contraste más intenso entre las luces y las sombras.

⁴ Por las características del tipo de orificio, de forma cilíndrica y oval, de pequeño tamaño podría tratarse del *Anobium punctatum* o carcoma común, muy frecuente en España.

⁵ Se aplicó el biocida a base de permetrina: *Xilamón® matacarcomas, AkzoNobel*.

⁶ Estuco compuesto por Gelatina Técnica de pura piel® y como carga, sulfato cálcico.

⁷ El barnizado multicapa consiste en un primer recubrimiento en contacto directo con la obra constituido por la resina natural y un último estrato de barniz de una resina sintética y sus aditivos que quedan en superficie en contacto con las condiciones medioambientales a las que son más resistentes.

⁸ Se extrajeron tres muestras de los estratos pictóricos y una, de los estratos del marco los cuales fueron analizados mediante Microscopía Electrónica de Barrido (SEM/EDX) para conocer su composición.