

TRABAJO DE FIN DE GRADO

“Del silencio a la recuperación: Estudio histórico y conservación - restauración de la imagen de San Juan Nepomuceno de la Parroquia de La Concepción de La Orotava”

ADOLFO ROMÁN PADRÓN RODRÍGUEZ

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

TUTORES:

Dra. Dña. Dácil M^a de la Rosa Vilar

Dr. D. Mariano J. Pérez Sánchez

Septiembre 2015



TRABAJO DE FIN DE GRADO

“Del silencio a la recuperación: Estudio histórico y conservación - restauración de la imagen de San Juan Nepomuceno de la Parroquia de La Concepción de La Orotava”

ADOLFO ROMÁN PADRÓN RODRÍGUEZ

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Tutores:

Dra. Dña. Dácil M^a de la Rosa Vilar

Dr. D. Mariano J. Pérez Sánchez

Dedicado especialmente a mi tío José Amancio Ayllón Sáez, que no pudo ver finalizado este trabajo, pero que allí donde esté sabrá valorarlo con muchísimo cariño.

Agradecimientos

- A mi familia
- A mis tutores
- A Dña. Natalia Álvarez Hernández
- A D. Pablo Cristóbal Torres Luis
- A Dña. Leticia Perera González
- A D. Juan Luis González Álvarez
- A Dña. Luján Hurtado de Mendoza Bernal
- A D. Jesús Rodríguez Bravo
- A Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez
- A Dra. Dña. María de los Ángeles Tudela Noguera
- A Rvdo. D. Óscar Luis Guerra Pérez

Resumen

Este trabajo aborda un estudio histórico y una intervención de conservación y restauración de la escultura de San Juan Nepomuceno de la Parroquia de La Concepción de La Orotava que se encontraba en un deplorable estado de conservación, considerándose necesario su rescate para devolverle el esplendor perdido. Asimismo se estudian las diferentes representaciones de este santo en Tenerife así como un completo estudio analítico, técnico y una intervención de conservación y restauración que nos darán datos desconocidos de esta pieza del siglo XVIII.

Palabras clave: San Juan Nepomuceno, La Orotava, conservación, restauración, escultura.

Abstract

This work is based on a historic study and it has been made an intervention for the maintenance and restoration of San Juan Nepomuceno sculpture from La Concepción parish in La Orotava. This sculpture was found in a very regrettable state of preservation and it was needed to work on it in order to give back its lost value. Additionally, it has been studied the different representations of this saint in the island of Tenerife. This issue, joint with the complete analytical and technical study and intervention, will show unknown details about this fantastic sculpture from the 18th century.

Keys words: San Juan Nepomuceno, La Orotava, conservation, restoration, sculpture.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1.- INTRODUCCIÓN | 8 |
| 1.1.- Justificación y objetivos..... | 8 |
| 1.2.- Metodología | 9 |
| 1.3.- Temporalización | 10 |
| 2.- ESTUDIO HISTÓRICO DEL CULTO A SAN JUAN NEPOMUCENO Y SU DIFUSIÓN EN TENERIFE | 11 |
| 2.1.- Hagiografía | 11 |
| 2.2.- Iconografía, patronatos y culto | 14 |
| 2.3.- Devoción en Tenerife..... | 19 |
| 2.4.- Culto en La Orotava..... | 28 |
| 2.4.1.- Culto en la Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción..... | 30 |
| 2.4.2.- Patronazgo particular en la Ermita de Ntra. Sra. de Montenegro - El Ancón..... | 33 |
| 2.4.3.- Culto en la Parroquia de San Juan Bautista | 35 |
| 2.4.4.- Devoción jesuita y agustina. | 36 |
| 3.- LA IMAGEN DE SAN JUAN NEPOMUCENO DE LA PARROQUIA LA CONCEPCIÓN – LA OROTAVA..... | 38 |
| 3.1.- Identificación: Ficha técnica | 38 |
| 3.2.- Estudio iconográfico | 39 |
| 3.3.- Origen histórico | 40 |
| 3.4.- Análisis morfológico – estilístico y comparativo | 40 |
| 4.- ESTUDIO FÍSICOQUÍMICO DE LA ESTRUCTURA, LOS MATERIALES Y EL ENTORNO DE LA OBRA. | 42 |
| 4.1.- Introducción | 42 |
| 4.2. – Técnicas de examen, equipos, medidas y preparativos de muestras. | 43 |
| 4.2.1.- Medidas de humedad de los materiales de la obra y de su entorno | 43 |
| 4.2.2.- Técnicas de observación y examen globales de la obra. | 44 |
| 4.2.3.- Técnicas de examen en detalle de la muestra y de determinación de composición. | 47 |
| 4.3. – Resultados y discusión | 52 |
| 4.3.1.- Medidas de humedad de los materiales de la obra y de su entorno | 52 |
| 4.3.2.- Técnicas de observación y exámenes globales de la obra. | 53 |
| 4.2.3.- Técnicas de examen en detalle de la muestra y de determinación de composición. | 56 |
| 4.4. Avance de conclusiones | 66 |
| 5.- ESTUDIO TÉCNICO | 68 |
| 5.1.- Datos técnicos del soporte | 68 |

| | |
|--|-----------|
| 4.5.- Datos técnicos de la policromía | 70 |
| 6. - ESTADO DE CONSERVACIÓN..... | 73 |
| 6.1.- Alteraciones del soporte..... | 73 |
| 6.2.- Alteraciones de la policromía | 74 |
| 6.3.- Mapa de daños | 75 |
| 7.- CRITERIOS DE INTERVENCIÓN | 77 |
| 8.- TRATAMIENTO REALIZADO..... | 78 |
| 8.1.- Limpieza superficial..... | 78 |
| 8.2.- Fijación | 78 |
| 8.3.- Desinsectación | 79 |
| 8.4.- Intervención mascarilla | 79 |
| 8.5.- Consolidación de la madera | 82 |
| 8.6.- Limpieza | 82 |
| 8.7.- Reintegración volumétrica | 84 |
| 8.7.- Estucado..... | 84 |
| 8.8.- Reintegración | 85 |
| 8.9.- Protección final | 86 |
| 9.- NORMAS PARA LA MEJOR CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA | 88 |
| 10.- CONCLUSIONES | 89 |
| 11.- BIBLIOGRAFÍA | 90 |
| 12.- DIRECTORIO DE IMÁGENES | 92 |
| 13.- ANEXOS..... | 95 |
| 13.1.-Fotografías antes/después | 95 |
| 13.2.- Espectros EDX registrados sobre las micromuestras extraídas de la obra..... | 99 |

1.- INTRODUCCIÓN

1.1.- Justificación y objetivos

“...este cuidado suele ser con ventajas, porque con mejor luz de arte se restauran y se renueva la antigua devoción...”

Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, 1649

Multitud de citas desde la Antigüedad clásica dan cuenta de la necesidad de la renovación o restauración de las obras de arte para reutilizarlas dándoles un nuevo uso, valorando su calidad artística, o, como dice Francisco Pacheco, renovar su antigua devoción.

Por tanto, el título de este trabajo: Del silencio a la recuperación, lleva implícito restaurar no sólo la escultura de San Juan Nepomuceno perteneciente a la Parroquia de La Concepción de La Orotava, sino también devolverle su auténtico valor histórico.

La palabra silencio supone un atributo fundamental para la configuración de su iconografía, del que deriva: “TACUP”, *he callado*, que resume el largo tiempo del olvido al que ha estado sometida la escultura.

La elección de la escultura para realizarle una intervención de conservación – restauración viene determinada por la visión personal de la misma a través del tiempo. Una talla relegada del culto y confinada en multitud de espacios debido a no poseer una ubicación propia conllevó al deterioro que presentaba en un principio y que pasara desapercibida una talla de primer orden, no sólo desde el punto de vista artístico sino histórico, como se comprobará posteriormente.

La propia observación del progresivo deterioro, así como la infravaloración de la pieza por parte del propietario del inmueble granjeó un objetivo personal que fue acusándose a medida que transcurría el tiempo.

Finalmente, y tras la realización museográfica de varias estancias de la Parroquia de La Concepción en 2007, la propia junta de patrimonio de la parroquia establecía un orden de prioridades a la hora de la restauración de las piezas que albergaba la exposición permanente del museo sacro. Por ello, en el momento de apertura del citado museo, no se creyó conveniente la presencia de la imagen de San Juan Nepomuceno por el deterioro que mostraba, esperando a la restauración de la misma para su incorporación a la muestra de imágenes que conserva la parroquia.

Tras diversos avatares, este anhelo fue posible gracias a la aceptación por parte de la junta patrimonial, de la cual me encuentro partícipe, así como del apoyo recibido por parte del párroco en la agilización de los trámites pertinentes que fueron requeridos para la consecución del propósito final.

Por tanto, el objetivo es, repito, devolver el valor intrínseco de la obra por medio de la intervención de conservación y restauración así como la importancia histórica de la misma, que completa un poco más el panorama histórico – artístico de La Orotava.

1.2.- Metodología

Desde la elección de la pieza se empezó a trabajar en cuanto a la recopilación del material histórico necesario para el estudio histórico – artístico e iconográfico. Para ello se aprovechó de los conceptos estudiados en la asignatura de “Iconografía” que bajo la supervisión del profesor Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez, me aconsejaron en cuanto al itinerario a seguir y la metodología a aplicar para la obtención del mejor resultado posible.

El estudio histórico se elaboró con información obtenida en la bibliografía consultada en bibliotecas públicas, privadas y personal; así como la necesaria en el Archivo Histórico Provincial de Tenerife (A.H.P.T.), Archivo Histórico Diocesano (A.H.D.T.) y Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (A.P.M.N.S.C.), examinando de primera mano los inventarios, documentación conventual, libros de fábrica, libros de entierros y cualquiera que pudiera encerrar algún dato que situara históricamente a la imagen de San Juan Nepomuceno.

Se obtuvo gran información oral y bibliográfica del historiador del Arte D. Jesús Rodríguez Bravo, que gracias a su estudio acerca de los jesuitas en La Orotava, así como de la figura de D. José de Montenegro, dieron con la posible hipótesis acerca del origen de esta pieza.

Finalmente, el estudio histórico se cerró con información proveniente de los medios digitales: páginas oficiales de instituciones, revistas digitales, etc.

El apartado físico – químico, de mano del Dr. D. Mariano Pérez Sánchez, se llevó a cabo en los laboratorios del Departamento de Química, como consecuencia de la formación adquirida en las asignaturas “Factores de Deterioro” y “Técnicas de Análisis” con el citado profesor como coordinador, para decidir los tipos de análisis a realizar.

Igualmente se contó la colaboración del Servicio General de Apoyo a la Investigación (SEGAI) de mano de los técnicos D. Juan Luis González Álvarez (Servicio de Microscopía Electrónica) y Dña. Luján Hurtado de Mendoza Bernal (SADOA) para los diferentes análisis.

La intervención de conservación – restauración se realizó en la Facultad de Humanidades – Sección Bellas Artes en el aula de Restauración, bajo la supervisión de la tutora, teniendo en cuenta en todo momento los exámenes previos realizados en la obra para el óptimo resultado de la restauración propiamente dicha y los criterios y técnicas de conservación - restauración partieron de los conocimientos adquiridos en las asignaturas específicas del grado.

En cuanto al trabajo final, se ha estructurado en bloques específicos: el estudio histórico que aúna desde la biografía general hasta llegar a la pieza en cuestión, haciendo un breve recorrido de su culto, patronazgo y su incursión en Canarias; el estudio analítico con una metodología y estructura propia de los exámenes físico-químicos; el estudio técnico y la intervención de conservación restauración con los correspondientes pasos seguidos desde el examen del estado de conservación hasta el estudio fotográfico final.

Para finalizar se completa con aquellas gráficas resultantes del estudio analítico, una comparativa del antes/después de la intervención, la bibliografía consultada y un directorio de imágenes con la propiedad y direcciones web de dichas imágenes.

1.3.- Temporalización

La temporalización de este trabajo se llevó a cabo en tres bloques fundamentales: el estudio histórico – artístico, estudio físico – químico y la intervención de conservación y restauración. Para ello distinguiremos los tres apartados diferenciados en el que se desglosan los días y semanas utilizadas para los diferentes pasos seguidos en la elaboración de este trabajo, teniendo en cuenta el solapamiento de algunos, debido a realizarse varios procesos al mismo tiempo:

Estudio histórico-artístico

- Búsqueda bibliográfica: 1 semana
- Archivos: 2 semanas
- Elaboración y conclusiones: 3 semanas

Estudio físico-químico

- Estudios previos: 1 semana
- Análisis: 2 semanas
- Resultados y conclusiones: 4 semanas

Intervención de conservación-restauración

- Exámenes previos: 2 semanas
- Intervención: 14 semanas
- Estudios finales y conclusiones: 3 semanas

2.- ESTUDIO HISTÓRICO DEL CULTO A SAN JUAN NEPOMUCENO Y SU DIFUSIÓN EN TENERIFE

Este estudio forma parte de un trabajo previo denominado TACUI, he callado, símbolo indiscutible de la figura de San Juan Nepomuceno que simplifica la amplia y rica iconografía de este santo, desconocido en muchos de los casos pero vital para el entendimiento de una sociedad netamente clerical en el Antiguo Régimen.

El caso de La Orotava, en cuanto a la difusión de su culto, es un aspecto novedoso para la historiografía insular debido a que es la población canaria con más representaciones del santo existentes, incluyendo aquellas desaparecidas, acaparando a lo largo de su historia un total aproximado de diez representaciones, mientras que otras poblaciones poseyeron a lo sumo seis.

A lo largo de este estudio, se estudiaron los aspectos biográficos y relativos a su representación, patronazgo y culto, haciendo especial hincapié en su iconografía y su incursión en el panorama devocional canario.

El último punto se centra en la investigación propiamente dicha de su culto en La Orotava analizando pormenorizadamente aquellas representaciones existentes aún en los templos de dicho municipio dando un enfoque esclarecedor a aquellas obras que aún no han sido analizadas por los estudiosos, sirviendo como inicio para una futura investigación acerca de este tema.

2.1.- Hagiografía

San Juan Nepomuceno, conocido en su primera época como Juan de Porriuk¹, nació alrededor de 1340 en la localidad de Pomuk, en Bohemia sudoccidental, provincia de la actual República Checa, siendo uno de los santos más populares en dicho país.

La primera referencia a Juan Nepomuceno, tal y como se le nombra a partir del s. XVI, aparece en 1370, escalando poco a poco cargos políticos y eclesiásticos: notario imperial (1369-80), sacerdote de la capilla de Vlagim en la Catedral de San Vito en Praga (1380-90), párroco de la iglesia de San Gal en Praga, o canónigo de la iglesia de San Gil (1382-89), entre otros. Estudió derecho eclesiástico en Padua (Italia) en 1382 doctorándose posteriormente en la misma carrera. Tras su llegada nuevamente a Bohemia fue nombrado canónigo de Vysehrad y arcipreste de Zatec siendo elegido Vicario General.

¹ STÉPÁNEK, Pavel: “*San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano*” Cuadernos de arte e iconografía, Tomo 3, N°. 6, 1990.



Fig. II-1: *San Juan Nepomuceno.*
Anónimo florentino. S.XVIII.

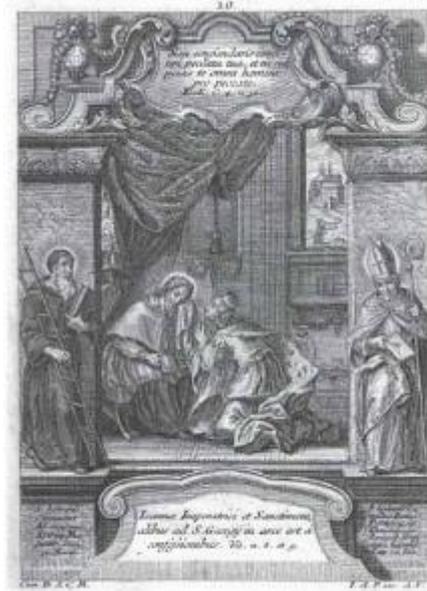


Fig. II-2: *Confesión de San Juan Nepomuceno.* Grabado
anónimo. S.XVIII.

En su periodo como Vicario General se acontecieron los sucesos que terminaron en su martirio. El rey y emperador de Bohemia, Carlos IV, quería limitar el poder del arzobispo, ya que se resistía a apoyar al hijo del emperador, Wenceslao, al que confiaba dejar el reino. Por ello, apoyado por sus consejeros, creó un obispado en un monasterio cercano en el que estableció a un obispo favorable a la causa real, siendo ratificada dicha elección por el Arzobispo de Praga y su Vicario General, Juan Nepomuceno.

Todo esto sobrevino en un conflicto entre el estamento religioso y el real, estando el Arzobispo apoyado en varios colaboradores que fueron abandonando la causa por temor a ser represaliados. Juan Nepomuceno se mantuvo fiel a su Arzobispo, instando en 1393 a firmar un acuerdo de paz con el rey Wenceslao. El rey anuló el acuerdo, encerrando a Juan Nepomuceno junto al oficial Nicolás Puchník y al preboste de Meissen, huyendo el Arzobispo con sus colaboradores tras haberlo mandado a detener igualmente. Juan Nepomuceno y sus compañeros fueron interrogados y torturados, pero intimidados éstos firmaron un documento en el que aceptaban el silencio acerca de las torturas además de proclamarse en contra de su Arzobispo. Juan Nepomuceno se negó a dicho acuerdo, por lo que fue torturado y tirado por el puente de Praga el 20 de marzo de 1393.



Fig. II-3: *Martirio de San Juan Nepomuceno*. Szymon Czechowicz.
S.XVIII Museo Nacional de Varsovia.

Según la tradición, el origen del conflicto fue la confesión de la reina Juana, esposa del emperador y rey Wenceslao, debido a que éste último era muy celoso y Juan Nepomuceno, su confesor, se negaba a revelar los secretos de confesión de su esposa sobre sus problemas matrimoniales, por lo que fue martirizado torturándolo quemándole los costados e introduciéndolo en las fuentes de la ciudad con un palo atravesado en su boca y arrojándolo posteriormente al río.² Según otra versión, el rey quería divorciarse de su esposa, por lo que se dirigió al pseudopapa de Avignon ya que le ofrecía facilitarle la anulación matrimonial si apoyaba al antipapa. Enterado de esto su esposa, quiso hacer una consulta jurídica – confesión con Juan Nepomuceno del cual obtendría una solución a su favor, por el cual el rey lo torturó y lo sumergió al río Moldava.³

Su muerte se registra en el consistorio de Praga en el que su cuerpo salió a flote de la superficie del río el 17 de abril (día de su festividad), que según la tradición, poseía cinco estrellas, luces o fuegos celestes sobre su cuerpo o alrededor de su cabeza que brillaban con fulgor y que permitió que fuese encontrado su cadáver cerca del monasterio de San Francisco en Praga siendo enterrado hasta 1396 en la iglesia del monasterio de los ciriacos de la misma ciudad. En dicho año se trasladó su cuerpo a la Catedral de San Vito,

² MESA MARTÍN, José María: “*La confesión de San Juan Nepomuceno*” La Huella y la Senda. Catálogo homónimo. 2004.

³ *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Espasa – Calpe. Tomo 28. Madrid, 1926, p. 2975.

colocándose en el deambulatorio, donde su compañero y oficial Nicolás Puchník mandó a hacer una misa conmemorativa a Juan Nepomuceno.⁴



Fig. II-4: Apertura de la tumba de San Juan Nepomuceno. 1972.

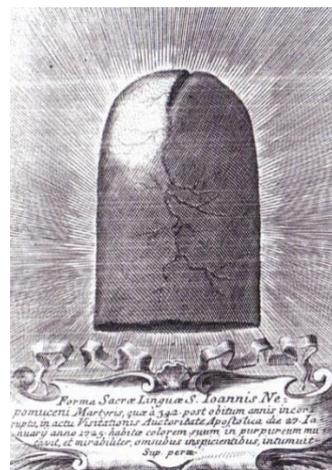


Fig. II-5: Lengua de San Juan Nepomuceno. Grabado anónimo. S.XVIII.

Debido a su gran veneración, solicitaron al Papa su canonización, por lo que ordenó su exhumación en 1719. Al sacar el cadáver, encontraron que dentro de su calavera se albergaba materia roja que calificaron como su lengua, siendo colocada en un relicario en un altar cercano de la Catedral en 1721, año de su beatificación. En 1725 se extrajo la lengua de su relicario, encontrándose seca, pero milagrosamente enrojeció y aumentó de proporción durante dos horas. Este hecho produjo que se canonizara el 19 de marzo 1729. Entre 1733 y 1736 se construyó la actual tumba por los orfebres Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Antonio Corradini y Jan Josef Würt, habiendo sido encargada por el rey Carlos VI.

La tumba del santo se volvió a abrir por última vez en 1972, por una comisión de científicos, médicos y antropólogos que estudiaron el cuerpo de Juan Nepomuceno. Su descubrimiento más importante fue la demostración que la reliquia de la lengua es, según su investigación histológica, parte del cerebro seco que contenía gran cantidad de sangre acumulada tras la muerte del santo.

2.2.- Iconografía, patronatos y culto

La representación iconográfica de San Juan Nepomuceno es muy rica, cargada de atributos y simbolismo, debido a su condición como sacerdote ejemplar. Se le representa joven y con barba, vistiendo sotana y sobrepelliz o roquete, con una capa de armiño como vicario general de la archidiócesis de Praga al igual de señalar la muerte frente a la impureza. Sobre la capa lleva una muceta como canónigo de la Iglesia de San Gil, llevando la cabeza tocada en la mayoría de ocasiones por un bonete con borlas y flecos

⁴ DE VELASCO, Pedro Andrés: *“Vida, virtudes y milagros del protomártir San Juan Nepomuceno”*. Madrid 1791.

blancos, o blanco y rojo en Hispanoamérica, por su condición de doctor en derecho eclesiástico.



Fig. II-6: *San Juan Nepomuceno vencedor de la calumnia.* Anónimo americano. S.XVIII. M. A. Filadelfia

Sus atributos principales son:

- I. **La cruz:** Se considera el símbolo principal e inseparable del santo, debido a que con su entrega al martirio recuerda que su obra y muerte eran un fiel reflejo de Cristo.⁵ Igualmente es atributo de representaciones con la misma equiparación (San Francisco Javier, San Francisco de Asís, San Jerónimo, Santa Rita, etc.). Normalmente es portada en sus manos, la cual adora y ora frente a ella aunque puede aparecer sobre una nube, de modo glorificado.
- II. **El lirio:** Alude principalmente a una vida llena de virtudes, al igual que connotaciones marianas, del cual era gran devoto, ya que antes de su muerte, peregrinó hacia Stará Boleslav ante la imagen de la Madre de Dios Palladium como entrega a su martirio.
- III. **Las estrellas, luces, fuego celeste:** Según la leyenda, su cadáver, tras ser arrojado al río, fue iluminado en el agua por luces o estrellas alrededor del cuerpo, que

⁵ CASTRO BRUNETTO, Carlos: “San Francisco de Asís” en *Sacra Memoria*. Puerto de la Cruz, 2001, pp. 152-153.

indicaban la ubicación del mismo. El número de estrellas sobre su cabeza, según la leyenda y posterior aplicación al arte, eran cinco, llevando insertas en ellas la palabra TACUI, del latín “he callado”, haciendo referencia al secreto de confesión. En pintura suele representarse, en algunos casos, por medio de fuego.

- IV. **La palma:** Es el atributo más común a todos los martirizados, como símbolo de victoria sobre el mundo.
- V. **La lengua:** Significa este símbolo el silencio incorruptible, a veces representado por medio de un ángel silenciando o el propio santo mostrando esta actitud.
- VI. **El libro:** Símbolo inseparable del sacerdocio siendo representado por un breviario.
- VII. **La mitra obispal:** Se le representa, no en muchos casos, bajo sus pies. Este atributo se debe a la insinuación del rey Wenceslao para que escogiese un regalo, entre ellos ser obispo, para obtener la confesión de su esposa. De igual modo se entiende este gesto como paralelismo entre Cristo tentado por el diablo.
- VIII. **Otros:** Sus atributos especiales son el **nenúfar**, debido a su muerte ahogado; el **ancla**, en tanto que patrón de los ahogados; **candado** en los labios por haber rehusado traicionar el secreto de confesión, el **punte**, que recuerda su martirio así como su patronato sobre los ingenieros; el **pez** a los pies, también atributo del silencio, una **medalla** colocada en su pecho, un **corazón** o una **rosa**.

Se le reconocía como patrono de la buena fama y de los clérigos y confesores por haber muerto por el secreto de confesión. Los jesuitas lo eligieron copatrono de su orden debido a la amenaza por la que pasó la “obra ignaciana” en sus primeros momentos, calificándola con calumnias perjudicando así su nombre y buena fama. En Hispanoamérica se considera patrono de los estudiantes.

En lugares o regiones acuáticas, debido al lugar de martirio, se le invocaba como patrono de navegantes y protector de inundaciones, así como para rogar agua en regiones desérticas o áridas.



Fig. II-7: *Confesión de San Juan Nepomuceno.* Anónimo. Grabado.



Fig. II-8: *Confesión de San Juan Nepomuceno (Detalle).* Anónimo tinerfeño. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Parroquia de Santa Ana. Garachico.

El culto a San Juan Nepomuceno⁶ se rinde desde muy temprano, después de su martirio, siendo sus primeras representaciones iconográficas de finales del s. XVI, mucho antes de su canonización. El primer testimonio gráfico conocido del santo proviene de un grabado en la obra *Spirituale Regni Bohemiae Jubilum* de Jorge Bartold Pontanus en 1599 en el que representa a San Juan como confesor, ataviado como sacerdote orando arrodillado frente a un crucifijo. Del mismo autor aparece en 1602 en la obra *Hymnorum sacrorum de beatissima Virgine Maria et S. Patronis S. R. Bohoemiae libri tres* otro grabado con la escena de la confesión de la reina y tras ésta el martirio del santo, donde es arrojado desde el puente. En esta última aparece ataviado con sotana, roquete y capa forrada de armiño cubriendo su cara con un pequeño lienzo para impedir la cercanía de la reina debido a no realizarse dentro de un confesionario cerrado, mostrando gran similitud con el lienzo de la Parroquia de Santa Ana en Garachico.

Las representaciones aisladas del santo comienzan en 1639, en la puerta del coro de la Catedral de San Vito de Praga, donde es mostrado sin portar bonete pero con nimbo, vistiendo su hábito de canónigo, esto es sotana, roquete y manto, apareciendo bajo éste la escena de su martirio. Este tipo de representaciones se siguen realizando en la primera etapa de su culto, acentuando su sacerdocio, por medio del bonete y breviario, su canonjía, el manto y martirio, la palma. Otro símbolo indisociable del santo es la cruz, estando presente desde su primera representación.

Posteriormente, y a medida que se acrecienta su culto hasta su canonización en 1729, se amplía su iconografía por medio de representaciones escénicas como la confesión de la reina o el propio martirio, siendo la figura aislada la más recurrida, mostrando al santo con porte triunfal sobre un pedestal o encima de una nube, como contrarreformista y

⁶ STĚPÁNEK, Pavel: “*San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano*” Cuadernos de arte e iconografía, Tomo 3, N° 6, 1990.

vencedor de la calumnia (a veces representada como mujer, con serpientes por cabello bajo la figura del santo).



Fig. II-9: Detalle de obras relacionadas con la vida de San Juan Nepomuceno. Tinta sobre papel. S. XVIII

Su culto se traslada a España a través del contacto alemán de la Corte de los Habsburgo en Madrid, según menciona el libro *Historia del martirio de San Juan Nepomuceno* publicado en Amberes en 1759. Años antes, circulaban en España el libro del Padre Pedro Andrés Velasco *Vida y milagros de San Juan Nepomuceno, Canónigo de la Catedral de Praga, Protomártir del sigilo de la Confesión, singularísimo Abogado de la Honra, Buena Fama y Crédito y Protector de la Esclarecida Religión de la Compañía de Jesús*, que en su primera y segunda edición en 1791 difundieron considerablemente su culto. Igualmente circularon por todo el territorio español estampas y láminas grabadas con la representación del santo.

Tal y como se había comentado anteriormente, los jesuitas lo habían escogido como copatrono en 1731 habiendo extendido su culto a regiones de ultramar debido a los muchos problemas que tuvieron desde su fundación los principios de la Compañía de Jesús, que faltaban al crédito de los mismos. Por tanto, San Juan Nepomuceno se erigió como baluarte frente al descrédito, “odio, envidia y ambición” siendo “un espejo cristalino... que con su amparo y patrocinio la defendiese de las impías y venenosas lenguas” tal y como pronunció el capellán de la Casa profesa de México, Juan Antonio de Oviedo en 1731. Se encarnó como confidente del confesor por parte de los jesuitas, quienes fueron acusados por protestantes y antijesuitas de utilizar dicho secreto como una de las causas de las revueltas políticas internacionales de la época.

Tras la renovación del trono español por el reemplazo de los Austrias, los Borbones acusaron dicha devoción como motivo de rivalidad frente a los Austrias, siendo uno de estos los causantes de la expulsión de la Compañía de Jesús por parte de Carlos III en 1767, nombrando, como curiosidad, a uno de sus hijos Juan Nepomuceno.

2.3.- Devoción en Tenerife

Pese a su tardía canonización, el culto a San Juan Nepomuceno se extendió rápidamente por Canarias, obteniendo una gran difusión a mediados del s. XVIII. Se centró principalmente en los altos cargos eclesiásticos que lo eligieron como patrón y los fieles con cierto grado cultural. Sus primeras difusiones vienen dadas por la proliferación en las islas de las estampas o láminas devocionales, de las cuales conservamos aún varias representaciones que circulaban por ámbitos domésticos y particulares. Éstas se veneraban como modelo de comportamiento para el clero y posteriormente por la Ilustración que le otorgó un aura de intelectualidad frente al caduco barroco. Por tanto, podemos determinar que su acogida en el Archipiélago viene determinada por ese enfrentamiento Ilustración versus Barroco.⁷



Fig. II-10: *San Juan Nepomuceno.*
Grabado anónimo. S.XVIII. Fondo
Casa Ossuna. La Laguna



Fig. II-11: *Glorificación de San Juan
Nepomuceno.* Grabado anónimo.
S.XVIII.

Generalmente son obras escultóricas de tamaño medio y representaciones pictóricas de temática sencilla y convencional, respondiendo su apariencia al esquema de los grabados que los fieles poseían a principios del s. XVIII. Esos modelos mostraban al santo de modo aislado, salvo excepciones que se deben a ciertas condiciones específicas que analizaremos posteriormente, y con los atributos principales, a semejanza de las representaciones ya establecidas de San Juan Nepomuceno.

⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod*”. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos. 2008.

Los principales templos de las Islas, en especial los de Tenerife, contaron con algunas obras pictóricas y escultóricas, localizándose actualmente un total aproximado de 29 representaciones, algunas de ellas desaparecidas, lo que denota la gran acogida de la novedosa advocación. Gran parte de ellas son talla completa aunque quedan en menor proporción las de candelero y de pequeño formato. Existe igualmente un número estimado de piezas que están aún por descubrir o se hallan en colecciones particulares.

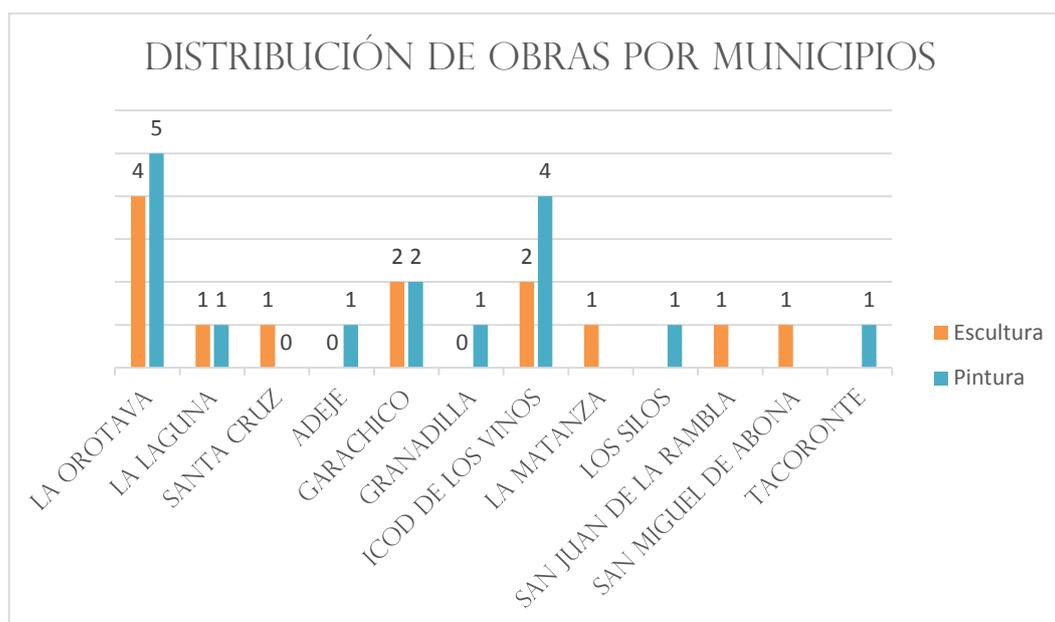


Fig. II-12: Distribución y número de obras por municipios de Tenerife.

La primera noticia acerca de la devoción al santo de Pomuk se remonta a 1736 en la iglesia de la Concepción de La Orotava, que será estudiada pormenorizadamente en el siguiente apartado. La siguiente referencia nos traslada a la Ciudad de La Laguna en 1757, donde la imagen recibía culto en el convento agustino del Espíritu Santo en el altar del Sagrario. Posteriormente es trasladada a un nicho situado a la derecha del mismo retablo, que debía albergar a la imagen de San Francisco de Paula. Esta imagen fue bendecida por los frailes poseyendo desde 1750 cofradía propia que, conjuntamente con su mayordomo Fray Bartolomé Machado, impulsaron la devoción al santo en la Ciudad de los Adelantados.

La imagen poseía un rico ajuar textil (sotanas, roquetes, mucetas y bonete) así como piezas de plata (palmas del martirio y crucifijos) que configuraban una de las más completas iconografías del santo en Canarias. La cofradía adquirió, cerca de 1757, un trono de plata con seis pequeños ángeles en la base que portaban en sus manos los

diferentes atributos del santo (rosa, lengua,...)⁸. Esta imagen pereció en el incendio que asoló la Iglesia de San Agustín en 1960.

En el Santuario del Cristo de La Laguna se encuentra un lienzo, colocado a la entrada bajo el coro, que muestra al santo glorificado, portando en sus manos un pequeño crucifijo, orlado con un profuso marco rococó. Esta pintura forma pareja con un lienzo de similares características que representa a San Francisco Javier y, atendiendo a lo comentado anteriormente, es probable que pudiera haber pertenecido a la Casa Jesuita de La Laguna o algún centro de influencia jesuita, ya que éstos lo eligieron como segundo patrono de la Orden. El lienzo no ha sido datado ni historiado, pero atendiendo a sus características formales podemos relacionarlo con la pintura canaria de la segunda mitad del s. XVIII.⁹

En Santa Cruz de Tenerife, se localiza la única representación de San Juan Nepomuceno en la Iglesia de la Concepción. Se encuentra en el templo antes de 1744 y poseía capilla propia hasta el siglo XIX, denominada actualmente de Ntra. Sra. de Candelaria. Se le atribuye un origen italiano¹⁰, por su movimiento y sentido dramático de sus manos. Muestra bonete de plata sobre su cabeza y un crucifijo en su mano izquierda. Igualmente, en la sacristía de la Parroquia de Santa Úrsula de Adeje se encuentra una pequeña lámina realizada sobre madera que muestra al santo con crucifijo y palma en actitud de adoración. Sobre su cabeza, un bonete con borlas de colores rojo y blanco, haciendo alusión a su carrera de derecho eclesiástico. Este detalle, el colgante sobre su cuello así como las sofisticadas bocamangas y muceta nos hacen intuir un posible origen americano. Se desconoce su cronología, pero atendiendo a la llegada a la isla de su devoción, podremos encuadrarlo en la segunda mitad del s. XVIII.

⁸ A.H.D.T. Fondo parroquial Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. *Libro de la Cofradía de San Juan Nepomuceno ff. 3r, 8v-9v*.

⁹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *Victoria Tú reinarás*. La Laguna. 2007, pp. 197 – 200.

¹⁰ CASTRO BRUNETTO, Carlos. *Escultura barroca en la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife*. Revista de Historia Canaria, núm. 186. 2004.



Fig. II-13: *San Juan Nepomuceno.*
¿Anónimo italiano? Antes de 1744.
Iglesia de La Concepción. Santa Cruz
de Tenerife.



Fig. II-14: *San Juan Nepomuceno.*
¿Anónimo americano? Óleo sobre
tabla. S.XVIII. Iglesia de Santa
Úrsula. Adeje.

La Villa y Puerto de Garachico no fue ajena al auge de su devoción. La parroquia de Santa Ana cuenta con la representación más importante en cuanto a su iconografía. Muestra una escena de la vida de San Juan Nepomuceno, quizás la más significativa de cara a su patronazgo, en la que la reina Juana se confiesa ante el santo. Forma pareja con otro de San Felipe Neri confesando simétricamente colocado al lado contrario. Su emplazamiento se debe a que bajo éstos se encuentra el confesionario, lo que denota un claro fin aleccionador y de ejemplo para los fieles. La escena muestra al santo sentado, en su mano un pañuelo que impedía el acercamiento de la reina, ya que no se realiza la confesión en un habitáculo cerrado. Se atavía con su común representación iconográfica y sobre su cabeza las cinco estrellas características. La reina a sus pies implora confesión vestida con la estereotipada vestimenta real. Sin duda, uno de los aspectos llamativos del lienzo es la sirvienta de color que espera por su ama a sus pies. Se tiene referencia de este lienzo en 1839, pero desde el punto de vista formal nos atrevemos a encuadrarlo en la segunda mitad del s. XVIII, tal vez por un probable encargo desde la propia parroquia.¹¹

¹¹ MESA MARTÍN, José María. *La confesión de San Juan Nepomuceno.* La Huella y la Senda, catálogo homónimo. Las Palmas de Gran Canaria. 2004, pp. 399-401.



Fig. II-15: *Confesión de San Juan Nepomuceno*. Anónimo tinerfeño. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Parroquia de Santa Ana. Garachico.



Fig. II-16: Ubicación de la *Confesión de San Juan Nepomuceno*. Parroquia de Santa Ana. Garachico.

El convento de monjas concepcionistas igualmente guarda tres representaciones. Una de ellas, de vestir, aparece en el inventario efectuado en 1831 en la iglesia conventual y recibe en 1876 otra escultura de la misma advocación proveniente del convento de monjas clarisas de La Laguna. Hasta hace pocos años se colocaba en el retablo de Santa Beatriz de Silva los días en los que se celebraba la festividad de la mencionada santa. Pero la pieza que actualmente se muestra al culto es un cuadro que cuelga de la pared de la capilla mayor, que muestra al santo de medio cuerpo, orlado con flores mientras un ángel le sostiene un crucifijo. Como novedad iconográfica, el santo muestra sobre su pecho una llama haciendo alusión al corazón inflamado, atributo fundamental de su repertorio iconográfico. Este óleo se atribuye por el profesor Pérez Morera a Juan Manuel de Silva cerca de 1740.¹²

¹² PÉREZ MORERA, Jesús. *San Juan Nepomuceno*. Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias, catálogo homónimo. Garachico. 2006.



Fig. II-16: *San Juan Nepomuceno*. Juan Manuel de Silva. Óleo sobre lienzo. C.1740. Monasterio MM.MM. Concepcionistas. Garachico.



Fig. II-17: Ubicación de *San Juan Nepomuceno*. Monasterio MM. Concepcionistas. Garachico.

La iglesia parroquial de San Antonio Abad, en Granadilla, tampoco fue ajena a la devoción profesada por los sacerdotes de aquel lugar. En su sacristía cuelga un pequeño óleo, deudor de las láminas que circulaban por esas fechas, que muestra a un San Juan Nepomuceno en actitud de adoración a la cruz, medalla al pecho y disco de estrellas, que mezcla a su vez pequeñas llamas entre éstas. No tenemos noticia acerca de su procedencia, pero muestra cierta similitud con la obra homónima de Adeje, aunque sin tanto preciosismo y detallismo, lo que nos hace sospechar una posible vinculación americana de mediados del s. XVIII.

Icod de los Vinos, aunque en menor medida que La Orotava, posee una gran cantidad de obras relacionadas con el culto a San Juan Nepomuceno, pero en este caso, se ciñen únicamente a recintos privados o conventuales. Actualmente se han contabilizado 6 obras, de las cuales 4 son pinturas y 2 esculturas. La primera muestra de la importancia al culto del santo se identifica con la conservada en la Capilla de Los Dolores, capilla privada de los Hurtado de Mendoza, construida entre 1760 y 1770, anexa al convento franciscano de dicha localidad.

San Juan Nepomuceno se convirtió en uno de los santos ligados a su linaje particular conjuntamente con Santo Domingo de Guzmán, por lo que construyó un altar en el lado derecho de la capilla donde se entronizó una imagen homónima. Esta imagen de candelero se le ha atribuido un origen foráneo, vinculándola al taller de Benito de Hita y Castillo a mediados del s. XVIII. Poseía un disco de cinco estrellas de plata y sostenía sobre sus manos un crucifijo de caoba y plata, además de una medalla de oro los días de su

festividad. Igualmente se enumera en los libros de inventario su ajuar textil compuesto, naturalmente, de sotanas, roquetes y mucetas.¹³



Fig. II-18: *San Juan Nepomuceno.*
¿Anónimo americano? Óleo sobre lienzo.
S.XVIII. Parroquia de San Antonio Abad.
Granadilla.



Fig. II-19: *San Juan Nepomuceno.* ¿Benito de Hita y Castillo? S.XVIII. Capilla de Los Dolores. Icod de los Vinos.

El hospital de dicha localidad custodia otra imagen, en un altar lateral, entronizada en 1774 por el clérigo Fernando María Alfonso de Vergara, antes de emigrar hacia Venezuela. Deja notificada en su testamento la iniciativa de crear una Cofradía que rindiese culto al santo, pero que no llegó a materializarse, pero instauró memorias y capellanías perpetuas ante su altar. Se deduce en su testamento que la imagen es de procedencia foránea Península o América. La talla presenta al santo de pie con el crucifijo en sus manos, ataviado de clérigo y a sus pies un pequeño ángel que pide silencio y que en su mano portó en su momento la palma del martirio. La peana muestra, aparte de motivos florales, sendas cartelas con inscripciones latinas alusivas a los Salmos con un claro fin doctrinal.

En cuanto a lienzos, perviven al menos cuatro representaciones del santo, dos de ellas conservadas actualmente en colección particular estando una de ellas en Santa Cruz de Tenerife. Los cuatro repiten prácticamente el mismo esquema, santo en primer plano y de busto, vistiendo el atuendo habitual y sus tradicionales atributos. Una de las representaciones se conserva en el coro de la Iglesia de San Marcos, legado a principios

¹³ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. *El convento del Espíritu Santo de Icod*. Icod de los Vinos. 1997, pp. 357-358.

del s. XX, que lo muestra portando una vara de lirio además de los otros atributos más habituales (disco de cinco estrellas, bonete, libro y corazón llameante) con una cartela explicativa en su parte inferior con su identificación, mostrando similitud con el lienzo conservado en el Monasterio de Monjas Concepcionistas de Garachico.

La ermita del Calvario cobija otro lienzo del mismo tema vinculado a un anónimo artista canario del s. XVIII, siguiendo los modelos popularizados de Cristóbal Hernández de Quintana, pero a diferencia del anterior, muestra al personaje en cuestión sentado en actitud de estudio, modelo infrecuente de representación, en un escritorio. En este caso, el santo no porta sus atributos, sino que éstos son portados por tres pequeños ángeles sobre su cabeza (corona, palma, lirio, disco de estrellas y bonete). Procedía del Convento Franciscano y fue trasladado a la ermita en 1903, tras permanecer desde la Desamortización en un domicilio particular.¹⁴



Fig. II-20: *San Juan Nepomuceno*. ¿Anónimo americano? S.XVIII. Hospital de Los Dolores. Icod de Los Vinos.



Fig. II-21: Anverso y reverso de *San Juan Nepomuceno*. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Anterior a 1760. Col. Particular. S/C de Tenerife.

El lienzo conservado en colección particular de Santa Cruz de Tenerife procedía del convento de monjas bernardas que se alzaba en la actual plaza de Lorenzo – Cáceres de Icod de los Vinos. Presenta la particularidad de tener el reverso pintado con diversos símbolos vinculados al santo (báculo, mitra, bonete, palma de martirio, vara de azucenas, estrellas y lengua) que se muestran alrededor de un corazón todo ello decorado con rocallas de repertorio barroco. Esto último denotaría un objetivo cultural, hasta siendo probablemente procesionado. En el anverso, el santo realiza el gesto de “silencio” mientras un ángel le muestra un crucifijo y bajo éste, otro ángel toca una trompeta y porta

¹⁴ GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan. *De la historia de la Semana Santa en Icod: El Setecientos, un período de intensa devoción a la Dolorosa. La clase burguesa y su especial actuación*. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos. 2004, p. 13.

la palma del martirio y una corona de laurel, apoyado sobre un libro. En la parte inferior existe una cartela explicativa (S. JOANNES NEPOMUCENUS) y a sus lados dos mitras y un puente.

En el municipio de La Matanza de Acentejo se confirma su presencia desde mediados del s. XVIII, estando en 1795 en una hornacina lateral del retablo del Espíritu Santo en la Parroquia del Divino Salvador. En 1827, cita un inventario las alhajas y atributos que poseía la imagen. Desgraciadamente fue pasto de las llamas en el incendio acaecido en 1936.¹⁵

De factura popular es la imagen del santo que alberga la Parroquia de San Juan de la Rambla en una hornacina del retablo del Nazareno. Imagen igualmente deudora de los prototipos ya estandarizados del santo, portando la palma y el crucifijo en sus manos.



Fig. II-22: *San Juan Nepomuceno.* Anónimo. S.XVIII. Parroquia de San Juan Bautista. San Juan de la Rambla.



Fig. II-23: *San Juan Nepomuceno.* Anónimo canario. Óleo sobre lienzo. S.XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. de La Luz. Los Silos.

Las parroquias principales de los municipios de Los Silos y Tacoronte conservan dos representaciones de San Juan Nepomuceno en lienzos que decoran el remate de dos retablos. El primero en el retablo de la Humildad y Paciencia y el segundo en el homónimo de San José, donando el retablo y dicho cuadro el capitán José Espinosa Betancourt en 1750 tal y como reza una inscripción en el mismo. Ambas representaciones muestran al santo de pie, portando la cruz y la palma de martirio, siendo la representación de Tacoronte mucho más rica, añadiéndole sendas escenas a sus lados de la confesión de la reina y su martirio.

¹⁵ A.H.D.T. Fondo parroquial de El Salvador, La Matanza. *Libro de fábrica (1777-1829)*, ff. 154r, 166r.

La imagen más reciente de la cual se tiene noticia nos traslada al municipio de San Miguel de Abona, donde aparece citada por primera vez en 1835¹⁶. En un inicio, estuvo ubicada en una pequeña hornacina del antiguo retablo mayor de la parroquia homónima y actualmente en la sacristía. Según un análisis formal y tras consultar con los restauradores de dicha pieza, podríamos circunscribirla a un trabajo de la gubia de José Luján Pérez (1756-1815) a finales del s. XVIII o principios del s. XIX. La imagen se alza sobre una peana decorada con nubes, vestido con su tradicional traje canonical, portando en sus manos el crucifijo y la palma. Sobre su cabeza, el usual bonete orlado con el disco de estrellas.



Fig. II-24: *San Juan Nepomuceno* y detalle. ¿Luján Pérez? S.XVIII - XIX. Parroquia de San Miguel. San Miguel de Abona.

2.4.- Culto en La Orotava

La introducción de la devoción de San Juan Nepomuceno en La Orotava se debe a la figura de José de Montenegro y Díaz de Lugo, siendo ésta igualmente la referencia más antigua de la cual se tiene constancia del culto a este santo en Tenerife.

José de Montenegro¹⁷, nació en La Orotava en los primeros años del s. XVIII, hijo de José Rodríguez de Montenegro y Ledesma y Josefa Díaz de Lugo y Barroso. Fue escribano público de número de la isla de Tenerife, de hipotecas, teniente escribano de Guerra, notario Apostólico, de Cruzada, y público de número del Obispado de Canarias y casó con María de la Concepción Castro y Quintero, no obteniendo descendencia.

¹⁶ A.H.D.T. Fondo parroquial de San Miguel, San Miguel de Abona. *Libro de fábrica s/f*.

¹⁷ A.H.P.T., PN, núm. 2.894, fols. 235 r. - 263 v.

Logró, gracias a su actividad laboral y a las rentas proporcionadas por sus relaciones comerciales y agrarias, poseer una abundante fortuna, que dedicó en gran medida a instituir fundaciones y mayordomías. Durante su matrimonio adquirió y acrecentó muchos bienes raíces: su casa en la calle del Agua, que reconstruyó haciéndola “*muy altas y sobradas y muradas en sus patios*”, compró la finca de El Albornoz en el Realejo Alto y muchos terrenos en el Rincón de Abajo.



Fig. II-25: *Retrato de José de Montenegro.*
Detalle. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Ermita
del Ancón

Se consideraba una persona muy devota y religiosa, llegando a erigir, en el convento dominico de San Benito, la Capilla de Ánimas, en el lugar donde estaba la portería, erigiendo altar y colocando en él el Cuadro de Ánimas, así como bóveda de enterramiento para él y su familia. Igualmente fue mayordomo de la Cofradía de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores, encargando a un taller americano la cruz de carey, con incrustaciones en nácar y plata que porta la imagen del Cristo Nazareno. Esta cruz la guardaba celosamente en su casa, siendo cedida únicamente para la festividad anual. Falleció el 8 de julio de 1789 y sepultado en la Capilla de Ánimas que él mismo había fabricado en el convento dominico.

En cuanto al hilo conductor que nos atañe, José de Montenegro realizó dos fundaciones que asentaron y afianzaron la devoción al santo de Pomuk en La Orotava: La construcción de un retablo en la Parroquia de La Concepción y la construcción de su hacienda y ermita en el Pago del Ancón.

2.4.1.- Culto en la Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción

Siendo muy joven, José de Montenegro, erige un altar a San Juan Nepomuceno al cual le construyó un retablito policromado y le proporcionó aquellos enseres necesarios para celebrar en él la misa.¹⁸ Se celebró la fiesta de colocación el 21 de octubre de 1736 en el que especifica que la pieza cultural era una lámina, a semejanza, probablemente, de las que circulaban por Canarias en aquellas fechas. Esta pequeña lámina poseía andas procesionales, que igualmente habían sido costeadas por el citado José de Montenegro¹⁹.



Fig. II-26: Convento de San Nicolás en proceso de destrucción en 1955

Entre 1768 y 1788 se trasladó el retablo y la imagen a la iglesia de las MM. Dominicas que ejercía como Parroquia mientras duraban las obras de construcción del nuevo templo. Tras haberse inaugurado la nueva fábrica parroquial, no pudieron trasladar el mismo a su ubicación primitiva porque no albergaba sitio donde colocarlo además de suplicarle las religiosas en 1789 al obispo de la Diócesis, Antonio de la Plaza que dejase el altar en dicho templo, ya que había pasado en él veinte años, otorgándole a su mayordomo, José de Montenegro, el derecho a la sepultura con la obligación de contribuir al costo del aseo en dicho convento.

Desconocemos si a lo largo de su culto se sustituyó la lámina original por una imagen de la misma advocación, ya que en su testamento, su mayordomo le realizó un cojín con

¹⁸ Íbidem.

¹⁹ “En veinte y uno de octubre de mill setesientos treinta y seis años se hizo la fiestas del glorioso Sr. Sⁿ. Juan Nepomuceno en su colocación que hizo Joseph montenegro dias de lugo ayudante de sacriftan que asido quien a costeadado la lamina altar con su retablito, andas y demás cosas neses^{as} para el culto del dho santo cuidando asimismo de su novena = hubo vísperas missa con su magestad manifiesto que estuvo hasta la tarde. salio la proses^{on} del santo por las calles subio al colegio, del colegio a los quatro cantillos de donde vajó a nra. Ig^a al derredor de su Plasa...” A.P.M.N.S.C. 1.1.4.1//146

borlas y mitras en plata, para que sirviesen al referido culto²⁰ o si ésta pereció en el incendio que arrasó el convento en 1815.

La última noticia que tenemos acerca de una obra del santo de Pomuk en el Convento de MM. Dominicas es en 1822, donde en los inventarios desamortizadores citan que sobre el coro bajo, por la parte del mismo templo, había una *laminita* de 1 vara aproximadamente con marco dorado con la imagen de San Juan Nepomuceno protegido con un cristal.

La sacristía de la Parroquia de la Concepción posee un lienzo parte de un programa iconográfico conjuntamente con otros cuatro lienzos que representan a San Cayetano, San Carlos Borromeo y San Felipe Neri.



Fig. II-27: *San Juan Nepomuceno.*
Juan de Miranda. C. 1781. Óleo sobre lienzo.



Fig. II-28: Ubicación de los lienzos en la Sacristía

Esta serie de lienzos fue encargada por la fábrica parroquial para adornar la sacristía principal antes de 1781 al pintor grancanario Juan de Miranda con un claro fin doctrinal. La elección de estos santos viene dada por el patronazgo que ejercieron en la Ilustración y porque resumen las virtudes del ejemplar sacerdote.

El lienzo de San Juan Nepomuceno reproduce los mismos esquemas compositivos de la iconografía del santo, mostrándolo de medio cuerpo en un espacio glorificado. Viste su habitual atuendo, y en sus manos porta el crucifijo y la azucena. Sobre una nube aparece un libro abierto apoyado en su bonete y en su cabeza las cinco estrellas con el “TACUI” en cada una. Contrapesan la composición unas cabezas de querubines en el rompimiento de gloria.

²⁰ A.H.P.T., PN, núm. 2.894, fols. 235 r. - 263 v.

Tras el análisis del lienzo, se observa que bajo los querubines aparece una figura angelical, que muestra el gesto del silencio, portando en su mano la palma del martirio. Esto se debe a un probable arrepentimiento del pintor, quizás por no abigarrar la composición.

Una escultura de esta misma advocación se encuentra en la hornacina lateral izquierda del retablo de Ntra. Sra. de Candelaria que, según el análisis formal de la pieza, se trata de una escultura del s. XVIII de talleres sevillanos.



Fig. II-29: *San Juan Nepomuceno.*
Anónimo sevillano. S. XVII. Madera
policromada v estofada.



Fig. II-30: *Ángel.* Detalle.

Según los inventarios parroquiales consultados (1889 – 1911) existe un silencio documental respecto al origen de esta pieza que forma pareja conjuntamente con un San Francisco de Borja que se encuentra en la hornacina contigua. Ambas imágenes poseen la misma peana, así como misma altura y tratamiento morfológico lo que supone un origen común, siendo el único punto de conexión la casa jesuita. En los inventarios del colegio de San Luis Gonzaga no existe referencia acerca de dos esculturas de dichos santos, sino lienzos, lo que presupone que, tras la supresión de la orden jesuítica en 1767 y la consecuente paralización de las obras de la iglesia colegial, estas imágenes fueran encargadas para adornar el citado templo.

El santo se muestra de pie, vestido con sotana, roquete, muceta y esclavina profusamente dorada y decorada. Porta en sus manos el crucifijo, de madera con cantoneras de plata, y un ramillete de azucenas del mismo metal. Sobre su cabeza, un bonete y el disco de cinco estrellas llevando grabadas el “TACUI” completan su iconografía. A sus pies, un pequeño angelote porta en una mano una bandeja con la lengua del santo y con la otra realiza el gesto del silencio.

2.4.2.- Patronazgo particular en la Ermita de Ntra. Sra. de Montenegro - El Ancón

Una de las empresas más importantes que llevó a cabo José de Montenegro era su hacienda y ermita del Pago del Ancón, en el Rincón de Abajo, las cuales fueron construidas a mediados del s. XVIII.

La ermita se encuentra anexa a la casa principal, finalizada y bendecida en 1767²¹, compuesta por una sola nave y artesonado de cuatro aguas. El portalón adintelado por el cual se accede presenta grandes dimensiones y está realizado en madera. El suelo actualmente es de baldosas hidráulicas, que sustituyeron el pavimento original de piedra molinera.²²

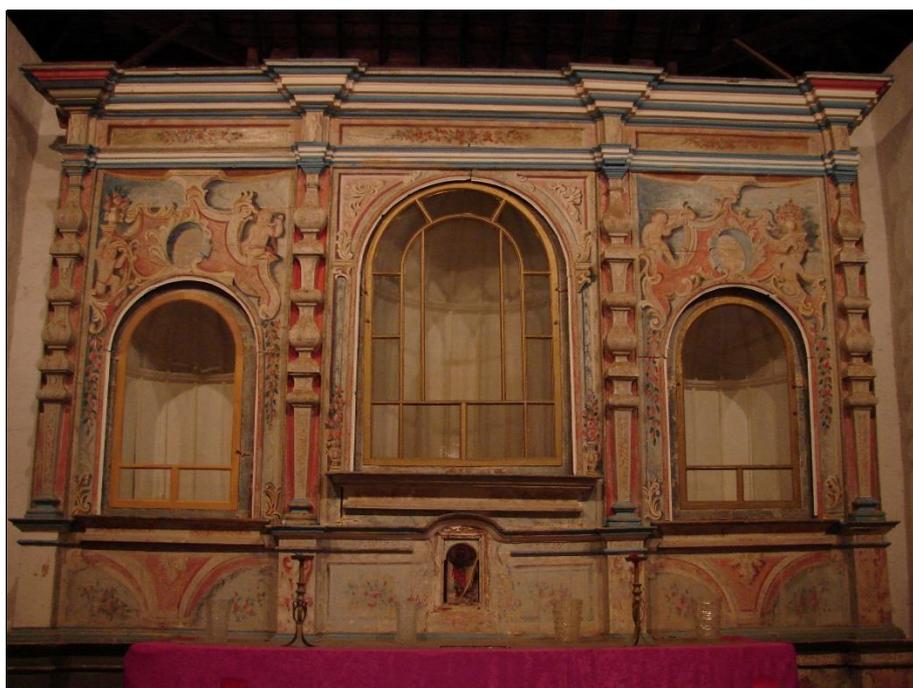


Fig. II-31: Retablo de la ermita de Ntra. Sra. de Montenegro.

Al fondo, delante del presbiterio, se encuentra una lápida sin inscripción alguna donde sería inhumado el cuerpo del fundador y en la cabecera, se alza un retablo de estilo portugués, de tres calles donde se custodiaban las imágenes de Ntra. Sra. de Montenegro,

²¹ A.P.M.N.S.C. 1.3.3.3//154.3

²² ACOSTA JORDÁN, Silvano: “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro” en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 186; 2004.

San José y San Juan Nepomuceno, devociones particulares de José de Montenegro. El retablo está policromado con la técnica del trampantojo, por medio de rocallas, hojarascas, etc. habiendo sido repolicromado en épocas pasadas.

Los demás bienes que componen dicha ermita son un púlpito y las andas procesionales de baldaquino de Ntra. Sra. de Montenegro, cuya festividad celebraban el 26 de agosto, y tres pinturas de gran formato que representan al fundador; San Joaquín, Santa Ana y la Virgen y un asunto místico entre San Pedro, Santo Domingo de Guzmán y Cristo.



Fig. II-32: *San Juan Nepomuceno.*
Blas Molner. Finales del s. XVIII.
Madera policromada y estofada

Esta escultura, entronizada en la hornacina lateral izquierda, forma parte del grupo comprado por José de Montenegro para adornar la ermita del Ancón y que actualmente se encuentran en una colección particular en S/C de Tenerife.

Estas tres esculturas fueron adquiridas en Sevilla, a finales del s. XVIII, al escultor valenciano Blas Molner (1737-1812) tal y como reza, en este caso, en la trasera de la peana de la escultura de San Juan Nepomuceno: *En Sevilla D. Blas Molner. Natural de Valencia.* Dicho escultor se afincó en Sevilla al menos desde 1766, en esta ciudad ejerció una importante actividad docente y fue Director General de la Academia de las Tres Nobles Artes, así como profesor de la sección de escultura. Se le considera uno de los principales representantes del Neoclasicismo escultórico en la ciudad de Sevilla.²³

²³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera.* Laboratorio de Arte 6.1993, páginas 189-200.

Su factura muestra gran desenvoltura y movimiento, gracias a la maestría con la que fue tallada por su autor, llamando poderosamente la atención el detenimiento y cuidado con que fue trabajada hasta en sus más mínimos detalles, destacando por su preciosismo la amplia capa, forrada de armiño y decorada con labores vegetales doradas en relieve. Bajo ésta, se aprecia un roquete profusamente plegado, de gran realismo. La cabeza se cubre con un bonete de doctor, distinción que obtuvo por su trayectoria académica en el estudio de derecho canónico. Sus manos sujetan un crucifijo, símbolo de su fe en Cristo, completando la composición el angelito colocado a los pies, que hace alusión al secreto de confesión.²⁴ En cuanto a su ajuar, poseía un solio de plata y un disco con las cinco estrellas sobredoradas, además de una basa procesional, para el día de la festividad de Ntra. Sra. de Montenegro.²⁵

2.4.3.- Culto en la Parroquia de San Juan Bautista

El primer dato acerca de esta imagen data de 1858, que menciona esta pequeña figura de 32 cm. como propiedad de la parroquia conjuntamente con una escultura que representaba a la Virgen de Candelaria.

En el inventario del mencionado año²⁶ cita la pieza con sus atributos de plata (dos mitras sobre un pequeño cojín de terciopelo rojo, un bonete, un crucifijo, la *aureolita* sobredorada y la palma de martirio.

Estuvo colocado desde 1896 hasta 1921 en el Retablo de la Virgen de los Remedios (Actual del Carmen) y posteriormente, siendo citado en 1933, en la hornacina inferior del altar de San Juan Bautista hasta ser trasladada a una pequeña vitrina en el camarín de la Capilla del Cristo a la Columna.

Se desconoce por tanto el comitente de la obra, así como su procedencia originaria o si fue comprada por la fábrica parroquial, ya que existen varios testimonios en dicha parroquia que confirman dichas hipótesis (San Antonio de Padua y el Cristo de las Tribulaciones, provenientes del Convento franciscano de San Lorenzo).

En cuanto al aspecto formal, podemos deducir que se trata de una talla del s. XVIII, mostrando un esquema compositivo similar a las estampas y grabados publicados tras la elevación a los altares, mostrando un correcto trabajo de talla y policromía. No se descarta una posible factura local así como adquisición foránea.²⁷

²⁴ ACOSTA JORDÁN, Silvano: “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro” en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 186; 2004.

²⁵ A.P.M.N.S.C. 1.2.9.7//198.1

²⁶ A.H.D.T. Fondo Parroquia de San Juan Bautista. La Orotava. *Inventarios generales de 1858, 1866, 1896, 1921 y 1933. s/f.*

²⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. Parroquia de San Juan Bautista, Ayto. de La Orotava y Cajacanarias. 2008. pp. 95-96.



Fig. II-33: *San Juan Nepomuceno*. Anónimo. S. XVIII. Madera policromada y estofada



Fig. II-34: Mitras de plata sobre el cojín de terciopelo. Detalle.

El santo se muestra de pie, sobre una peana moldurada cuadrangular, revestido con sotana y roquete, así como la muceta forrada de armiño. Sobre su cabeza porta un bonete de plata, y en su mano izquierda un pequeño crucifijo. La aureola con las cinco estrellas y la palma del martirio han desaparecido. Completa su iconografía un pequeño cojín de terciopelo rojo, con decorado con encaje de concha de plata dorada, con dos pequeñas mitras de plata recortada y grabada, un trabajo que muestra semejanza con la escuela canaria de mediados del s. XVIII.

2.4.4.- *Devoción jesuita y agustina.*

Esta devoción igualmente vino alentada por la propaganda efectuada por los jesuitas, que tenían a San Juan Nepomuceno como segundo patrono de la orden.

En la casa profesa que tenían en La Orotava, dedicada a San Luis Gonzaga, poseían dos láminas de esta devoción. La primera se encontraba en el oratorio, ya que la iglesia estaba

en proceso de construcción y habilitaron una estancia dentro del colegio que hiciese de capilla y la otra lámina se hallaba en la habitación del coadjutor Ignacio Román.²⁸

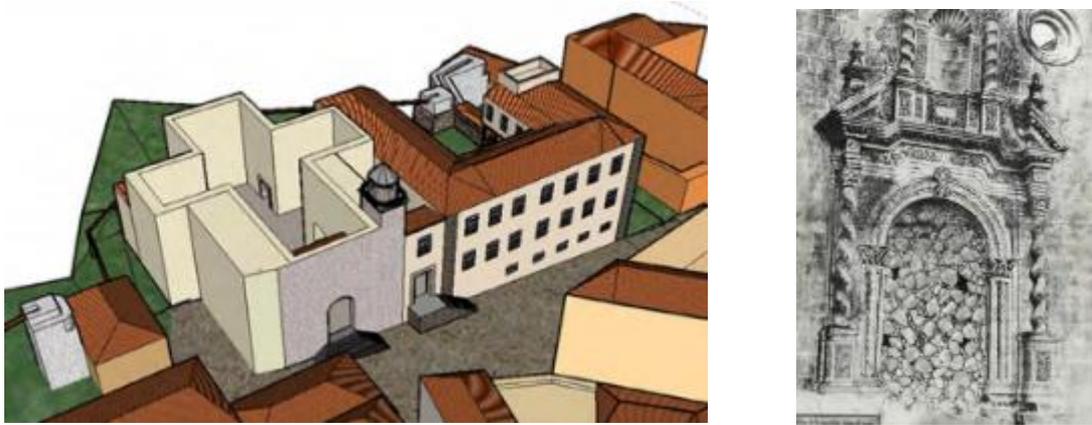


Fig. II-35: Reconstrucción del Colegio de los Jesuitas y dibujo de la portada, por A. Monteverde.
Jesús Rodríguez Bravo©

El convento agustino de Nuestra Señora de Gracia no fue ajeno igualmente a la piedad ejercida hacia el santo. En la capilla del Ecce Homo había entronizada, a un lado del retablo, otra pequeña lámina del santo, recogida en los inventarios efectuados en 1792 y 1835.²⁹

²⁸ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: “De la cabaña rústica a templo barroco: los jesuitas y las artes en La Orotava” (I,II,III,IV) en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 193,194,195,196; 2011,2012,2013,2014.

²⁹ A.H.D.T. Fondo histórico diocesano, legajo 1354, documento 1, f. 19v. y A.H.N. Libro 2446. Libro de inventarios, f. 15 v.

3.- LA IMAGEN DE SAN JUAN NEPOMUCENO DE LA PARROQUIA LA CONCEPCIÓN – LA OROTAVA

3.1.- Identificación: Ficha técnica

3.1.1. TÍTULO: *San Juan Nepomuceno*

3.1.2. TIPOLOGÍA: *Escultura*

3.1.3. LOCALIZACIÓN

3.1.3.1. Provincia: *Santa Cruz de Tenerife*

3.1.3.2. Municipio: *La Orotava*

3.1.3.3. Inmueble: *Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de la Concepción*

3.1.3.4. Ubicación: *Museo Sacro “El Tesoro de la Concepción”. Sala Capitular VII – Imaginería*

3.1.3.5. Propietario: *Iglesia Católica. Diócesis de San Cristóbal de La Laguna*

3.1.4. IDENTIFICACIÓN FÍSICA

3.1.4.1. Materiales y técnica: *Madera tallada, dorada, estofada y policromada*

3.1.4.2. Dimensiones: *100 x 40,5 x 34 cm.*

3.1.4.3. Inscripciones, marcas, firmas: *No presenta*

3.1.5. DATOS HISTÓRICOS – ARTÍSTICOS

3.1.5.1. Autor/es: *Anónimo*

3.1.5.2. Cronología: *Segunda mitad del siglo XVIII*

3.1.5.3. Estilo: *Barroco*

3.1.5.4. Escuela: *Andaluza*

3.2.- Estudio iconográfico

La imagen de San Juan Nepomuceno se alza sobre una peana cuadrangular con esquinas achaflanadas, policromada con decoración pseudomarmórea en tonos rojizos entre dos molduras bruñidas con pan de oro.

La escultura se muestra de pie, con un leve contraposto, adelantando la pierna izquierda en actitud contemplativa mirando un crucifijo ahora inexistente. Muestra la indumentaria concerniente a su iconografía, esto es: sotana (1) negra salpicada de flores escalfadas con un fondo de caracolillos y ribeteada con un amplio galón, sobrepelliz (2) blanco sobre la sotana con un encaje en la parte inferior, manto (3) negro con forro que simula un tejido de armiño con un dibujo en líneas en zig-zag, que intenta imitar las características aguas de los tejidos de muaré y ribeteado con un galón ondulante a semejanza de los encajes torchones y sobre el manto una esclavina (4) en tonalidades tierras con un galón que la remata y se ata a la altura del pecho con un nudo del cual penden dos borlas.

La cabeza se toca con un birrete o bonete (5) español con los colores distintivos de haber cursado Derecho Eclesiástico, a su vez también como miembro del clero. Muestra una tez de colores sonrosados, ojos de vidrios soplados y policromados y una cabellera mediana que deja ver los lóbulos de las orejas así como una barba y bigote recortado que completan su iconografía.



3.3.- Origen histórico

Esta escultura es desconocida para la historiografía insular, siendo vagamente citada en algunos artículos, refiriéndola erróneamente como un San Felipe Neri³⁰. Igualmente existe un silencio documental en los inventarios parroquiales (1889, 1905, 1911), aún más ya que ni siquiera es citada dentro de las dependencias parroquiales. Se ha especulado que su procedencia se debe al Convento de San Nicolás pero tras consultar el inventario del cenobio tras su reconstrucción en 1815 sólo cita una lámina acerca del mismo estudiada anteriormente, por tanto, dicha pieza sigue siendo una incógnita.

Existe una posible teoría que apunta la probabilidad de que esta imagen perteneciese a José de Montenegro de su peculio particular. Su sobrino, Crispulo de Montenegro (1760 – 1810) cita en su testamento³¹ que en poder de su hermano Pedro se halla una imagen de san Juan Nepomuceno de bulto y un retrato de su hermano mayor, Juan Nepomuceno Montenegro, que ambos objetos le pertenecen por habérselas legado aquél tras haber fallecido, por cláusula testamentaria y ordena a sus hijos que las recojan y les den el destino que les había precisado.

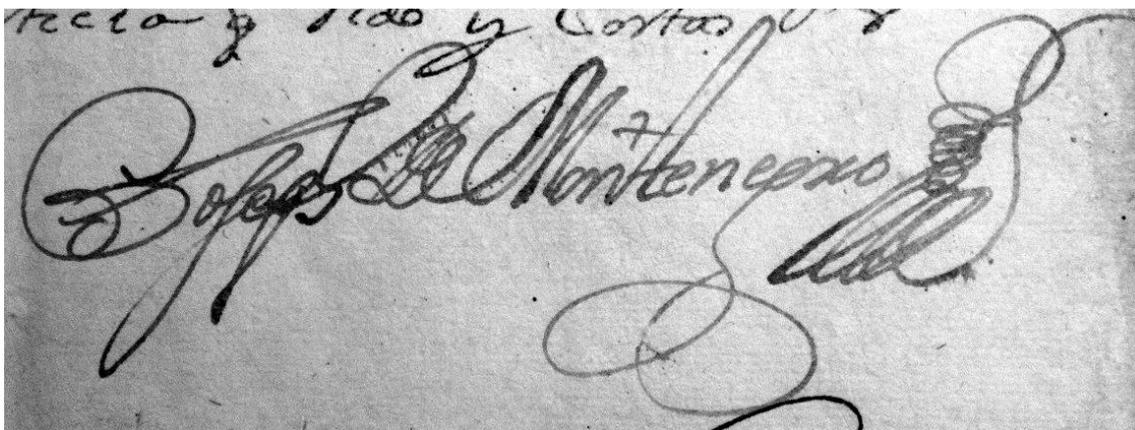


Fig. III-1: Detalle de la rúbrica de José de Montenegro. A.P.N.S.C.

Por tanto, es una posibilidad que dicha imagen fuese la que reclamó Crispulo Montenegro y el “destino” que sus hijos debieran darle fuera la Parroquia de La Concepción, supliendo así la falta de una escultura al cual darle culto.

3.4.- Análisis morfológico – estilístico y comparativo

El análisis comparativo al cual podemos circunscribir esta pieza viene determinado por dos esculturas: una en la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción en San Sebastián de La Gomera y otra la expuesta al culto en el altar de La Candelaria en la Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava y anteriormente comentada.

³⁰ LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *Catalogación de obras e historiografía*. El Tesoro de la Concepción. Ayuntamiento de La Orotava. 2003.

³¹ A.H.P.T., PN, núm. 3.094, fols. 604.

La escultura de San Juan Nepomuceno de La Gomera fue donada a dicha parroquia en 1779 por Diego Álvarez de Orejón³², siendo una pieza que muestra gran similitud compositiva así como decorativa con la pieza que estudiamos, atreviéndonos a argumentar un posible mismo taller de ejecución.

La pieza homónima de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava muestra igualmente grandes similitudes en cuanto a la peana con decoración pseudomarmórea, tamaño, rostro, estofados y policromía, con la salvedad de ser una iconografía mucho más rica en cuanto a atributos, ya que, aparte de las preseas de plata (aureola, bonete, cantoneras y crucifijo, azucenas y la bandeja con la lengua), muestra el ángel con el recurrente gesto del silencio.



San Juan Nepomuceno.
Parroquia de La Asunción.
La Gomera

San Juan Nepomuceno.
Parroquia de La Concepción.
La Orotava

Fig. III-2: Montaje comparativo de las esculturas

Ambas esculturas se atribuyen a talleres sevillanos o andaluces de la segunda mitad del s. XVIII siguiendo las estelas deudoras de los reconocidos escultores Pedro Duque Cornejo (1677-1757) y Benito de Hita y Castillo (1714-1784).

³² LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod*. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos. 2008.

4.- ESTUDIO FISICOQUÍMICO DE LA ESTRUCTURA, LOS MATERIALES Y EL ENTORNO DE LA OBRA.

4.1.- Introducción

El estudio fisicoquímico de la obra consistirá en:

- Un estudio de las propiedades fisicoquímicas de la obra y del ambiente que la rodea. Suele depender a menudo de la disponibilidad de recursos, pero los más básicos son la Humedad Relativa y Temperatura del entorno y Humedad de las zonas diferenciadas de la obra.
- Un estudio de la estructura soporte y del estado de los materiales que componen la obra a las escalas macro y micro y también de la composición de la capa pictórica.

Las técnicas de examen y diagnóstico se clasifican según las escalas de observación en macro y micro. Dentro de las primeras se encuentran:

- Fotografía con luz visible.
- Colorimetría con código CIELab.
- Fotografía con luz UV (imagen de fluorescencia).
- Examen de fotografía IR

Entre las segundas se encuentran:

- Microfotografía con luz visible aplicada al examen de zonas de detalle de la obra (basadas en mini-microscopios digitales manuales).
- Microscopía con luz visible y polarizada aplicada a la observación de preparaciones estratigráficas de micromuestras extraídas de la obra y de los resultados de diversas tinciones realizadas sobre ellas , así como de la observación de preparaciones de muestras de los tipos de maderas contenidos en la obra.
- Microscopía electrónica de barrido para examen a escalas menores (entre 100 a 20000 aumentos operativos) para observación de los estratos de la capa pictórica, que suele ir acoplada a la técnica de espectrometría de energías dispersivas de Rayos X que permite determinar la composición elemental inorgánica de estas microzonas observadas.

Existen otros criterios de clasificación atendiendo a la naturaleza visible o no-visible del tipo de imagen observado por cada técnica determinada y que se aplican atendiendo a que zona de la obra quiere observarse en las escalas macro y micro.

Los objetivos de estos estudios fueron:

- Relacionar los resultados de la humedad interna de la pieza y la ambiental de su antiguo lugar de almacenamiento con los factores de degradación.

- Detallar fotográficamente tanto la pieza en general como sus detalles.
- Examinar en la escultura algún tipo de intervención tras su ejecución.
- Conocer los estratos así como los materiales constitutivos de la pieza.

4.2. – Técnicas de examen, equipos, medidas y preparativos de muestras.

4.2.1.- Medidas de humedad de los materiales de la obra y de su entorno

Las condiciones ambientales son fundamentales para conocer los factores que influyen en el comportamiento de los materiales constitutivos de la obra³³.

Para las medidas de Humedad relativa y Temperatura del entorno próximo a la superficie de la obra se usó un higrómetro de la casa AURIOL modelo 71010, que permitió monitorizar estas condiciones en el armario donde había sido almacenada la obra desde la reubicación museística del patrimonio de la Parroquia en 2007 y en el taller en que se realizó la restauración.

Para las medidas de Humedad del soporte y la capa pictórica de la obra se usaron dos tipos de Higrómetros, a saber:

- Uno de tipo resistivo basado en un medidor y una celda sondeo de agujas de la casa GENERAL que se aplicó cuidadosamente a diversas zonas de la capa pictórica y otras superficies no policromadas.
- Uno de tipo capacitivo de la casa IMM modelo MD918 (medidor de humedad en madera) de aplicación “no-invasiva” en zonas de superficie policromada y no policromada.



Fig. IV-1: Armario de almacenamiento de la escultura

³³ CALVO MANUEL, Ana: *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serbal. 2002. Pág. 160.



Fig. IV-2: Termohigrómetro para ambiente



Fig. IV-3: Higrómetros resistivo (a) y capacitivo (b)

4.2.2.- Técnicas de observación y examen globales de la obra.

Se recogen aquí las descripciones de los montajes de los equipos de medida usados en los exámenes globales de la obra o de partes de ella, de los preparativos para cada tipo de examen y del tipo de registros adquiridos.

4.2.2.1.- Examen fotográfico con luz visible

Se realizaron fotografías con una cámara semirreflex marca CANON modelo D500, con un objetivo de longitud focal entre 18 y 55 milímetros, tomando fotografías del estado de conservación y de detalles, así de como todo el proceso de restauración y estado final.

4.2.2.2.- Examen fotográfico con luz UV

La irradiación UV de la obra y la adquisición de imágenes de fluorescencia correspondientes se utiliza para detectar la presencia de sustancias a nivel superficial, distintos tipos de repintes, espesores y distribuciones de barnices u otro tipo de capa de protección o cualquier sustancia que ha sido aplicada sobre la obra.³⁴ Esto se debe a la excitación de las diferentes sustancias frente a este tipo de radiación. Las fotografías fueron realizadas en un espacio oscuro habilitado al efecto, tras irradiación con lámparas de Wood³⁵.



Fig. IV-4: Espacio de realización del examen UV

4.2.2.3.- Examen de fotografía IR

Se ha realizado un examen de imagen de la capa pictórica usando irradiación IR gracias a un sistema integrado de irradiación y adquisición de señal generadora de imágenes de diferentes espectros con una cámara multispectral en modo Infrarrojo, modelo ARTIST

³⁴ DEL PINO DÍAZ, César: “*Pintura mural. Conservación y restauración*” Ed. Dossat. 2003. Pág 359.

³⁵ La lámpara de Wood está compuesta por una lámpara de mercurio con una envoltura de vidrio o de silicato de bario con un 9% de óxido de níquel siendo una fuente de radiación ultravioleta de longitud de onda entre 320 y 400 nm.

de la casa ART-INNOVATION, localizado en el SADOA³⁶-SEGAI³⁷. Para observar algún tipo de dibujo subyacente, preparatorio, algún tipo de firma o inscripción que se encuentre entre las capas de barniz y la capa de imprimación, material reflectante final de la capa pictórica., dependiendo de la transparencia u opacidad de los materiales contenidos en la capa pictórica y del grosor de las acumulaciones de los mismos a través de los diferentes estratos con un rango espectral entre 950 – 1100 nm.



Fig. IV-5: Detalle del estudio con reflectancia infrarroja (IR)

4.2.2.4.- Medidas de colorimetría en código CIELab

La colorimetría³⁸ se utiliza para medir cuantitativamente el color en función de la cantidad de luz que se refleja en la superficie analizada. Su uso en la conservación y restauración sirve para contrastar las variaciones y modificaciones de color que ha sufrido el material analizado a través del tiempo. Por tanto, se han tomado mediciones con el colorímetro para obtener datos que serán primordiales en una futura intervención de la pieza para conocer las variaciones de color que ha sufrido.

Se ha usado un colorímetro típico para medidas sobre superficies sólidas, de la casa Beijing TIME High Technology Ltd., modelo Color Reader TCR200, con las prestaciones básicas para realizar las medidas de color de zonas de la obra en Código CIELab.

El código CIELab es el modelo cromático usado normalmente para describir todos los colores que puede percibir el ojo humano.

Los tres parámetros en el modelo representan la luminosidad de color (L^* , $L^*=0$ rendimientos negro y $L^*=100$ indica blanca), su posición entre rojo y verde (a^* , valores

³⁶ Servicio de Análisis y Documentación de Obras de Arte (SADOA).

³⁷ Servicio General de Apoyo a la Investigación (SEGAI).

³⁸ AA.VV. *Técnicas no destructivas aplicadas a la conservación del patrimonio arquitectónico. Colorimetría*. PH: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, n° 53. 2005. Págs. 6-10.

negativos indican verde mientras valores positivos indican rojo) y su posición entre amarillo y azul (b^* , valores negativos indican azul y valores positivos indican amarillo).

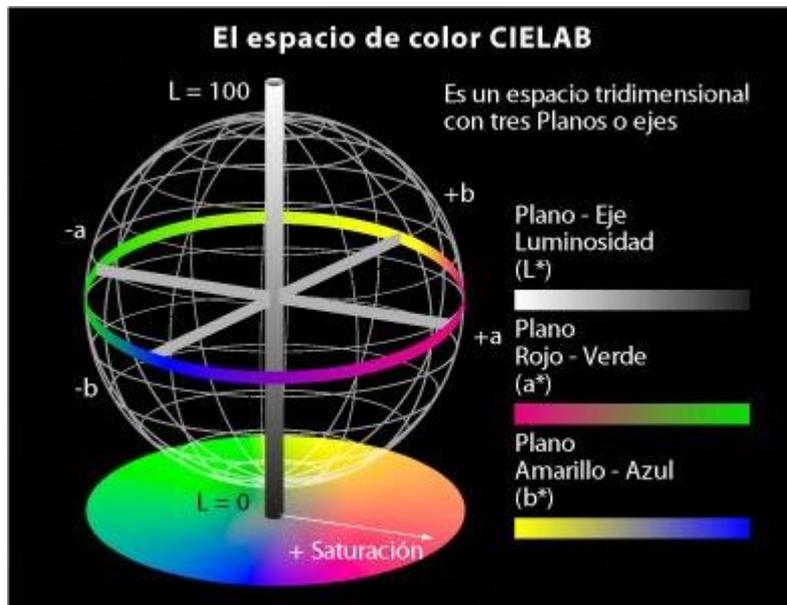


Fig. IV-6: Esfera de color CIELab



Fig. IV-7: Detalles del estudio con colorímetro

4.2.3.- Técnicas de examen en detalle de la muestra y de determinación de composición

Se aplican en el estudio del estado de los materiales constituyentes de las partes constitutivas de la obra, de sus características y del ensamblamiento conjunto de estas partes distinguibles de cara a su posterior intervención restauradora y a la toma de medidas de conservación.

4.2.3.1.- Microfotografía con luz visible

Aplicada al examen de zonas de detalle de la obra, en nuestro caso se ha hecho con minimicroscopios digitales de uso manual pero con conexión a ordenador.

Se ha usado un microscopio digital de la Digital Mikroskop Kamera modelo Digital Micro Scale DNT con programa de conexión a ordenador para adquisición de imágenes fijas o en movimiento. Se trabaja con un intervalo de aumentos entre 5 a 200x. El uso de este recurso está dirigido a un examen de detalle de partes de la obra estudiada en cuanto a observar su estado de conservación. La Figura IV-8 siguiente muestra un montaje típico de estos microscopios como el que se ha usado.



Fig. IV-8: Microscopio digital

4.2.3.2.- Microscopía con luz visible y polarizada

La realización de las estratigrafías se llevó a cabo en el Laboratorios de Química Física del Departamento de Química. Inicialmente se han extraído cuatro muestras de las zonas más interesantes a estudiar de la pieza. Se recogieron y analizaron las siguientes muestras:

- (1) Muceta, zona delantera a la altura del hombro izquierdo.
- (2) Sobrepelliz, zona interna bajo el brazo derecho.
- (3) Peana, marmorizado de la esquina delantera izquierda.
- (4) Manteo, zona inferior trasera.



Fig. IV-9: Localización de las muestras tomadas

En primer lugar, se prepararon las estratigrafías introduciendo las muestras escogidas en en minimoldes de metacrilato adecuadamente horadados y se han embutido en geles de resina preparados al efecto. Posteriormente han sido cortados y pulidos (usando una pulidora metalográfica y papeles de esmeril de varios tamaños de grano) perpendicularmente obteniendo de este modo la sección transversal de la micromuestra donde era posible observar, al microscopio, las diferentes capas que la constituyen.

Posteriormente fueron examinadas preliminarmente en el microscopio óptico estereoscópico (microscopio metalográfico con 10 a 500 aumentos) para observar el pulido adecuado de las probetas y una vista general de la secuencia estratigráfica.



Fig. IV-10: Microscopio óptico

A continuación se han colocado cada una de las probetas estratigráficas en la pletina de un microscopio óptico con luz visible polarizada de la casa OLYMPUS modelo BH2 dotado de un revólver de 5 objetivos, modos de observación en reflexión y en transmisión y sus correspondientes fuentes de iluminación, así como el sistema de lentes polarizadoras y analizadoras que permiten usar luz polarizada para las observaciones microscópicas. Se usó una cámara fotográfica de la casa CANON modelo 1100D acoplada a la salida cenital del microscopio para la adquisición de las imágenes de cada una de las estratigrafías.

4.2.3.3.- Microscopía Electrónica de Barrido y Espectrometría de Energías Dispersivas de Rayos X

Este estudio se realizó en las instalaciones del Servicio de Microscopía Electrónica del SEGAI-ULL.

Los equipos usados fueron:

- Microscopio electrónico de barrido (SEM) JEOL JSM 6300 con resolución lateral de 3,5 nm. Con este equipo se realizó la observación por microscopía electrónica de barrido de la morfología y relieve de las muestras (estratigrafías), mediante la detección de electrones secundarios así como para la obtención y digitalización de imágenes.
- Microanalizador de energías dispersivas de rayos X (EDX) Oxford 6699 ATW acoplado al SEM JEOL JSM 6300. Este equipo se aplica en la realización de microanálisis químicos cualitativos o semicuantitativos a partir de la energía de rayos X dispersada por la muestra, con posibilidad de obtener la distribución elemental en la superficie analizada.

En nuestro caso en cada uno de los estratos observados en la probeta correspondiente a cada una de las 4 micromuestras extraídas de la obra anteriormente indicadas.

Cada una de las muestras se montó sobre un portamuestras metálico para su observación por SEM, y se sometió a un recubrimiento de carbono de aproximadamente 10-20 nm., al tratarse de muestras no conductoras, mediante pulverización catódica para su observación por SEM.

-Se usó un equipo de pulverización catódico 'sputtering', recubrimiento con polvo de grafito de muestras no conductoras (observación por SEM) BAL-TEC SCD 005 y CEA 035.

Con las probetas preparadas se realizó un estudio en el microscopio electrónico de barrido (SEM) a escalas menores entre 100 y 20000 aumentos y un microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las diferentes estratigrafías para poder determinar la composición de los materiales que componen los estratos reconocidos en las micromuestras.

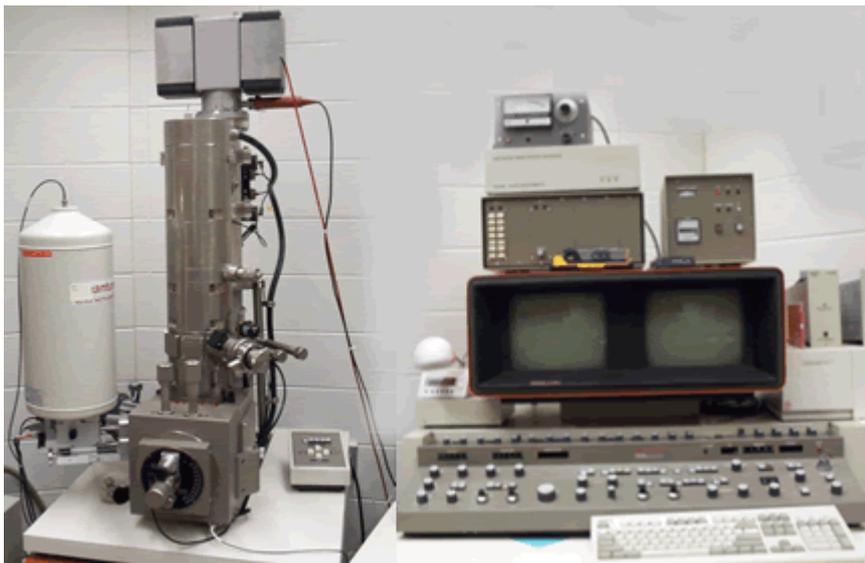


Fig. IV-11: SEM-EDX

Las condiciones de operación medias utilizadas han sido las siguientes:

- Tiempo de registro: 50.00 seg.
- Tiempo real: 64.41 seg.
- Detector: Silicio
- Ventana: SATW
- Voltaje de aceleración: 20.00 kV

4.3. – Resultados y discusión

4.3.1.- Medidas de humedad de los materiales de la obra y de su entorno

En el momento del traslado para la restauración, la escultura de San Juan Nepomuceno se hallaba almacenada en un armario con condiciones de humedad y temperatura inadecuadas para la correcta conservación de la talla. Dicha imagen no poseía un lugar de exposición estable, lo que conllevaba al progresivo deterioro debido a las diferentes oscilaciones termohigrométricas en los diferentes lugares en los que se había almacenado a través de los años: diferentes sacristías, armarios, incidencias luminosas, etc.

La madera natural es higroscópica, es decir que tiene la capacidad de absorber o ceder humedad al medioambiente buscando su equilibrio relativo entre humedad intrínseca de la madera y humedad relativa del medio ambiente.

Por lo tanto la madera tiende a absorber o perder agua según las condiciones del ambiente que la rodea como las condiciones de humedad relativa y temperatura del aire, de tal forma que a cada estado ambiental corresponde un grado de humedad de la madera, llamado humedad de equilibrio higroscópico.

| Temperature | | Moisture content (%) at various relative humidity values | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------|-------|--|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| (°C) | (°F) | 5% | 10% | 15% | 20% | 25% | 30% | 35% | 40% | 45% | 50% | 55% | 60% | 65% | 70% | 75% | 80% | 85% | 90% | 95% |
| -1.1 | (30) | 1.4 | 2.6 | 3.7 | 4.6 | 5.5 | 6.3 | 7.1 | 7.9 | 8.7 | 9.5 | 10.4 | 11.3 | 12.4 | 13.5 | 14.9 | 16.5 | 18.5 | 21.0 | 24.3 |
| 4.4 | (40) | 1.4 | 2.6 | 3.7 | 4.6 | 5.5 | 6.3 | 7.1 | 7.9 | 8.7 | 9.5 | 10.4 | 11.3 | 12.3 | 13.5 | 14.9 | 16.5 | 18.5 | 21.0 | 24.3 |
| 10.0 | (50) | 1.4 | 2.6 | 3.6 | 4.6 | 5.5 | 6.3 | 7.1 | 7.9 | 8.7 | 9.5 | 10.3 | 11.2 | 12.3 | 13.4 | 14.8 | 16.4 | 18.4 | 20.9 | 24.3 |
| 15.6 | (60) | 1.3 | 2.5 | 3.6 | 4.6 | 5.4 | 6.2 | 7.0 | 7.8 | 8.6 | 9.4 | 10.2 | 11.1 | 12.1 | 13.3 | 14.6 | 16.2 | 18.2 | 20.7 | 24.1 |
| 21.1 | (70) | 1.3 | 2.5 | 3.5 | 4.5 | 5.4 | 6.2 | 6.9 | 7.7 | 8.5 | 9.2 | 10.1 | 11.0 | 12.0 | 13.1 | 14.4 | 16.0 | 17.9 | 20.5 | 23.9 |
| 26.7 | (80) | 1.3 | 2.4 | 3.5 | 4.4 | 5.3 | 6.1 | 6.8 | 7.6 | 8.3 | 9.1 | 9.9 | 10.8 | 11.7 | 12.9 | 14.2 | 15.7 | 17.7 | 20.2 | 23.6 |
| 32.2 | (90) | 1.2 | 2.3 | 3.4 | 4.3 | 5.1 | 5.9 | 6.7 | 7.4 | 8.1 | 8.9 | 9.7 | 10.5 | 11.5 | 12.6 | 13.9 | 15.4 | 17.3 | 19.8 | 23.3 |
| 37.8 | (100) | 1.2 | 2.3 | 3.3 | 4.2 | 5.0 | 5.8 | 6.5 | 7.2 | 7.9 | 8.7 | 9.5 | 10.3 | 11.2 | 12.3 | 13.6 | 15.1 | 17.0 | 19.5 | 22.9 |
| 43.3 | (110) | 1.1 | 2.2 | 3.2 | 4.0 | 4.9 | 5.6 | 6.3 | 7.0 | 7.7 | 8.4 | 9.2 | 10.0 | 11.0 | 12.0 | 13.2 | 14.7 | 16.6 | 19.1 | 22.4 |
| 48.9 | (120) | 1.1 | 2.1 | 3.0 | 3.9 | 4.7 | 5.4 | 6.1 | 6.8 | 7.5 | 8.2 | 8.9 | 9.7 | 10.6 | 11.7 | 12.9 | 14.4 | 16.2 | 18.6 | 22.0 |
| 54.4 | (130) | 1.0 | 2.0 | 2.9 | 3.7 | 4.5 | 5.2 | 5.9 | 6.6 | 7.2 | 7.9 | 8.7 | 9.4 | 10.3 | 11.3 | 12.5 | 14.0 | 15.8 | 18.2 | 21.5 |
| 60.0 | (140) | 0.9 | 1.9 | 2.8 | 3.6 | 4.3 | 5.0 | 5.7 | 6.3 | 7.0 | 7.7 | 8.4 | 9.1 | 10.0 | 11.0 | 12.1 | 13.6 | 15.3 | 17.7 | 21.0 |
| 65.6 | (150) | 0.9 | 1.8 | 2.6 | 3.4 | 4.1 | 4.8 | 5.5 | 6.1 | 6.7 | 7.4 | 8.1 | 8.8 | 9.7 | 10.6 | 11.8 | 13.1 | 14.9 | 17.2 | 20.4 |
| 71.1 | (160) | 0.8 | 1.6 | 2.4 | 3.2 | 3.9 | 4.6 | 5.2 | 5.8 | 6.4 | 7.1 | 7.8 | 8.5 | 9.3 | 10.3 | 11.4 | 12.7 | 14.4 | 16.7 | 19.9 |
| 76.7 | (170) | 0.7 | 1.5 | 2.3 | 3.0 | 3.7 | 4.3 | 4.9 | 5.6 | 6.2 | 6.8 | 7.4 | 8.2 | 9.0 | 9.9 | 11.0 | 12.3 | 14.0 | 16.2 | 19.3 |
| 82.2 | (180) | 0.7 | 1.4 | 2.1 | 2.8 | 3.5 | 4.1 | 4.7 | 5.3 | 5.9 | 6.5 | 7.1 | 7.8 | 8.6 | 9.5 | 10.5 | 11.8 | 13.5 | 15.7 | 18.7 |
| 87.8 | (190) | 0.6 | 1.3 | 1.9 | 2.6 | 3.2 | 3.8 | 4.4 | 5.0 | 5.5 | 6.1 | 6.8 | 7.5 | 8.2 | 9.1 | 10.1 | 11.4 | 13.0 | 15.1 | 18.1 |
| 93.3 | (200) | 0.5 | 1.1 | 1.7 | 2.4 | 3.0 | 3.5 | 4.1 | 4.6 | 5.2 | 5.8 | 6.4 | 7.1 | 7.8 | 8.7 | 9.7 | 10.9 | 12.5 | 14.6 | 17.5 |
| 98.9 | (210) | 0.5 | 1.0 | 1.6 | 2.1 | 2.7 | 3.2 | 3.8 | 4.3 | 4.9 | 5.4 | 6.0 | 6.7 | 7.4 | 8.3 | 9.2 | 10.4 | 12.0 | 14.0 | 16.9 |
| 104.4 | (220) | 0.4 | 0.9 | 1.4 | 1.9 | 2.4 | 2.9 | 3.4 | 3.9 | 4.5 | 5.0 | 5.6 | 6.3 | 7.0 | 7.8 | 8.8 | 9.9 | | | |

Fig.IV-12: Tabla de equilibrio higroscópico en materiales de maderas

Los resultados obtenidos con los higrómetros fueron:

- Higrómetro tipo resistivo: 10,7% Humedad
- Higrómetro tipo capacitivo: 10,0% Humedad

Por tanto, se encuentra en un estado óptimo de equilibrio higroscópico según las variables de temperatura y humedad relativa del ambiente.

En cuanto a la humedad ambiental recogida en el armario de almacenamiento, teniendo en cuenta la humedad relativa del Valle de La Orotava, en la franja de altitud del lugar, dan como intervalos de una media de 60% y 80% HR en los diferentes períodos horarios del día.³⁹El resultado del mismo fue:

63% HR.

4.3.2.- Técnicas de observación y exámenes globales de la obra.

En este sub-partado se recogen los resultados de las observaciones globales general y de detalles de la obra usando luz visible y UV así como la caracterización colorimétrica. Estos exámenes permiten caracterizar el estado general de la estructura de la obra en los alcances de cada una de estas técnicas.

4.3.2.1.- Examen fotográfico con luz visible

El examen fotográfico global con luz visible se recoge en la Figura IV-14 siguiente, en el que se realizó capturas generales de la pieza, para conocer su estado de conservación tanto antes de la intervención como tras ésta así como aquellas alteraciones producidas por su estado de conservación, a saber pérdidas y modificaciones de zonas de la capa pictórica, deterioro del soporte de madera y su localización, y el proceso de la intervención de conservación – restauración. Igualmente se realizaron con un objetivo macro diferentes capturas del estado de conservación de la pieza.



Fig. IV-13: Montaje con macrofotografías de la superficie

³⁹ SANTANA PÉREZ, Luis Manuel: “Análisis de las humedades relativas del aire en Tenerife. Humedad relativa media mensual en estaciones automáticas. Agrocabildo. Cabildo de Tenerife, 2013



Fig. IV-14: Montaje con fotografías con luz visible

En la Figura IV-13 (a-d, de izquierda a derecha y de arriba abajo) se observa un montaje macro con diferentes partes de la superficie y en la Figura IV-14 un reportaje generalizado de la pieza en el estado previo a la intervención.

4.3.2.2.- Examen fotográfico con luz UV

Los resultados obtenidos bajo la fluorescencia visible con radiación ultravioleta por registro fotográfico de las imágenes de fluorescencia visible fueron los siguientes, de acuerdo a las vistas fotográficas recogidas en la Figura IV-15. Se observa que:

- No se perciben repintes en la totalidad de la pieza, por tanto, nos hallamos ante una pieza que no ha sido intervenida posteriormente tras su ejecución.
- Las fluorescencias más llamativas se deben a la utilización de blanco de plomo como pigmento en las zonas de las carnaciones, interior del manto y sobrepelliz; así como las zonas que muestran restos de la capa de preparación.
- Oscurecimiento generalizado debido a la oxidación natural y suciedad superficial en la escultura.



Fig. IV-15: Vista genetal (a) y detalles (b) del estudio con rayos ultravioletas (UV)

4.3.2.3.- Examen de imagen con Reflectancia Infrarroja

Tras el examen de la obra, Figura X, no se encontró ningún tipo de resultado ni zonas distinguibles subyacentes a la capa de barniz, probablemente debido al grosor y naturaleza química de los diferentes estratos que componen las películas pictóricas o a la posible ausencia de dibujo subyacente de continuo o al menos en zonas significativas, sobre la capa de imprimación inicial de la obra.

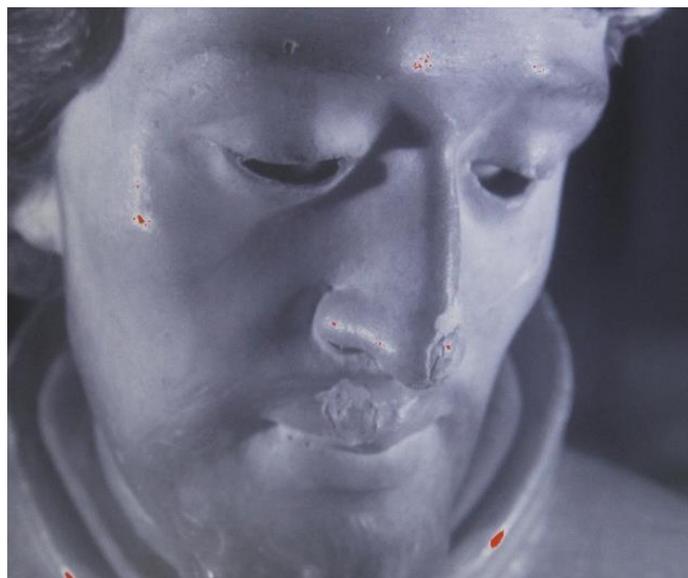


Fig. IV-16: Detalles del estudio con reflectancia infrarroja

4.3.2.4.- Medidas de colorimetría en código CIELab

Se recogen en la siguiente tabla los resultados obtenidos en las zonas descritas antes de la limpieza y tras la misma.

| Coordenadas | ROSTRO (rosa) | | MANTEO (negro) | | SOBREPELLIZ (blanco) | |
|-------------|------------------|---------|-------------------|---------|-------------------------|---------|
| | Antes | Después | Antes | Después | Antes | Después |
| L | 42.38 | 56.89 | 42.67 | 52.43 | 44.66 | 57.54 |
| A | 10.24 | 17.25 | 4.37 | 3.15 | 4.27 | 2.96 |
| B | 9.19 | 8.00 | 9.07 | 8.12 | 9.68 | 8.81 |

Las diferencias en las coordenadas (L,a,b) entre el antes y el después de la restauración de las 3 zonas observadas evidencia la necesidad de la intervención realizada.

4.2.3.- Técnicas de examen en detalle de la muestra y de determinación de composición

Se recogen en este sub-apartado los resultados de los estudios realizados con:

- Microscopio digital con luz LED,
- Los estudios de las estratigrafía obtenidos con microscopía con luz polarizada y,
- Los estudios de microscopía electrónica ((SEM) y espectrometría de energías dispersivas de Rayos X (EDX) hechos sobre las estratigrafías.

4.2.3.1.- Microfotografía con luz visible

En las microfotografías de la Figura IV-17 se observan las incisiones del esgrafiado así como el picado de lustre del galón que remata el manto.

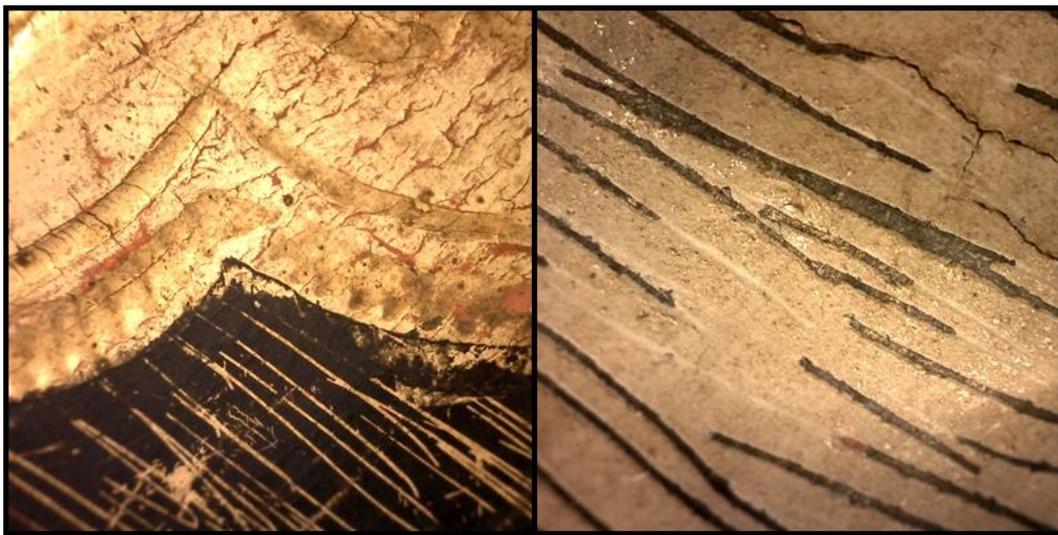


Fig. IV-17: Montaje con microcapturas digitales de la superficie

4.2.3.2.- Microscopía con luz visible y polarizada

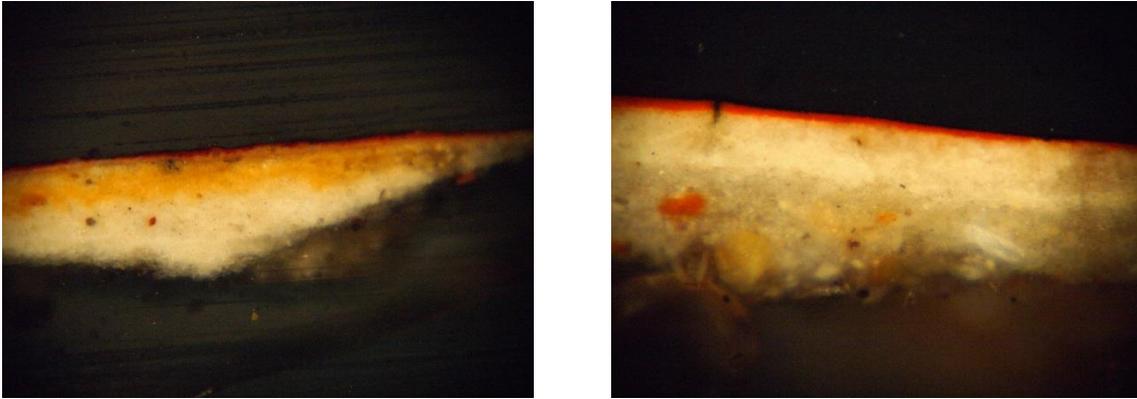
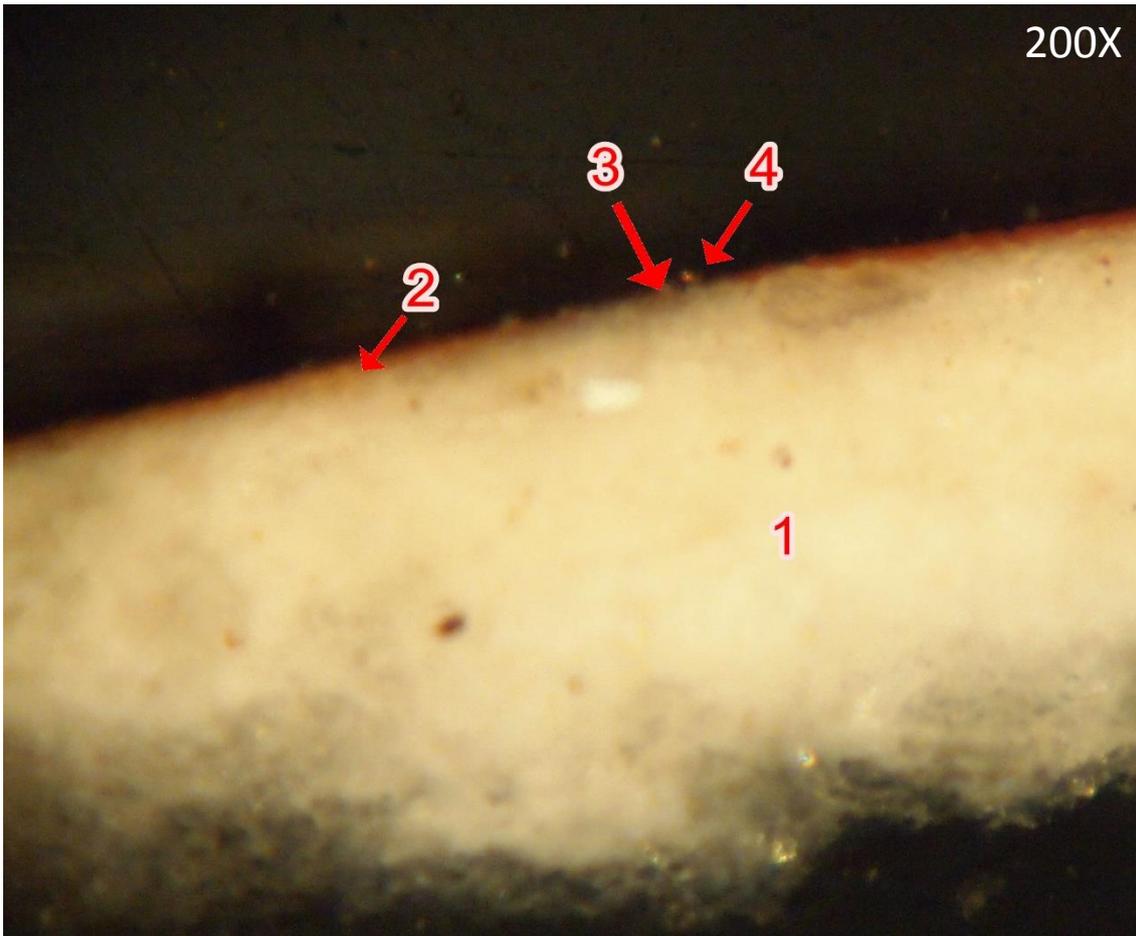


Fig. IV-18: Detalles de la estratigrafías generales de la zonas de la peana y la muceta

A continuación se muestran las microfotografías de luz polarizada que caracterizan las estratigrafías de las micromuestras extraídas de la obra:

(1) Muceta

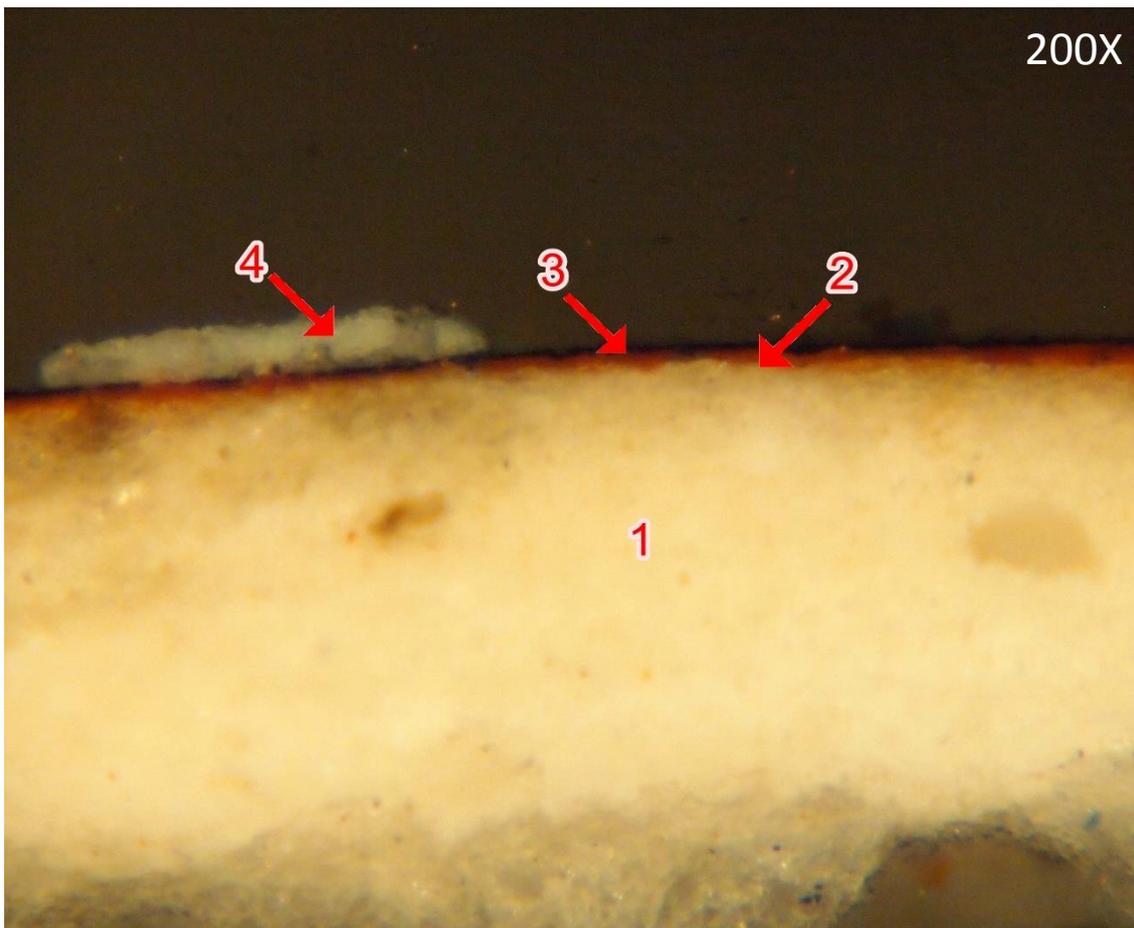


| CAPAS | COLOR | ESTRATO |
|-------|---------------|------------|
| 1 | Blanco | Aparejo |
| 2 | Rojizo | Bol |
| 3 | Dorado | Pan de oro |
| 4 | Marrón-rojizo | Estofado |

Descripción:

- 1) Capa de preparación o aparejo de color beige pardo con pequeños granos blancos y tierras.
- 2) Capa de bol rojo con tonalidad anaranjada y espesor muy fino.
- 3) Lámina de pan de oro. Se trata de una pequeña y fina lámina cuyo espesor es inferior a 5μ .
- 4) Capa de color tierra muy fina.

(2) Sobrepelliz

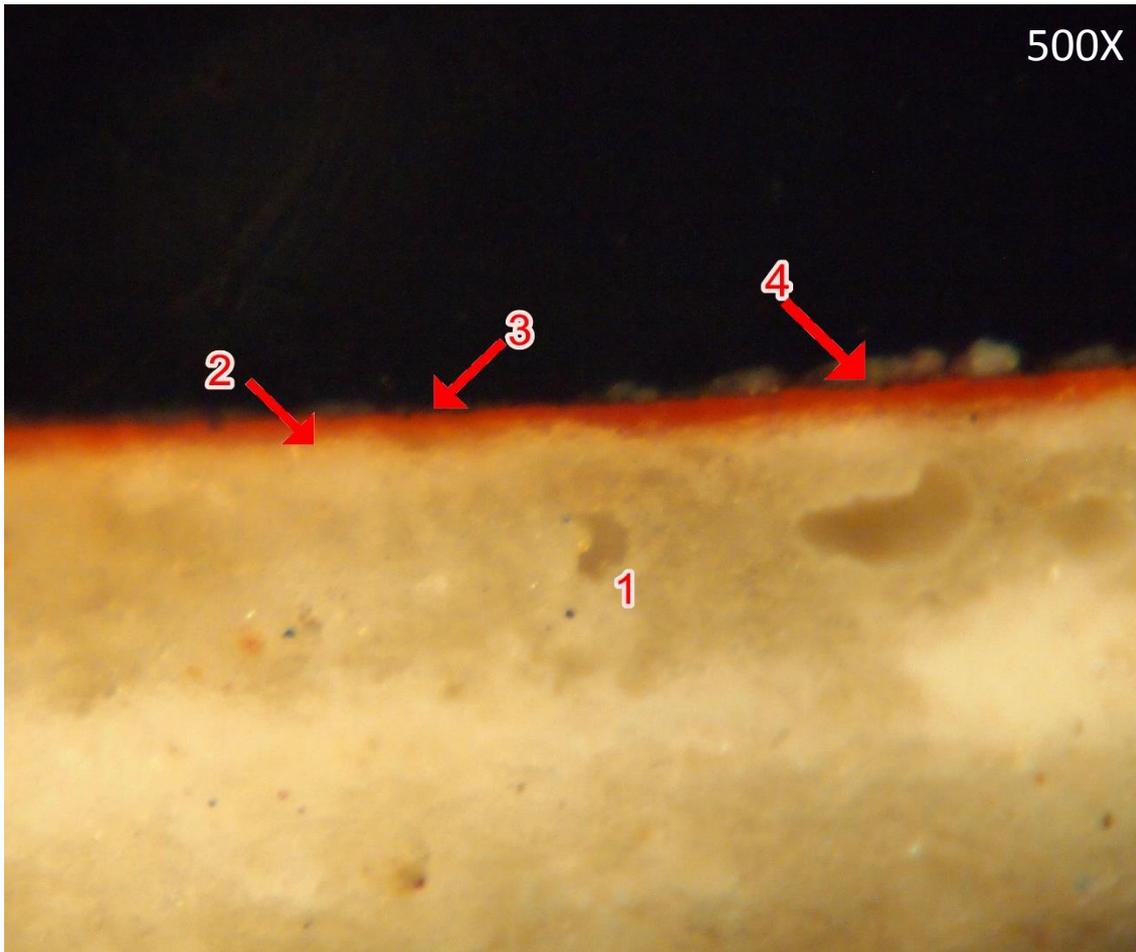


| CAPAS | COLOR | ESTRATO |
|-------|-------------|--------------|
| 1 | Blanco-ocre | Aparejo |
| 2 | Rojizo | Bol |
| 3 | Plateado | Pan de plata |
| 4 | Blanco | Estofado |

Descripción:

- 1) Capa de preparación o aparejo de color beige pardo con pequeños granos blancos y tierras.
- 2) Capa de bol rojo con tonalidad anaranjada y espesor muy fino.
- 3) Lámina de pan de plata. Se trata de una pequeña y fina lámina metálica que se encuentra muy oxidada, que se visualiza por el oscurecimiento de la misma cuyo espesor es inferior a 5μ .
- 4) Capa de estofado color blanco, con diverso espesor.

(3) Manteo

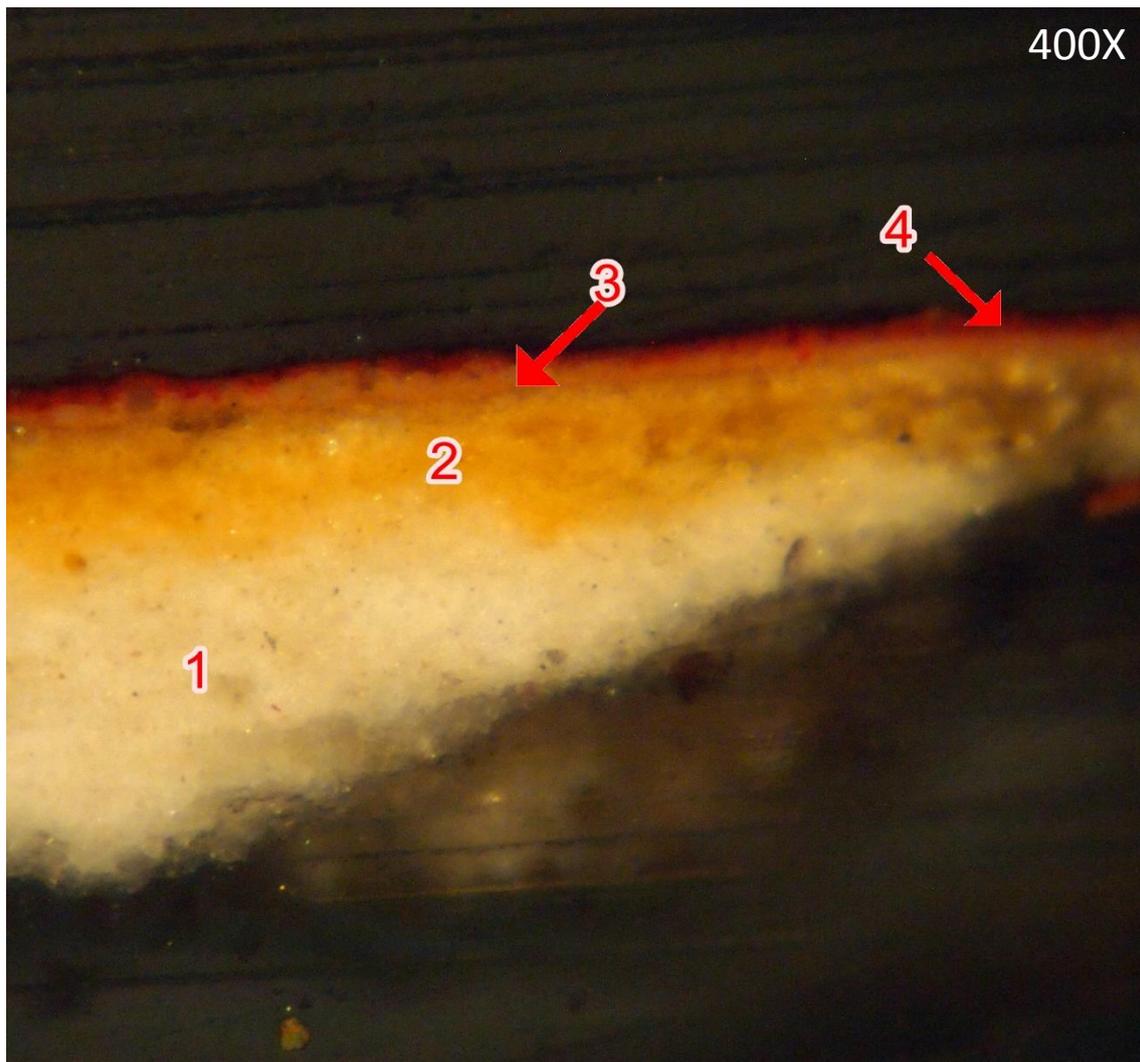


| CAPAS | COLOR | ESTRATO |
|-------|-------------|------------|
| 1 | Blanco-ocre | Aparejo |
| 2 | Rojizo | Bol rojo |
| 3 | Dorado | Pan de oro |
| 4 | Negro | Estofado |

Descripción:

- 1) Capa de preparación o aparejo de color beige pardo con pequeños granos blancos y tierras.
- 2) Capa de bol rojo con tonalidad anaranjada y espesor muy fino. Lámina de pan de oro. Se trata de una pequeña y fina lámina cuyo espesor es inferior a 5μ
- 3) Capa de estofado color negro con diferentes grosores.

(4) Peana



| CAPAS | COLOR | ESTRATO |
|-------|------------|--------------|
| 1 | Blanco | Aparejo |
| 2 | Ocre | Aparejo |
| 3 | Anaranjado | Bol |
| 4 | Rojo | Capa de óleo |

Descripción:

- 1) Capa de preparación o aparejo de color beige pardo con pequeños granos blancos y tierras.
- 2) Capa de preparación o aparejo de color amarillo y pigmentos color tierra.
- 3) Capa de bol rojo con tonalidad anaranjada y espesor muy fino.
- 4) Capa de color rojizo correspondiente a la policromía.

4.2.3.3.- Microscopía Electrónica de Barrido y Espectrometría de Energías Dispersivas

Se han estudiado las mismas probetas usadas en el estudio con microscopía con luz polarizada.

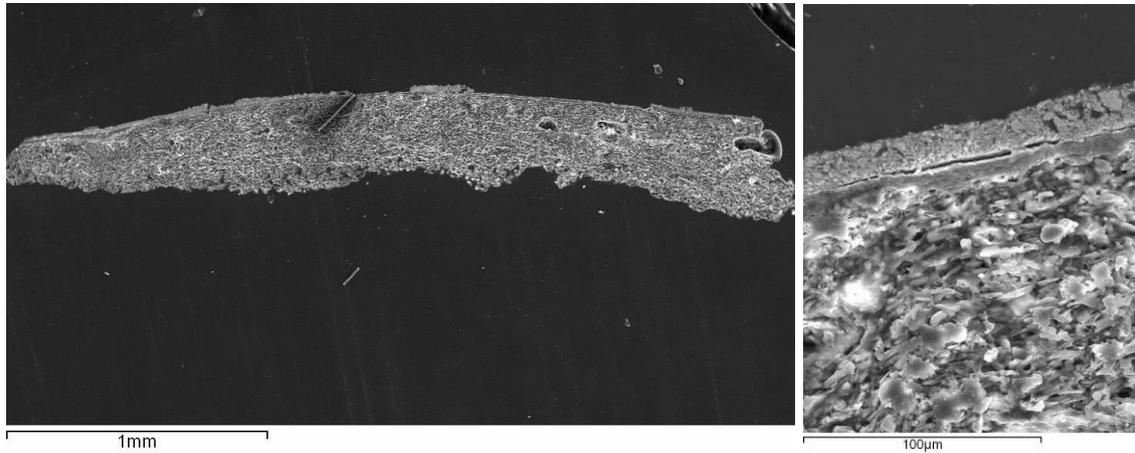


Fig. IV-19: Vista SEM general y detalle de una estratigrafía

Espectro de la capa de preparación. Se recoge el intervalo de Energías (keV) hasta el valor indicado en que se observan los picos correspondientes a los elementos detectados útiles para la identificación de la composición elemental del área observada de esta micromuestra.

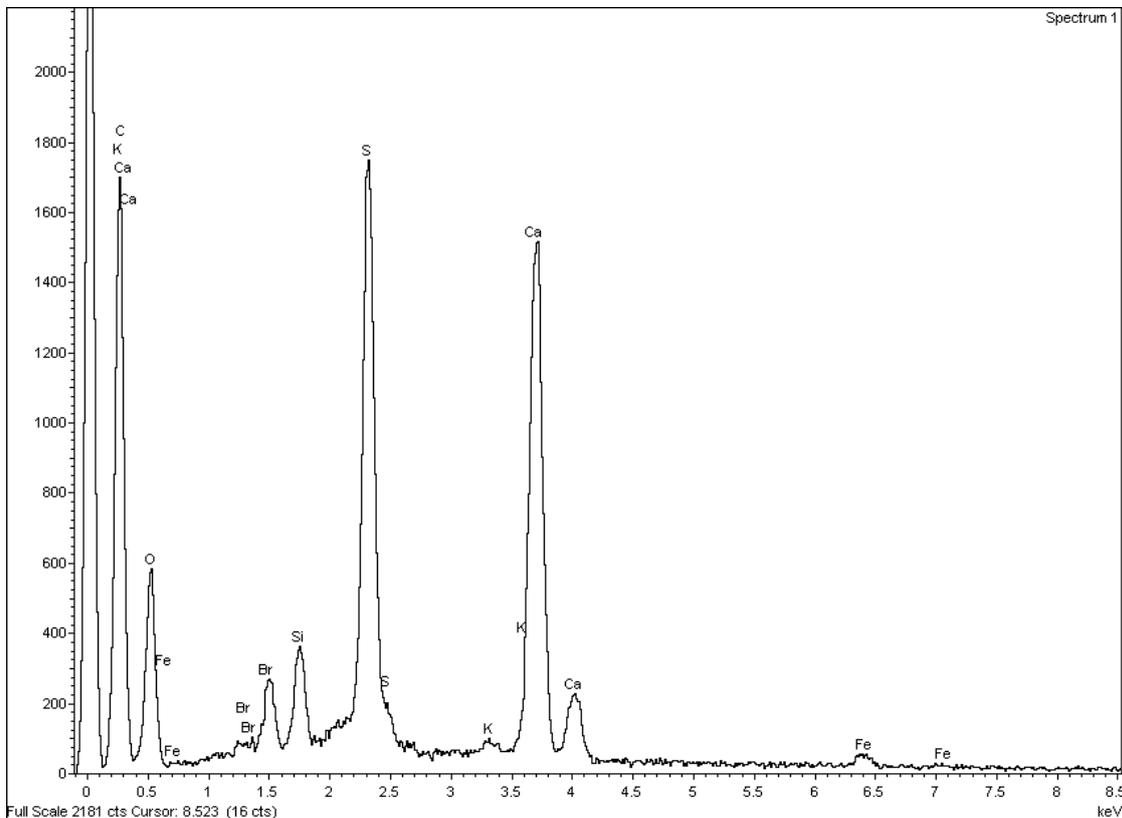


Fig. IV-20: Espectro SEM de la capa de preparación

Tablas de cuantificación:

Sobrepelliz – Capa de preparación (observación a 200x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|----------|-----------|
| O | 69.30% |
| Si | 2.41% |
| S | 13.01% |
| K | 0.26% |
| Ca | 13.21% |
| Fe | 0.58% |
| Br | 1.24% |

Resultado: Se corresponde a yeso (CaSO_4), sílice, trazas de óxidos de Fe y presencia difícil de explicar de bromuro.

Sobrepelliz – Capa de bol (observación a 3500x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|----------|-----------|
| O | 50.35% |
| Mg | 0.46% |
| Al | 15.83% |
| Si | 20.49% |
| P | 0.53% |
| S | 0.63% |
| Cl | 0.37% |
| K | 2.01% |
| Ca | 0.65% |
| Ti | 0.23% |
| Fe | 7.48% |
| As | 0.27% |
| Pb | 0.69% |

Resultado: Se corresponde a aluminosilicatos de Mg y K, trazas de yeso (CaSO_4) y de blanco de plomo e ínfima presencia de fosfatos que parecen indicar, la presencia del pigmento Negro de Marfil (fosfato de Ca+Carbonato de Ca+Carbono elemental)

Sobrepelliz – Capa de plata (observación a 10000x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|----------|-----------|
| O | 63.47% |
| Al | 2.79% |
| Si | 3.46% |
| P | 1.04% |
| Cl | 4.03% |
| Ca | 0.80% |
| Fe | 0.58% |
| Ag | 3.54% |

| | |
|-----------|--------|
| Pb | 20.30% |
|-----------|--------|

Resultado: Se corresponde a Carbonato básico de Pb (blanco de Pb), aluminosilicatos de Ca, trazas de fosfatos (Negro de Marfil) y presencia importante de Ag (pan de plata) y también de cloruros de procedencia externa a la obra.

Sobrepelliz – Capa de estofado (observación a 4000x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|-----------|-----------|
| O | 65.87% |
| P | 0.98% |
| Cl | 2.13% |
| Pt | 0.57% |
| Pb | 30.46% |

Resultado: Se corresponde a carbonato básico de Pb (blanco de Pb), presencia de cloruros y de fosforo.

Muceta – Capa de estofado (observación a 6000X)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|-----------|-----------|
| O | 63.37% |
| Si | 1.21% |
| Cl | 5.54% |
| Ca | 12.59% |
| Br | 0.83% |
| Au | 1.06% |
| Pb | 15.40% |

Resultado: Se corresponde a posible blanco de Pb (carbonato básico de Pb), cloruros de Ca y óxidos de Si y de Ca. Y además presencia de Au.

Manteo – Capa de bol (observación a 4500x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|-----------|-----------|
| O | 52.76% |
| Na | 0.40% |
| Mg | 0.62% |
| Al | 14.97% |
| Si | 21.09% |
| S | 0.77 |
| K | 1.95% |
| Ca | 0.81% |
| Fe | 5.62% |
| Au | 0.50% |
| Pb | 0.26% |

Resultado: Se corresponden a Aluminosilicatos de Na, Mg, K y Ca, presencia mínima de yeso (CaSO₄), óxidos de Fe, y trazas mínimas de Au.

Manteo – Capa de oro (observación a 15000x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|----------|-----------|
| O | 44.87% |
| Al | 5.32% |
| K | 0.91% |
| Ca | 1.39% |
| Fe | 1.68% |
| Cu | 1.12% |
| Rb | 2.46% |
| Au | 41.61% |
| Th | 0.64% |

Resultado: Se corresponde a óxidos de Al, Ca y K, Óxidos de Fe, capa de pan de Oro (Au+Cu).

Manteo – Capa de estofado (observación a 4500x)

| (O)ELEMENTO | % ATÓMICO |
|-------------|-----------|
| O | 67.44% |
| Na | 2.38% |
| Mg | 1.41% |
| Al | 2.95% |
| Si | 3.94% |
| Cl | 2.75% |
| K | 1.87% |
| Ca | 9.83% |
| Fe | 0.85% |
| Au | 6.57% |

Resultado: Se corresponde a presencia de aluminosilicatos de Na,, K y Mg, a óxidos de Fe y a una capa de Au. Existe una presencia de Cloruros difícil de explicar como constituyente original y más fácilmente explicable como procedente de la permeación desde el exterior por efecto de nieblas salinas o de limpiezas de la superficie hechas con aguas con presencia importante de estas sales.

Peana – Marmorizado (observación a 800x)

| ELEMENTO | % ATÓMICO |
|----------|-----------|
| O | 57.24% |
| Al | 2.22% |
| Si | 2.28% |
| Cl | 4.35% |
| K | 1.55% |

| | |
|-----------|--------|
| S | 2.09% |
| Hg | 3.39% |
| Pb | 26.88% |

Resultado: Se corresponde a presencia de aluminosilicatos de Al, Si así como de mercurio (Hg) y azufre que dan la presencia del rojo (bermellón) en la superficie.

RESULTADOS GENERALES

Las anteriores composiciones elementales de los estratos se corresponden a las sustancias químicas inorgánicas que los constituyen y que dan lugar a las siguientes composiciones correspondientes a materiales usados para imprimación, bol, submicrocapas de pan de oro y/o similares, y pigmentos que dan el color que se hace visible y cargas que los soportan en cada zona de la capa pictórica de la obra. Así:

- **Capa de preparación:** Sulfato Cálcico (CaSO_4)
- **Bol:** Caolín con óxidos de hierro
- **Pan de oro:** Au + Ag
- **Pan de plata:** Ag
- **Pigmento blanco:** Blanco de plomo (PbCO_3) $_2$ ·Pb(OH) $_2$
- **Pigmento negro:** Negro marfil ($\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$ +CaCO $_3$ +C)
- **Pigmento rojo:** Bermellón (HgS)
-

4.4. Avance de conclusiones

- 1) De la correlación de los datos de la Tabla de Equilibrios Higroscópicos para la madera con los datos experimentales medidos puede deducirse que a pesar del no cuidado expreso tenido en el lugar de almacenamiento de la obra, ésta no ha sufrido deterioros en el material soporte encontrándose en buen estado de conservación.
- 2) Muchos de los problemas sobre la pieza son intrínsecos de la propia obra debido a la degradación natural (oxidación de materiales, barnices, suciedad superficial, etc.)
- 3) Las observaciones realizadas con las técnicas de examen globales han puesto de manifiesto el deterioro de la superficie de la obra. Esto permite determinar las zonas a intervenir en la atapa de restauración posterior.
- 4) Las observaciones realizadas con las técnica de examen microscopía digital (MVD) muestran zonas superficiales con deterioros localizados (no generalizados).
- 5) La irradiación UV determinó que la obra no había sufrido intervenciones tras su ejecución.
- 6) La observación microscópica con luz polarizada permite determinar el número de capas en cada estratigrafía y por tanto en cada zona a que corresponde la micromuestra de que se procede.

- 7) El estudio con microscopía electrónica de barrido combinada con el microanálisis de EDX nos permite determinar los estratos ya observados, su grosor promedio, la composición elemental de las zonas correspondientes a los dichos estratos, las sustancias componentes correspondientes y su funcionalidad.
- 8) La combinación de las informaciones de 6) y 7) permite correlacionar el color de los estratos observados con la composición de los mismos.
- 9) Un análisis de la composición de la capa de barniz superficial a realizar con una combinación de las técnicas de Espectroscopia FTIR/ATR y Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas queda pendiente para una ampliación de este estudio.
- 10) Asimismo un estudio de Microscopía-Espectroscopia FTIR en modo de reflexión se hace necesario para determinar el tipo de los aglutinantes usados para la aplicación inicial de los estratos de las capas pictóricas cuyas estratigrafías se han estudiado.
- 11) Los materiales constitutivos de la obra corresponden con los propios de la escultura policromada española del barroco.

5.- ESTUDIO TÉCNICO

5.1.- Datos técnicos del soporte

La escultura es una talla de bulto redondo, realizada en madera policromada, siendo la madera utilizada *pinus silvestris*.⁴⁰



Fig. V-1: Detalle de *pinus silvestris* e interior de la escultura

La madera es clara y amarillenta, nudos y canales resiníferos fuertemente definidos. Su distribución por España se extiende desde Sierra Nevada y las cordilleras Pirenaica, Ibérica y Central⁴¹, etc.



Fig. V-2: Detalle del interior de la peana

⁴⁰ Determinado por un examen organoléptico. Sería necesario en una futura intervención ratificar dicha determinación por medio de un análisis propio de la madera del soporte.

⁴¹ VIGNOTE PEÑA, Santiago: “Caracterización de la madera. Características de la madera de pino silvestre para uso estructural. Universidad Politécnica de Madrid. Véase: <http://www.casadelatierra.com/ASR002002.pdf>

El volumen general de la escultura está conseguido gracias al ensamble de bloques de madera teniendo los mismos un grosor aproximado de 4cm., estando ensamblados a unión viva, constituyendo de esta manera un único embón escultórico. En su interior queda un hueco de aproximadamente 47 cm desde los pies hasta la altura del pecho. Algunas de las uniones fueron reforzadas con clavos de forja, que son apreciables en algunos casos sobre la capa polícroma.



Fig. V-3: Mapa de las secciones frontal y lateral del embonado de la escultura

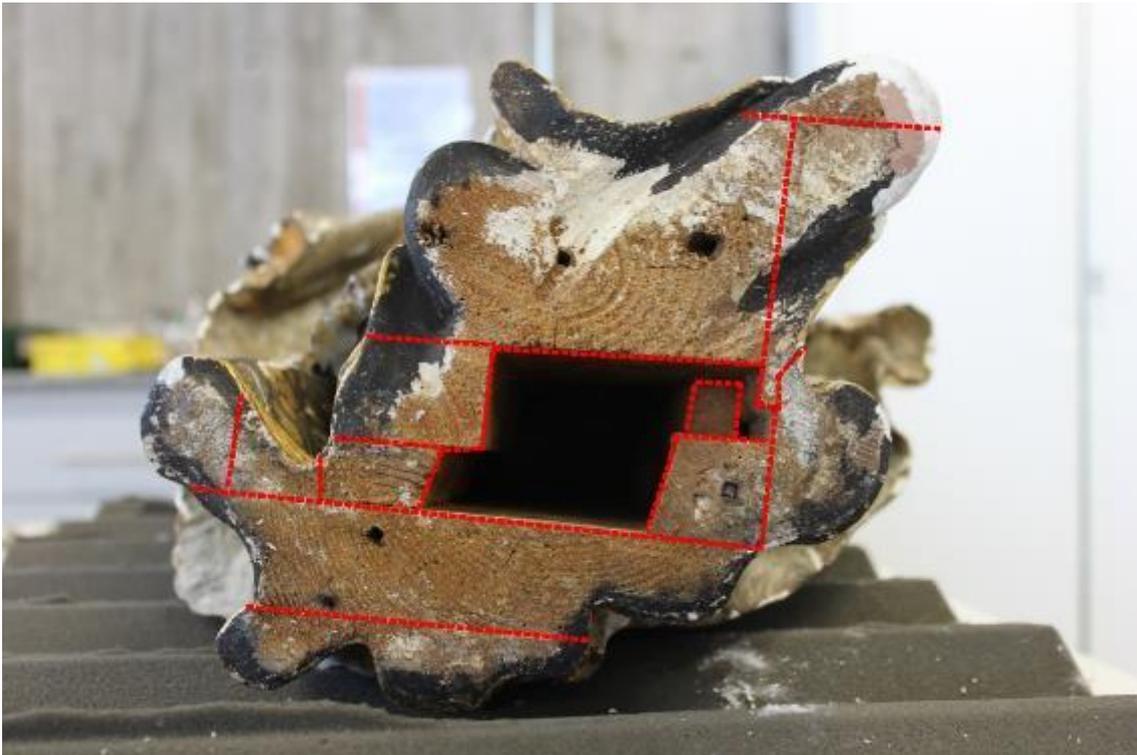


Fig. V-4: Mapa de la planta del embonado de la escultura

Las manos desaparecidas fueron talladas independientes, quedando como únicos testigos las cajas donde se insertan las espigas, así como el soporte de la cabeza que, debido a su mejor manejabilidad a la hora del tallado, hubo de ser realizado en otro bloque e inserto al bloque principal mediante algún tipo de cajeado. Igualmente, la cabeza muestra los huecos donde se insertaron los ojos de vidrio esféricos soplados que fueron incorporados tras haber sido finalizada la talla del rostro.

Por el contrario, la peana fue tallada independiente mediante un ensamblado de *media madera* y reforzados con clavos de forja.

Para la unión de la escultura a la peana únicamente fueron utilizados tres clavos de forja estratégicamente colocados en las zonas de mayor volumen de los bloques de la madera.

4.5.- Datos técnicos de la policromía

La escultura se encuentra totalmente policromada, habiéndose aplicado la misma tras un estrato de preparación tradicional compuesto por sulfato cálcico aglutinado con cola animal⁴².

La policromía de las carnaciones está realizada con óleo con tonalidades más rojizas con matices sonrosados más intensos en las zonas de pómulos, labios y contorno de los ojos,

⁴² No fue posible determinar por medio de un examen químico el aglutinante utilizado, no obstante y atendiendo a la época y técnica de ejecución de la pieza el aglutinante común más utilizado es la cola conejo.

siendo aplicados finos trazos en el peleteado del bigote, las cejas y pestañas realizados a pincel.

La superficie policroma de las vestimentas presenta un estrato de bol rojo donde se ha aplicado posteriormente láminas de pan de oro y plata finos con la técnica del dorado/plateado al agua.

Toda esta superficie se encuentra estofada sobre esta capa dorada salvo las zonas decorativas de las cenefas que delimitan la muceta, el manteo y la zona inferior de la sotana, así como las molduras de la peana. Estas cenefas se encuentran cinceladas con picado de lustre realizados con varios tipos de buriles que juegan con diferentes tipos de decoración (vegetal y geométrica).

Los distintos tipos de estofados realizados en las vestiduras son:



Fig. V-6: Composición de las tipologías de la policromía

Bonete: Caracolillos circulares sobre fondo negro. Las borlas y pompón central mediante esgrafiado lineal.

Muceta: Caracolillos más definidos con rameados vegetales asimétricos perfilados a punta de pincel sobre fondo marrón-rojizo. La cenefa rectilínea con picado de lustre realizado con un buril triangular y decoración geométrica.

Manteo: Esgrafiados lineales dispuestos en zig-zag que imitan la apariencia del tejido muaré. Cenefa ondulante con decoración vegetal burilada.

Interior manteo: Esgrafiados lineales ondulantes dispuestos verticalmente imitando la piel del armiño con peleteados realizados a punta de pincel.

Sobrepelliz: Realizado el estofado sobre plata con decoración esgrafiada dispuesta en zig-zag. El encaje inferior así como las mangas se encuentran decorados a punta de pincel con zonas parcialmente doradas con caracolillos que imitan la transparencia del mismo sobre la sotana.

Sotana: Caracolillos circulares salpicados de ramazones vegetales de hojas y flores dispuestos aleatoriamente. La cenefa, rectilínea, con diseño burilado geométricamente con líneas y circunferencias.

La peana muestra dos molduras doradas y bruñidas sobre una tabla policromada en negro con una entrecalle abombada marmorizada en tonos rojizos con veteados blanco-azulados.



Fig. V-8: Peana (Detalle)

La composición del estofado según el análisis estratigráfico está realizado con la técnica del temple de cola animal, salvo la peana y las carnaciones, realizadas con técnica oleosa, dando como resultado según la tonalidad del pigmento. (VÉASE PUNTO 4.2.3.3)

6. - ESTADO DE CONSERVACIÓN

6.1.- Alteraciones del soporte

El soporte presenta las fisuras y grietas propias de los movimientos naturales de contracción y dilatación de la madera coincidente con las piezas ensambladas que conforman el embón escultórico. Estas alteraciones originaron pequeñas fisuras así como puntuales separaciones en las piezas ensambladas en las zonas del reverso y los laterales.

Las pérdidas más importantes de soporte se han originado en las zonas del bonete, las bocamangas, una borla que anuda la esclavina, parte del pie izquierdo y parte del perímetro de las molduras superiores e inferiores de la peana. Muchas de estas pérdidas se deben a las galerías originadas por un antiguo ataque de insectos xilófagos que poseía, debilitando el soporte y avanzando su pérdida, así como dejando un rastro de orificios a lo largo de la zona trasera del manteo, el interior de la capa y algunas zonas puntuales del sobrepelliz y la sotana.

Los ojos de cristal se hallan insertos dentro de la mascarilla debido a una mala manipulación o un posible acto vandálico producido por hallarse la escultura sin culto, relegándola de esta manera a una ubicación poco favorecedora para su conservación.

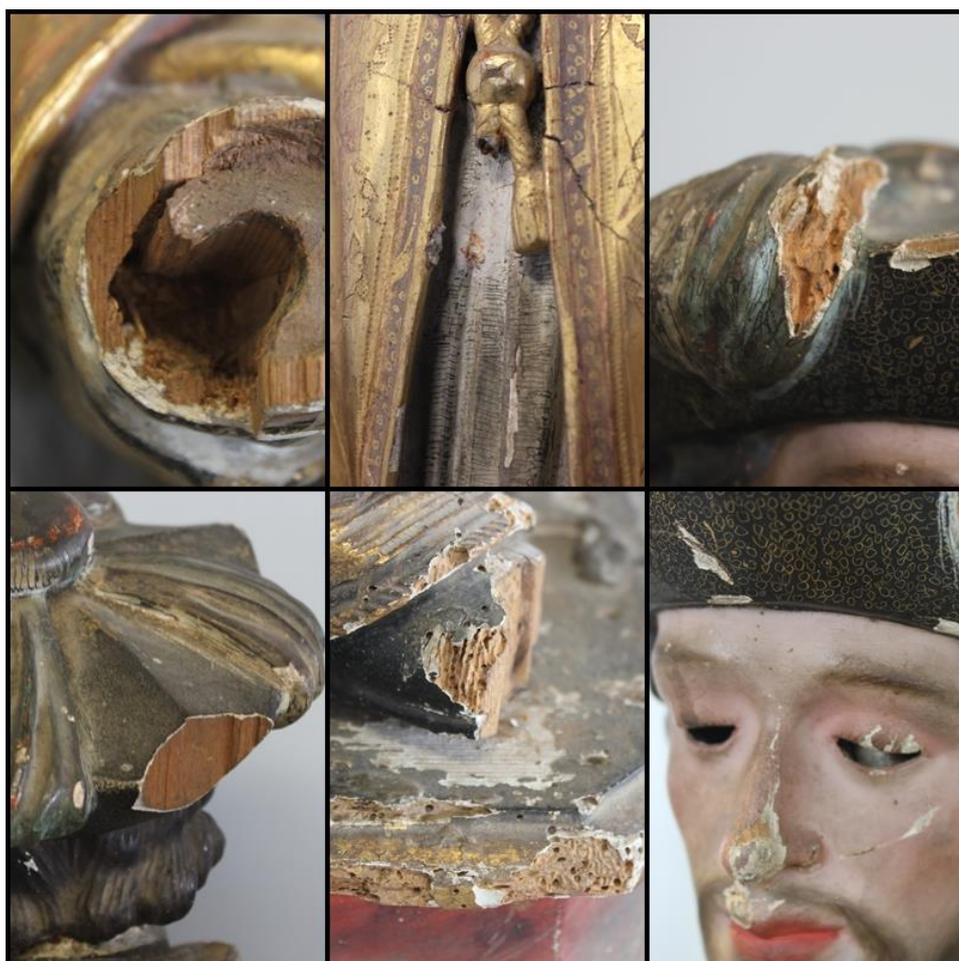


Fig. VI-1: Detalle de las diferentes alteraciones del soporte

6.2.- Alteraciones de la policromía

Los movimientos naturales de contracción - dilatación del soporte han originado la gran mayoría de las fisuras encontradas en los estratos de la policromía.

Igualmente muestra importantes pérdidas en las zonas salientes de la policromía (pliegues del sobrepelliz, zonas inferiores y superiores del bonete, nariz y labio superior, vueltas del manto, salientes de la sotana, etc) así como gran cantidad de roces, desgastes, erosiones debidas a la mala manipulación de la pieza a lo largo del tiempo, destacando los orificios debidos al ataque de insectos xilófagos. La peana muestra en todo su perímetro pérdidas en la capa pictórica.

Presenta algunos pequeños problemas de adhesión entre estratos en las zonas contiguas a las fisuras, grietas y lagunas.

Generalmente no presenta ninguna intervención anterior, pero sí una gran acumulación de polvo y suciedad superficial generada por albergarse durante mucho tiempo en un armario sin las correspondientes condiciones óptimas de conservación, así como un oscurecimiento generalizado debido a la oxidación natural del barniz protector.



Fig. VI-2: Detalle de las diferentes alteraciones de la policromía

6.3.- Mapa de daños



FALTA DE SOPORTE

FALTA DE CAPA DE PREPARACIÓN

FALTA DE POLICROMÍA

ATAQUE DE XILÓFAGOS



FALTA DE SOPORTE

FALTA DE CAPA DE PREPARACIÓN

FALTA DE POLICROMÍA

ATAQUE DE XILÓFAGOS

7.- CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Criterios generales

- La intervención debe ser mínima. Los tratamientos deben reducirse a los que estrictamente demande la obra en cuestión.
- La intervención ha de respetar la doble polaridad que plantea una obra de arte: la actuación sobre el aspecto histórico y estética, y la acción directa sobre su materia original, de tal forma, que todo tipo de testimonio del pasado, siempre y cuando no interfiera en su conservación, sobreviva el máximo tiempo posible.
- Los tratamientos y materiales aplicados en conservación y restauración deben estar justificados y experimentados ampliamente en el tiempo. Así mismo, deben ser compatibles con los originales y permitir que se realicen posteriores exámenes, investigaciones y tratamientos.
- La discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- La intervención quedará documentada con indicación expresa de los técnicos que la realicen, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

Criterios específicos

Los criterios de intervención aplicados están basados en las necesidades que ha demandado la obra, ya que es ella quien condiciona los criterios específicos a adoptar. Se han establecido con más detalle, a partir de los estudios previos que se han realizado, tanto a nivel material y técnico, como sobre su conocimiento histórico artístico.

- En cuanto al criterio escogido para la intervención de la escultura de San Juan Nepomuceno, se opta por una intervención museológica debido al lugar donde se expone así como la incompatibilidad cultural por encontrarse una escultura con la misma iconografía en el propio templo.
- Se optó por la no realización de las manos debido principalmente a que no se creyó necesario porque no afectaba a la correcta lectura de la propia pieza y recrear las mismas sin tener datos fehacientes de cómo eran las originales, caeríamos en una falsificación.
- Las lagunas de policromía se reintegraron mediante vibración óptica (rigattino), estarcido y tinta plana o neutra.

8.- TRATAMIENTO REALIZADO

8.1.- Limpieza superficial

Primeramente se limpió la superficie de la escultura del polvo acumulado con diferentes brochas de cerdas suaves, llegando a todos los puntos y oquedades de la imagen retirando lo máximo posible. En aquellas zonas de gran acumulación de polvo fue necesaria la utilización de una microaspiradora así como la retirada mecánica de pequeñas manchas de cera mediante bisturí y una espátula térmica para reblandecer.

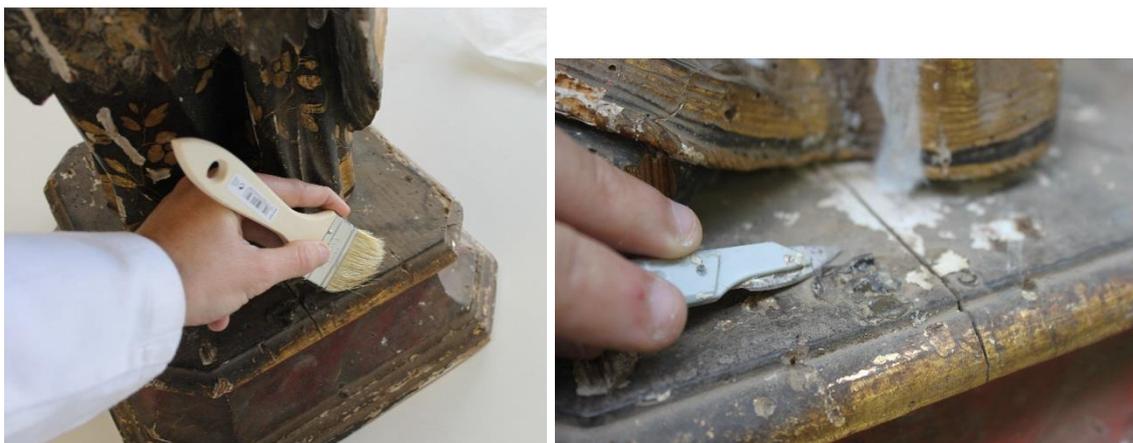


Fig. VIII-1: Limpieza superficial y retirada mecánica de restos de cera

Fue necesaria la separación de la peana de la escultura, ya que peligraba por su inestabilidad y para mejor manipulación de ambas piezas a la hora de realizar la intervención.



Fig. VIII-2: Estado de la escultura y la peana tras la separación de ambas piezas

8.2.- Fijación

Se realizaron intervenciones puntuales de fijación de la superficie pictórica que corría riesgo de desprendimiento, así como en aquellas zonas agrietadas o con la capa de preparación visible.

Para ello se realizó una cola orgánica tradicional de cola conejo al 10% en agua, previamente hidratada y calentada al baño María. El método de aplicación se llevó a cabo mediante la inyección de agua y alcohol para que actuara de tensoactivo, aplicando

posteriormente la cola, cubriendo la superficie con pequeñas pestañas de papel japonés. Finalmente se fijó gracias al calor puntual aplicado con la espátula térmica.



Fig. VIII-3: Proceso de fijación

8.3.- Desinsectación

Tras el análisis del estado de conservación de la pieza, se comprobó que el ataque de insectos xilófagos se hallaba inactivo, no obstante, por precaución se optó por desinsectar en aquellas zonas propensas a una nueva invasión o aquellos lugares donde el insecto se encontrase camuflado.

Fue necesaria la inyección de Xylamón® en los orificios realizados por los xilófagos, intentando que el producto penetrase por las galerías internas. En la zona interna de la peana, dicho producto fue aplicado mediante brocha.

Finalmente, ambas partes (escultura y peana) fueron envueltas en plástico durante una semana para reforzar la acción desinsectante.



Fig. VIII-4: Proceso de aplicación de Xylamón®

8.4.- Intervención mascarilla

La restitución nuevamente de los globos oculares que se encontraban dentro de la mascarilla necesitó una intervención muy delicada.

Se estudió la posibilidad de restituir los ojos frontalmente, sin necesidad de la apertura de la mascarilla, pero no fue posible.

Primeramente fue necesaria la protección de toda la policromía del rostro, cabellera y bonete, mediante cola orgánica y papel japonés, observando la grieta por donde se iba a abrir ya que ésta fue clave para poder llegar a realizar la intervención.



Fig. VIII-5: Protección de la policromía

Posteriormente se prepararon unas cuñas de madera para poderlas introducir a través de la grieta y ejercer presiones puntuales para desprender la mascarilla sin perjuicio de la policromía.

Las cuñas fueron introducidas con una separación regular, aplicando pequeños golpes con un martillo de goma hasta la separación total de la sección del rostro.



Fig. VIII-6: Proceso de extracción de la mascarilla

En el interior de la mascarilla se hallaron los dos globos oculares en buen estado de conservación que, tras extraerlos, fueron limpiados con un hisopo y alcohol.



Fig. VIII-7: Pormenor de los ojos y limpieza de los mismos

Tras la limpieza, se procedió a la restitución nuevamente de los ojos en sus lugares originales. Para ello se utilizaron pequeñas pestañas de cera-resina dispuestas alrededor de los globos oculares que fueron derretidas mediante una espátula térmica, ajustando en todo momento la posición original de los ojos hasta su completo secado. Finalmente, la sección de la mascarilla fue restituida utilizando cola vinílica (Vinavil®) y aplicando presión mediante unas bandas elásticas durante 24 horas.



Fig. VIII-8: Restitución de los ojos y la mascarilla



Fig. VIII-9: Estado de la imagen con las bandas de presión

8.5.- Consolidación de la madera

Debido a su fragilidad, se realizó una consolidación en aquellas zonas donde el soporte quedaba visible y en los orificios producidos por el ataque de xilófagos. Para ello se inyectó ParaloidB72® al 40% en White Spirit.



Fig. VIII-10: Proceso de consolidación

8.6.- Limpieza

La limpieza supone una de las fases más importantes dentro del proceso de restauración. Por tanto se estudió en primer lugar, el tipo de limpieza a realizar, determinando

finalmente un nivel de limpieza medio que no fuera muy invasivo con la superficie pictórica.⁴³

Se realizaron pequeñas catas en zonas camufladas siguiendo los protocolos establecidos en estos casos. Se utilizaron diferentes tipos de mezclas de disolventes hasta dar con el resultado más adecuado:

- Carnaciones y estofados: Citrato de triamonio (20% - 30%) + Agua (80% - 70%)
- Dorado: White Spirit puro.

En algunas zonas cuya suciedad se hallaba fuertemente adherida a la película pictórica, fue necesaria la realización de un gel de acetona y papel absorbente, que reblandeciera y eliminara sin necesidad de frotación la suciedad.

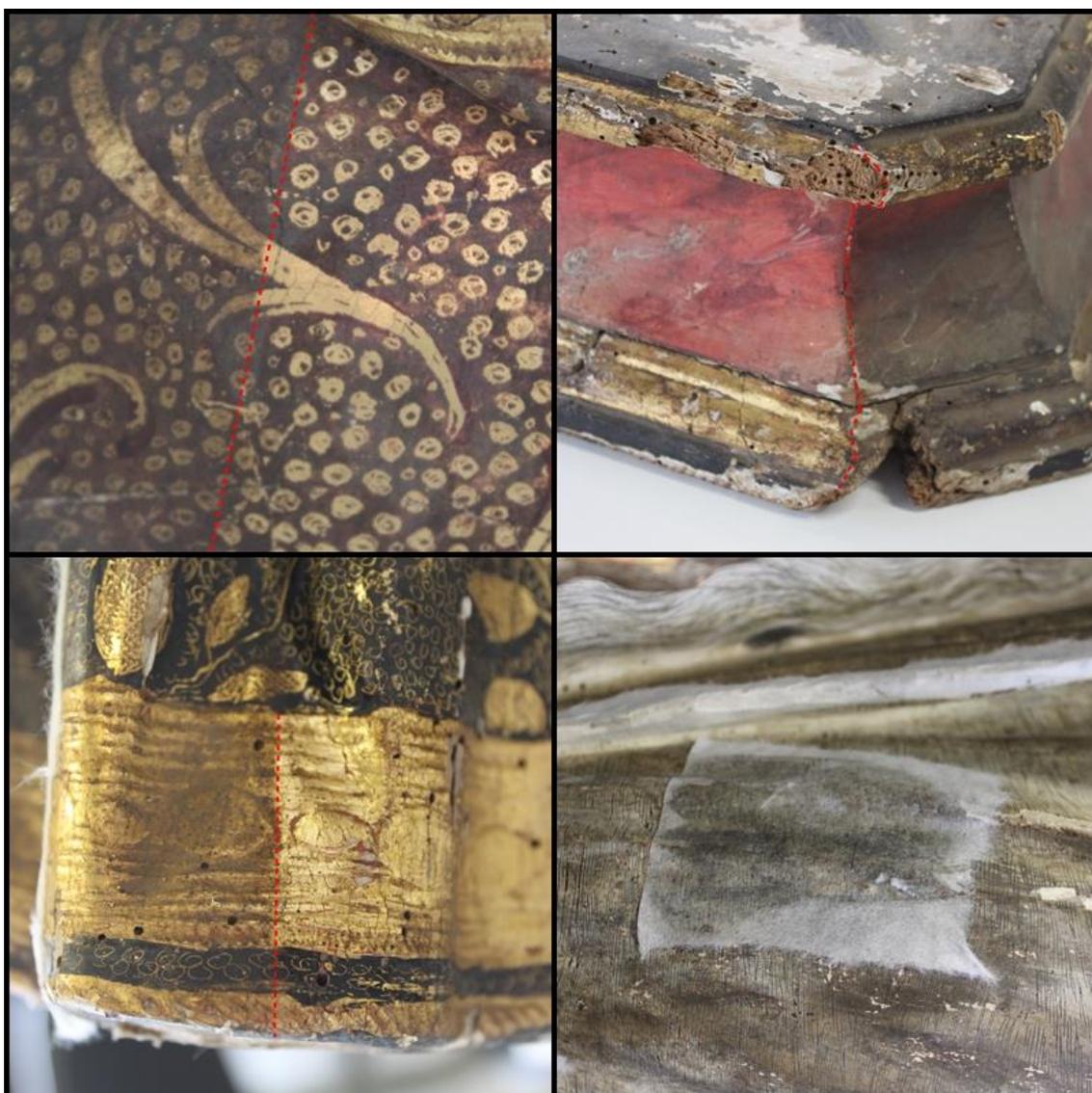


Fig. VIII-11: Mapa con diferentes fases de la limpieza

⁴³ VIVANCOS RAMÓN, Victoria: *“La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla.* Ed. Tecnos, 2007, pp. 253 – 257.

8.7.- Reintegración volumétrica

Se reintegraron volumétricamente aquellas zonas que perdieron parte del soporte, como el bonete, pie izquierdo, bocamanga, etc. que fueron restituidas con resina epoxídica Axon® previamente modelada. Tras su endurecido, fue desbastada mediante bisturí y lijas llevándola hasta el nivel requerido.



Fig. VIII-11: Proceso de estucado

8.7.- Estucado

El proceso de estucado tiene como objetivo rellenar las lagunas existentes en la superficie de la escultura para dejarla al mismo nivel que el resto de la obra. En este caso se realizó con cola conejo como aglutinante y carga de sulfato cálcico en saturación.

Fue aplicado mediante brocha, jeringuilla en aquellos lugares de difícil acceso así como con espátula en los de mayor profundidad de la laguna. Tras el secado, se procedió a nivelarlo ayudado de un hisopo humectado para ablandarlo, bisturí y lijas de diferentes gramajes



Fig. VIII-11: Proceso de estucado

8.8.- Reintegración

La reintegración pictórica tiene como objetivo la unidad plástica de la obra, teniendo en cuenta el alto grado de reversibilidad, respeto a la obra y discernibilidad. Para llevar a cabo este procedimiento se barnizó tras el estucado la obra con un barniz de retoques Titán® y aguarrás en la proporción 60:40 en volumen.

Se utilizaron diferentes criterios a la hora de la reintegración según las zonas, logrando con ello una lectura homogénea de la obra:

- Carnaciones y sobrepellic: *Rigatino*.
- Bonete, muceta, manteo, sotana y peana: Tinta plana o neutra.
- Peana (dorados): Estarcido.

Los materiales escogidos para la reintegración fueron acuarelas y pigmentos al barniz. Las primeras para entonar las lagunas tras el estucado y los segundos para ajustar la reintegración hacia las tonalidades originales con la mezcla de barniz de retoques ya citada y pigmentos. Para los dorados se utilizó una mezcla de barniz brillante mezclado con pigmentos dorados Iriodin®.



Fig. VIII-12: Proceso de reintegración pictórica

8.9.- Protección final

La protección final se realizó con un barnizado en spray con barniz satinado de la casa Winsor&Newton®.



Fig. VIII-13: Resultado final - Frente



Fig. VIII-14: Resultado final - Trasera

9.- NORMAS PARA LA MEJOR CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA

- Examinar periódicamente la pieza y la zona donde se encuentra expuesta la imagen, teniendo en cuenta los posibles agentes de deterioro que puedan afectar.
- Evitar las fuentes de calor: iluminaciones excesivas, velas, enchufes, etc.
- Evitar las radiaciones solares UV e IR, ya que pueden provocar decoloraciones y envejecimiento acelerado de barnices y los materiales constitutivos de la pieza.
- Observar periódicamente la presencia de residuos de xilófagos.
- Para la limpieza de la misma se aconseja un plumero que no dañe la capa pictórica, absteniéndose de paños húmedos y similares.

10.- CONCLUSIONES

- La figura de San Juan Nepomuceno supone una de las iconografías más recurridas en los programas iconográficos jesuitas y contrarreformistas.
- Su devoción en Canarias es tardía pero fuertemente enraizada en el siglo XVIII
- La Orotava es el núcleo poblacional que posee más representaciones del santo de la provincia de Tenerife.
- José de Montenegro es la figura fundamental para la comprensión de su devoción en La Orotava.
- La procedencia de la escultura de San Juan Nepomuceno de Parroquia de la Concepción sigue siendo una incógnita, ya que no existe documentación histórica que avale su origen.
- Se trata de una pieza realizada en talleres andaluces a mediados del siglo XVIII
- El estado de conservación general era malo debido a no poseer culto ni lugar propio desde mediados del siglo XIX.
- Los problemas genéricos son debidos a la degradación natural y mala manipulación, sin sufrir a lo largo de su historia intervenciones posteriores a su ejecución.
- Las composiciones químicas determinadas en el Estudio de Materiales explican completamente las diferentes coloraciones observadas en la obra.
- Los materiales constitutivos de la pieza así como su técnica de ejecución se corresponden con la estatuaria policromada del período barroco español.
- La mínima intervención ha sido el criterio principal para una conservación y restauración de carácter museológico, teniendo en cuenta el lugar de exposición donde se albergará.
- La intervención más delicada fue en la restitución de los globos oculares en la mascarilla debido a la complejidad de la misma.
- La escultura ha recuperado su lectura original y puesta en valor tras un arduo trabajo de conservación y restauración.

11.- BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. “*Enciclopedia Universal Ilustrada*”. Espasa – Calpe. Tomo 28. Madrid, 1926.

AA.VV.: “*Intervención en el Patrimonio Histórico de Garachico. Tres esculturas de la Parroquia Matriz de Santa Ana*” Gobierno de Canarias, 2011.

AA.VV.: “*Intervención en cinco imágenes flamencas. Las esculturas de Era de Mota*” Cuadernos de Patrimonio Histórico nº 4. Cabildo de Gran Canaria, 2005.

AA.VV.: “*Memoria final de intervención. San Antonio de Padua. Duque Cornejo, 1726*”. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2005.

AA.VV.: “*Técnicas no destructivas aplicadas a la conservación del patrimonio arquitectónico. Colorimetría*”. PH: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, nº 53, 2005.

CALVO MANUEL, Ana: “*Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*”. Ed. del Serval, 2002.

ACOSTA JORDÁN, Silvano: “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro” en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 186; 2004.

CASTRO BRUNETTO, Carlos: “*Escultura barroca en la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife*” en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, núm. 186, 2004.

CASTRO BRUNETTO, Carlos: “*San Francisco de Asís*” en *Sacra Memoria*. Catálogo homónimo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 2001.

DE VELASCO, Pedro Andrés: “*Vida, virtudes y milagros del protomártir San Juan Nepomuceno*”. Madrid, 1791.

DEL PINO DÍAZ, César: “*Pintura mural. Conservación y restauración*” Ed. Dossat, 2003.

GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan: “*De la historia de la Semana Santa en Icod: El Setecientos, un período de intensa devoción a la Dolorosa. La clase burguesa y su especial actuación*”. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos, 2004.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “*Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera*”. Laboratorio de Arte 6; 1993.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*Catalogación de obras e historiografía. El Tesoro de la Concepción*”. Ayuntamiento de La Orotava, 2003.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*”. Parroquia de San Juan Bautista, Ayto. de La Orotava y Cajacanarias, 2008.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod*”. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos, 2008.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*Victoria Tú reinarás*”. La Laguna, 2007.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo: “*El convento del Espíritu Santo de Icod*”. Icod de los Vinos, 1997.

MESA MARTÍN, José María: “*La confesión de San Juan Nepomuceno*” en *La Huella y la Senda*. Catálogo homónimo. Gobierno de Canarias, 2004.

PÉREZ MORERA, Jesús: “*San Juan Nepomuceno*” en *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias*. Catálogo homónimo. Garachico, 2006.

RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: “De la cabaña rústica a templo barroco: los jesuitas y las artes en La Orotava” (I,II,III,IV) en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 193,194,195,196; 2011,2012,2013,2014.

STÉPÁNEK, Pavel: “*San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano*” Cuadernos de arte e iconografía, Tomo 3, N.º. 6, 1990.

VIGNOTE PEÑA, Santiago: “*Caracterización de la madera. Características de la madera de pino silvestre para uso estructural*. Universidad Politécnica de Madrid, 2002.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria: “*La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla*. Ed. Tecnos, 2007.

12.- DIRECTORIO DE IMÁGENES

La totalidad de las fotografías son propiedad del autor, con la salvedad de las siguientes que fueron tomadas de las siguientes direcciones:

Fig. II-1

<http://www.preguntasantoral.es/2013/05/san-juan-nepomuceno/>

Fig. II-2

<http://www.cruces-medallas.com/t8800-san-juan-nepomuceno-reliquia-sagrada-lenguas-xviii>

Fig. II-3

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/55/Czechowicz_St._John_Nepomuk.jpg/220px-Czechowicz_St._John_Nepomuk.jpg

Fig. II-4

<http://la-duchesse.blog.cz/1001/jan-ne-pomucky-a-jeho-jazyk>

Fig. II-5

<http://www.iglesiapueblonuevo.es/img/historia/nepomuceno.jpg>

Fig. II-6

<http://www.preguntasantoral.es/2013/05/san-juan-nepomuceno/>

Fig. II-7

<http://www.cruces-medallas.com/t8800-san-juan-nepomuceno-reliquia-sagrada-lenguas-xviii>

Fig. II-9

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2389/2573>

Fig. II-10

LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *Victoria Tú reinarás*. La Laguna. 2007, pp. 197 – 200.

Fig. II-11

http://librinsula.bnjm.cu/secciones/332/expedientes/332_exped_1.html

Fig. II-14

Colección Pablo Torres Luis y Leticia Perera González

Fig. II-16

PÉREZ MORERA, Jesús. *San Juan Nepomuceno*. Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias, catálogo homónimo. Garachico. 2006.

Fig. II-18

Colección Pablo Torres Luis y Leticia Perera González

Fig. II-19

MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. *El convento del Espíritu Santo de Icod*. Icod de los Vinos. 1997, pp. 357-358.

Fig. II-20

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod*”. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos. 2008.

Fig. II-21

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod*”. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos. 2008.

Fig. II-22

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “*En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod*”. Revista del Patrimonio Histórico – Religioso de Ycod. Icod de Los Vinos. 2008.

Fig. II-23

<http://www.lossilos.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.341/idmenu.1448/chk.1bff2e498ebe83b76a39f4762136ddd1.html>

Fig. II-24

Colección Pablo Torres Luis y Leticia Perera González

Fig. II-25

Colección Silvano Acosta Jordán

Fig. II-26

Colección particular

Fig. II-27

LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *Catalogación de obras e historiografía*. El Tesoro de la Concepción. Ayuntamiento de La Orotava. 2003.

Fig. II-31

Colección Pablo Torres Luis y Leticia Perera González

Fig. II-32

ACOSTA JORDÁN, Silvano: “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro” en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 186; 2004.

Fig. II-33

LORENZO LIMA, Juan Alejandro. *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. Parroquia de San Juan Bautista, Ayto. de La Orotava y Cajacanarias. 2008. pp. 95-96.

Fig. II-35

RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: “De la cabaña rústica a templo barroco: los jesuitas y las artes en La Orotava” (I,II,III,IV) en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 193,194,195,196; 2011,2012,2013,2014.

Fig. IV-6:

http://www.gusgsm.com/espacio_color_cie_lab

Fig. IV-12:

http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/rd314-2006.nor9.html

13.- ANEXOS

13.1.-Fotografías antes/después



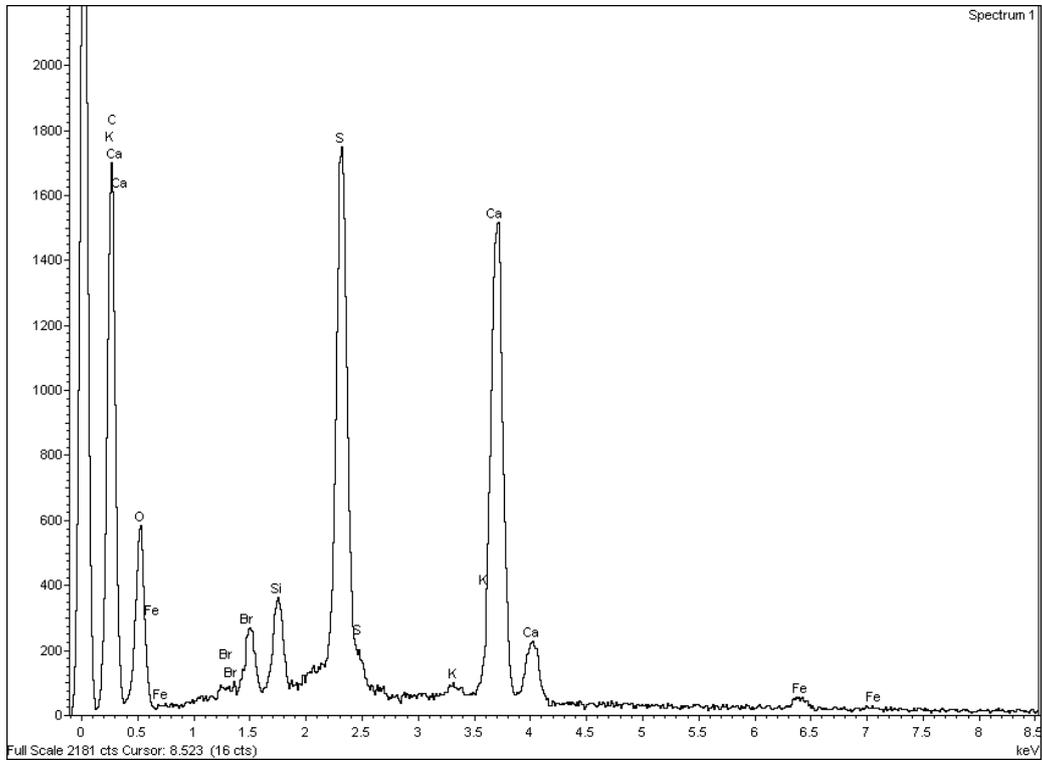




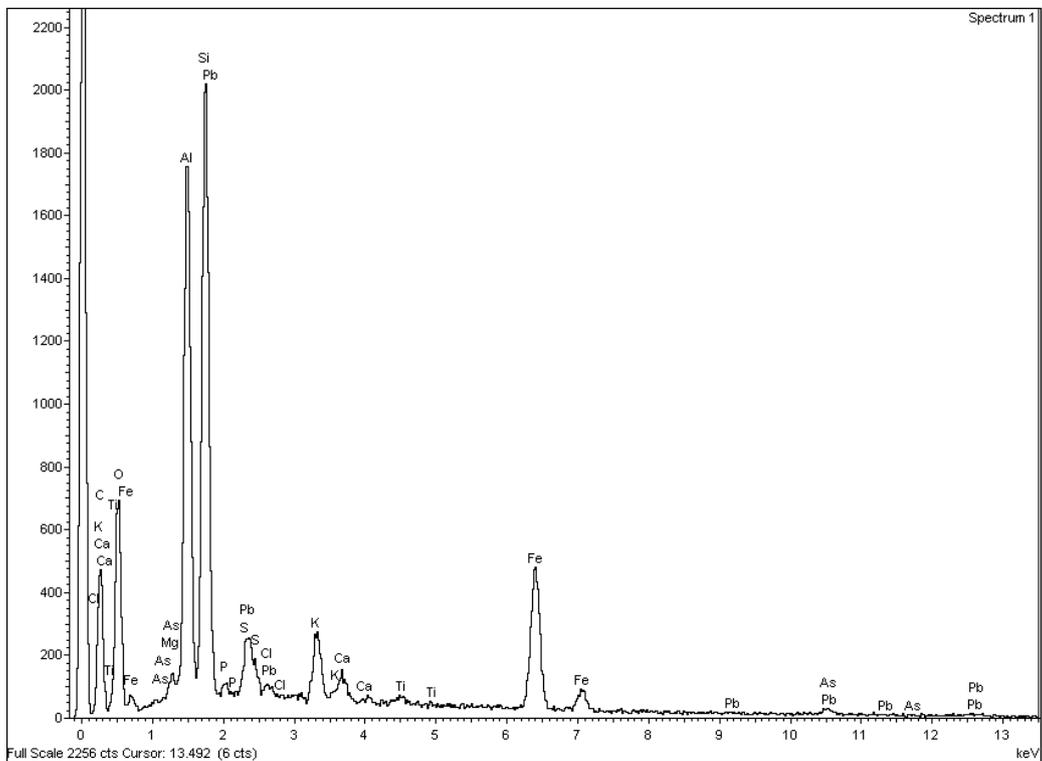


13.2.- Espectros EDX registrados sobre las micromuestras extraídas de la obra

Sobrepelliz – Capa de preparación

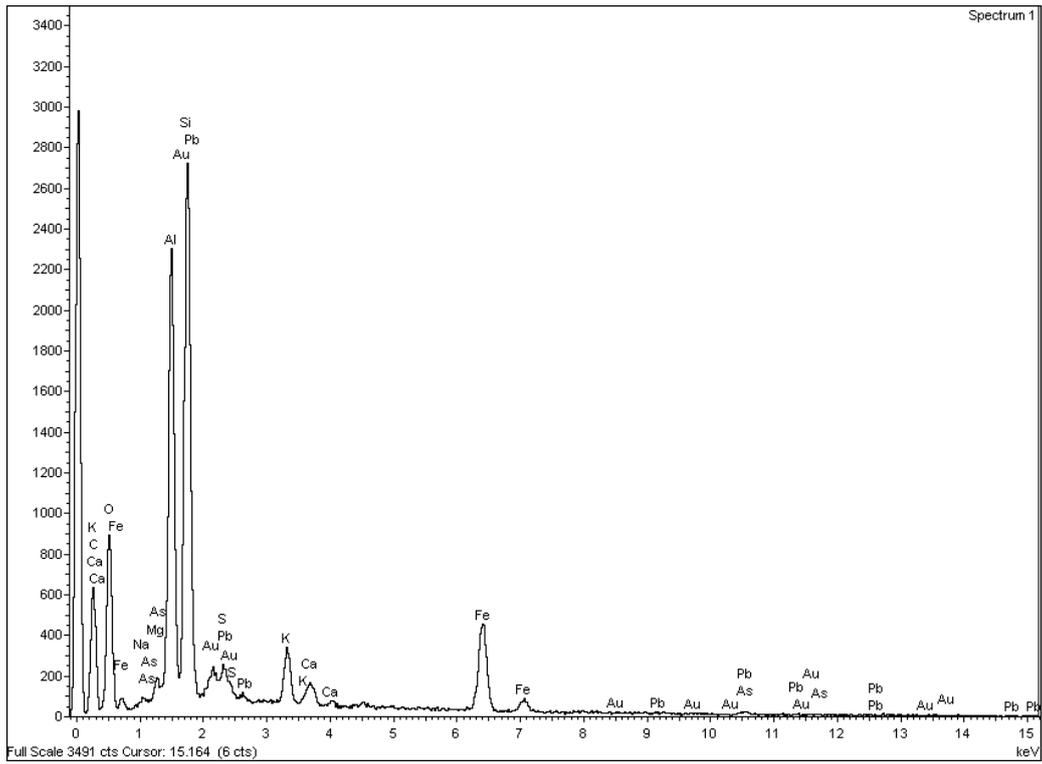


Sobrepelliz – Capa de bol

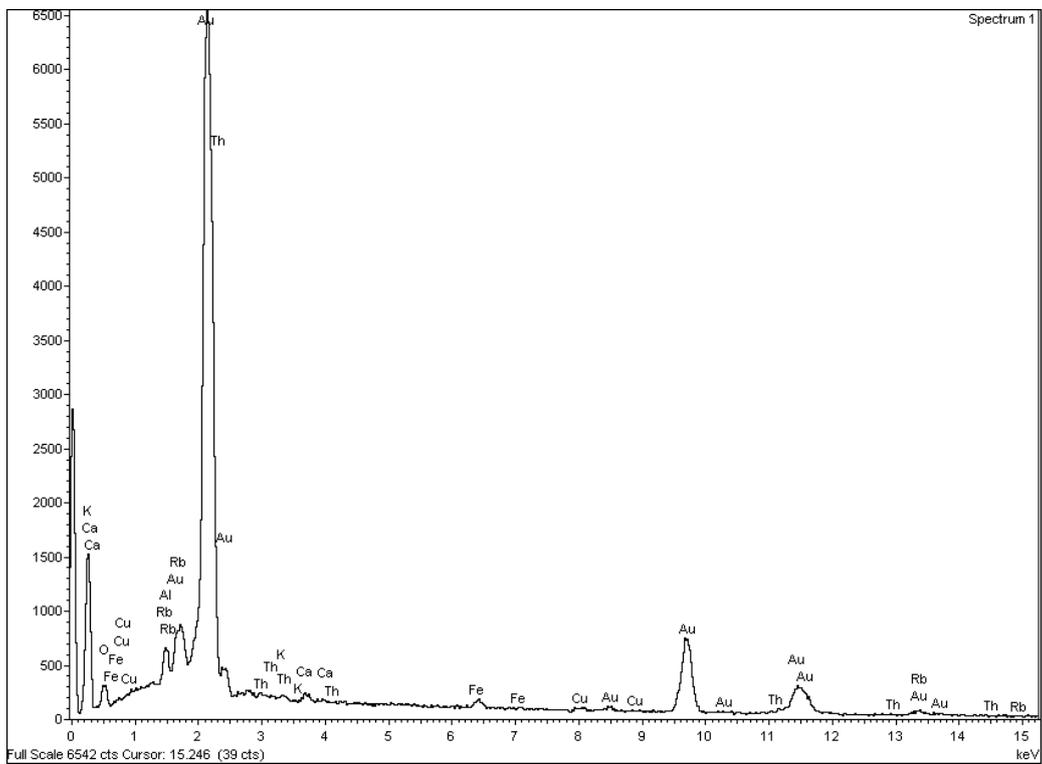


Sobrepelliz – Capa de plata

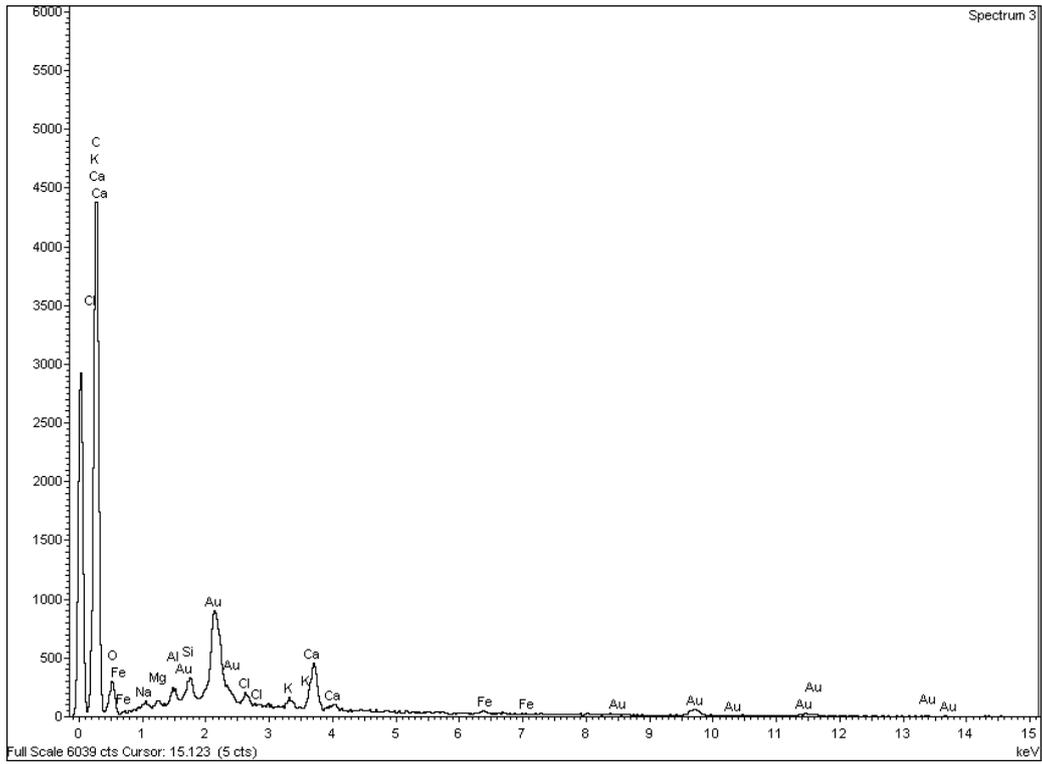
Manteo – Capa de bol



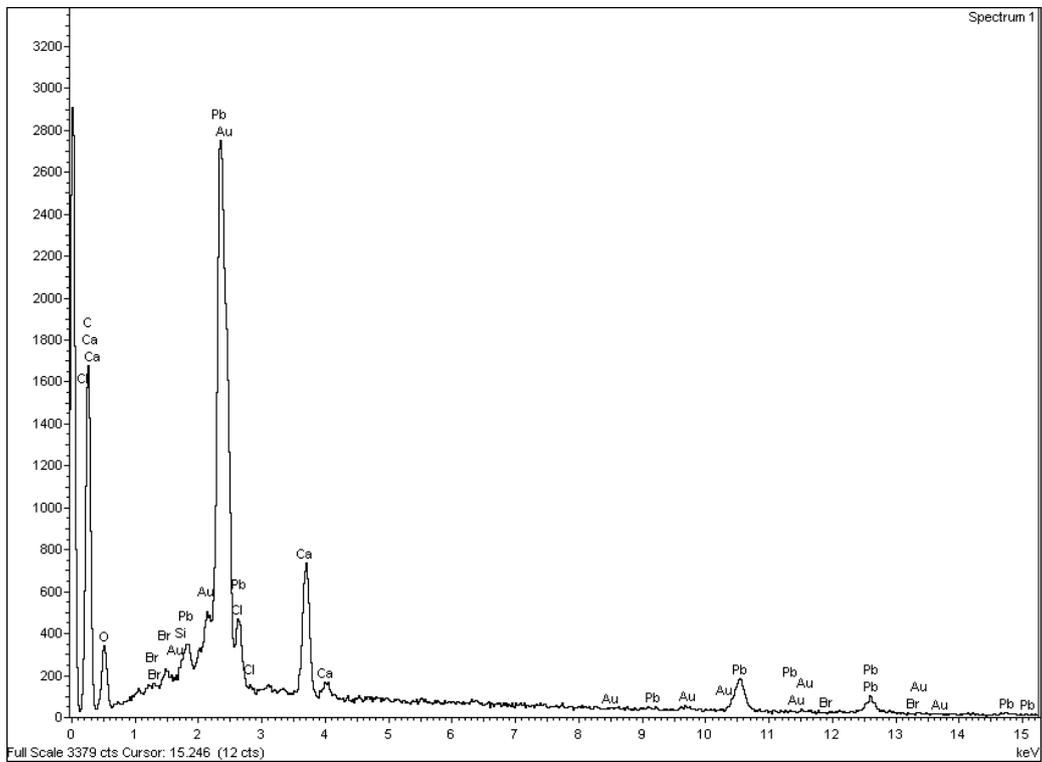
Manteo – Capa de oro



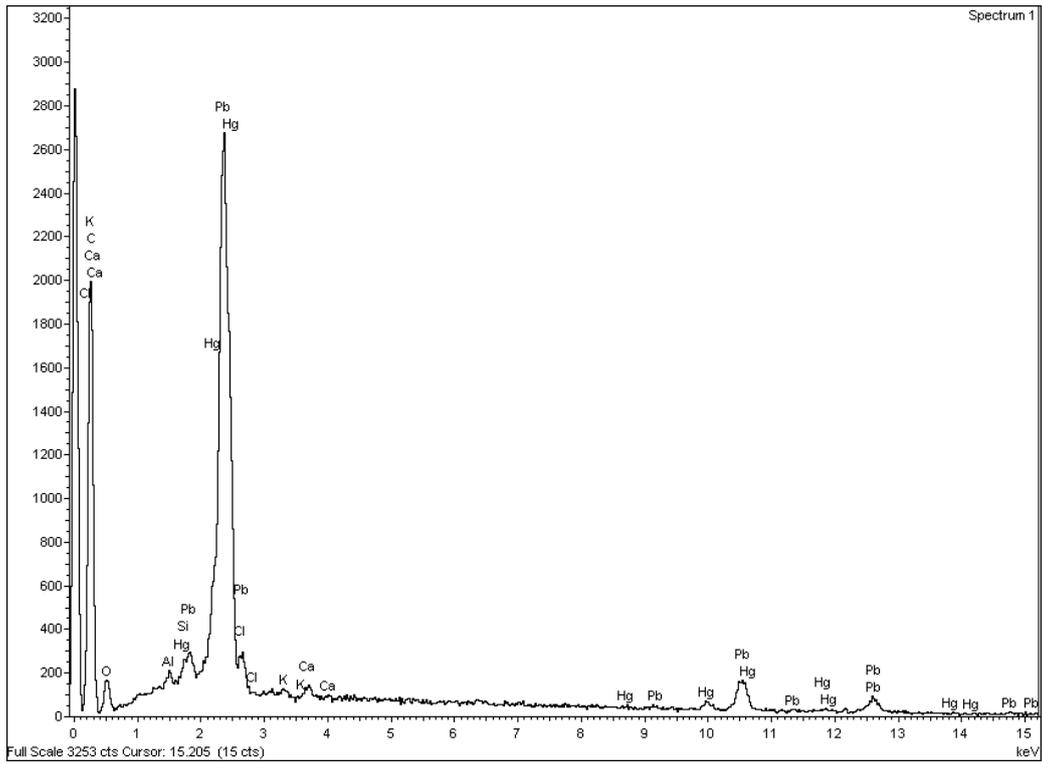
Manteo – Capa de estofado



Muceta - Capa de estofado



Peana – Marmorizado rojo



Peana – Marmorizado blanco

