

INFORME PRELIMINAR DE ESTADO DE CONSERVACIÓN,
PROPUESTA DE EXAMEN Y TRATAMIENTO

PIEDAD

PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN

Julio, 2000



1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Piedad.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Marchena.

1.3.3. Inmueble: Parroquia de San Sebastián.
C/ Obispo Salvador Barrera, 4.
41620 Marchena. Sevilla.
Teléfono:954 84 32 46.

1.3.4. Ubicación: El día de la visita, en el despacho del
Sr. Párroco, Antonio Ramírez Palacios.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención:

Ayuntamiento de Marchena. Sr. Manuel Ramírez
Moraza.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Piedad. Dolorosa sosteniendo entre sus manos Cristo
muerto.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Pintura sobre tabla.

1.5.2. Dimensiones: Sin marco: 29 x 41,5 cm (a x h).
Con marco: 39,5 x 51,5 cm (a x h).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:

No presenta a simple vista.



1.6. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Finales siglo XVI o principios del XVII.

1.6.3. Estilo: Manierista.

1.6.4. Escuela: Hispano-Flamenca.

2. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

El origen y la autoría de esta obra lo desconocemos aunque por su morfología y estilo podemos encuadrarlo en el último tercio del siglo XVI o principios del siglo XVII.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Según su actual propietario esta tabla fue donada en testamento o última voluntad de Don José Antonio Quesada Laza a la parroquia de San Sebastián junto a otras obras de arte, como un lienzo de San Antonio y otros bienes muebles como pequeñas esculturas marianas.

Anteriormente había estado en dos casas particulares del municipio de Marchena. Primero en la calle Santo Domingo y posteriormente en la calle Florida.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

En la obra se aprecian varias intervenciones anteriores, destacando repintes posiblemente realizados al óleo, que se han alterado y oscurecido con el tiempo (ver apartado 3.4).

El marco es de finales del siglo pasado o principios del siglo XX.

2.4. EXPOSICIONES.

Que se sepa no ha estado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La iconografía de la Piedad o de las Angustias de María, es en verdad sentida y entrañable. Tras el descendimiento de la Cruz, los Santos Varones depositaron el cuerpo de Cristo en el regazo de su Madre.

El tema, tan maternal y femenino, de la Virgen de Piedad surge en torno a la mística realista de hacia 1300. (1)

El arte gótico germano-francés, al crear este modelo iconográfico, comprendió todas las angustias de María en la contemplación del

cuerpo difunto de Jesús durante el tiempo que lo tuvo entre sus brazos.

Según la tendencia más generalizada, las angustias que afligieron a la Corredentora durante toda la Pasión fueron siete, a saber: la primera, cuando vio crucificar a su Hijo; la segunda, durante su terrible agonía; la tercera, al verlo expirar; la cuarta, al presenciar el golpe de la lanzada; la quinta, en el descendimiento de la Cruz; la sexta, al tenerlo después muerto en los brazos (escena que nos ocupa); y la séptima, en el acto de depositarlo en el sepulcro.

En consecuencia, la creación iconográfica que se representa en esta obra, presenta a la Madre que expone al Hijo martirizado, requiriendo compasión y piedad en su angustia. Según épocas simbolizaba, la Virgen con sus manos adorando a la víctima pascual, o abraza el cadáver ensangrentado del Redentor, sirviéndole de sudario. A veces, el cuerpo resbala hasta el suelo, imprimiendo un mayor dramatismo la actitud de la cabeza apoyada en el regazo maternal, señalándose la laxitud cadavérica de brazos y piernas.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO.

Sobre un fondo oscuro y muy ajustada la composición al marco, propia de las obras hispano-flamencas aparece la Virgen cubierta por una toca blanca a modo del "schebisin" hebreo que le cubre también los hombros, presenta el rostro afligido de María, aunque su cara emana una extraordinaria delicadeza y contención emocional.

Su ensimismamiento interior hace que la dulce mirada de María se centre en el rostro de su Hijo al abrazarlo por última vez.

Viste manto probablemente azul oscuro con ribeteado dorado (a la manera flamenca) que apenas se aprecia por la suciedad del barniz oxidado y túnica color oscuro que se percibe por las mangas.

La mano izquierda sostiene la cabeza de Cristo y la derecha se muestra a la altura del pecho, manteniendo el cuerpo de Cristo, esta última mano está muy torpemente ejecutada y desproporcionada. El Cristo de medio cuerpo presenta un color y actitud rígida y cadavérica. El fondo del cuadro es liso y oscuro.

2.7. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

Estilísticamente esta obra sobre tabla muestra una menor calidad

técnica que las obras de escuela flamenca.

Las calidades de los materiales que utilizan los pintores denominados primitivos-flamencos son mejores que los empleados en esta obra por lo que pensamos que no es de esta escuela.

Además, los flamencos cuidan y aplican una serie de veladuras de una gran precisión técnica que en la tabla que estamos analizando no se aprecian.

Asimismo, los cuadros flamencos son mucho más brillantes y ricos en matices que esta pintura y la gama de color que presentan no es muy amplia. ⁽²⁾

La composición del cuadro posee una disposición en que las figuras humanas se sitúan en un primer plano dominando todo el espacio de la tabla, característica propia de la llamada escuela hispano-flamenca. ⁽³⁾

Creemos que esta tabla es una copia algo libre del pintor brujense Quentin Metsys, pintor nacido en Amberes hacia 1466 y muerto en 1530. La tabla original se encuentra en el Museo de Amberes y se le conoce como "La Virgen abrazando a Cristo Muerto".

También existe en el Museo de Málaga otra copia, de mayores dimensiones (116 x 77 cm) a la estudiada, que se encuentra depositada por Orden Ministerial desde 1932 en dicha ciudad, siendo propiedad del Museo del Prado y que consta en los catálogos del Museo Nacional desde 1865, procedente del Museo de la Trinidad y con nº de inventario 2214. ⁽⁴⁾

Por lo tanto, creemos que esta tabla de la Piedad o Virgen abrazando a Cristo Muerto, propiedad actual de la Parroquia de San Sebastián de Marchena (Sevilla) es un copia de un original de Quentin Metsys que se conserva en el Museo de Amberes. Podemos situar cronológicamente esta copia entre finales del siglo XVI o principios del siglo XVII y podemos considerarla de mediana calidad artística.

El marco es posterior a la obra pictórica y lo podemos catalogar de finales del siglo XIX o principios del siglo XX.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

1. González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. "Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla". Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Pág. 39.
2. Bermejo Martínez, Elisa. La Pintura de los Primitivos flamencos en España. Tomo I y II. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "Diego Velázquez". Madrid. 1980.
3. Silva Maroto, M^a Pilar. "Pintura Hispano flamenca castellana. Burgos y Palencia. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social. Valladolid, 1990.
4. Garin Llombart, AV. Inventario General de Pinturas. Museo del Prado. Tomo II. Espasa Calpe. Madrid, 1991, pág.274

3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Este informe se ha elaborado partiendo de la observación organoléptica de la pieza. Es por ello, que los datos obtenidos son muy generales, siendo necesario una serie de estudios y análisis específicos para concretar más los datos técnicos y estado de conservación.

3.1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL MARCO

El marco, parece no ser original. Se trata de un marco , probablemente de finales del siglo XIX o principios del siglo XX, dorado y con un estrato inferior de color oscuro. Presenta pérdidas puntuales tanto del dorado como de los estratos inferiores (imprimación oscura y preparación de color blanca) distribuidas por toda la superficie abundando estas pérdidas en la zona exterior del marco, más sujeta a golpes e incorrectas manipulaciones. Así mismo, sobre su superficie hay zonas de acumulación de barnices oxidados y pequeñas motas oscuras que parecen corresponder a excrementos de insectos.



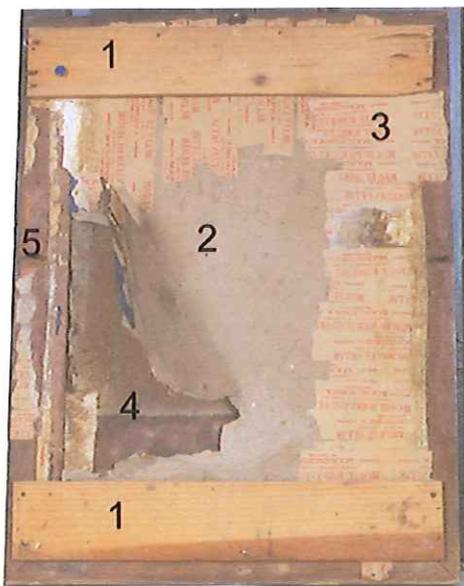
Se comprueba en la fotografía superior las pérdidas antes mencionadas de dorado y parte de preparación, localizándose en el ángulo inferior izquierdo. Así mismo, apreciamos las acumulaciones de barniz oxidado y pequeños puntos oscuros.

En su reverso, de madera sin policromar, se aprecian agujeros de puntillas y orificios originados por un antiguo ataque de insectos xilófagos.

Para sostener el reverso del soporte pictórico al marco, en una intervención anterior se añade un cartón que ocupa un poco más el tamaño del soporte pictórico y que va sujeto al marco por medio de unas tiras de papel pegadas a los bordes del cartón y al extremo interno del reverso del marco.

A parte de este grueso cartón, se habían clavado dos listones de madera de pino sobre la parte superior e inferior del marco que también cumplían la función de sostener la tabla pictórica.

En este detalle del reverso se aprecian estas intervenciones anteriores:



1: listones de madera

2: cartón

3: tiras de papel (sujetan el cartón al marco)

4: soporte pictórico

5: reverso del marco

3.2. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE PICTÓRICO

La obra presenta su soporte original. Es un soporte lignario que a simple vista parece identificarse como madera de roble, a confirmar por un análisis posterior de la madera.

El soporte parece estar constituido por dos paneles dispuestos en sentido vertical en dirección a la veta de la madera. Desde el anverso, el panel más próximo a la izquierda es de menor tamaño que el de la derecha (véase gráfico adjunto al informe).

El tipo de ensamble de ambos paneles parece ser a unión viva, desconociéndose por falta de exámenes más aclarativos (estudio radiográfico...) la presencia de algún tipo de ensamble interno como lengüetas o espigas de madera.

En cuanto a su estado de conservación, las principales alteraciones presentes en el soporte son:

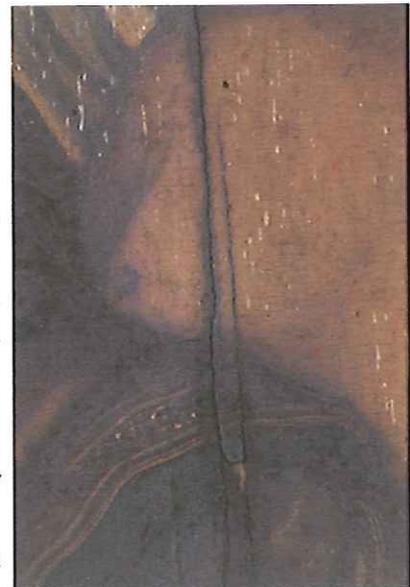


. Separación de los paneles constitutivos, presentando abertura entre ellos de un milímetro más o menos. Apreciable tanto en el anverso como reverso del soporte.

La fotografía corresponde a la zona del rostro de la Virgen en donde se puede ver esta separación que parece afectar a toda la unión. No fue posible, durante la realización del examen visual, extraer la tabla del marco para de esa manera poder afirmar si están las dos partes del soporte completamente separadas o no.

. Por su anverso, se detectan grietas de gran tamaño que recorren verticalmente el soporte, en dirección de la veta. La de mayor tamaño se localiza en la zona central del panel de la izquierda y parte de la zona inferior recorriendo dos tercios de la altura del soporte. Una segunda grieta, se localiza en el segundo panel cerca de la unión de ambos paneles, y otras dos de menor tamaño en la mitad inferior derecha (véase gráfico adjunto al informe).

En la foto localizamos la grieta situada cerca de la unión de paneles.



. Presenta ataque de insectos xilófagos, posiblemente inactivo, que ha dado lugar a orificios y galerías principalmente por el reverso de la madera. No es posible determinar el alcance de este ataque biológico por la zona interna de la madera sin un estudio radiográfico.

El soporte ha sufrido intervenciones anteriores de las que cabe destacar las siguientes:

. Como se ha citado en el apartado anterior, el reverso presentaba un cartón pegado al marco y listones de madera que sostenían el soporte pictórico. Durante el examen de esta pintura para realizar este informe, se desclavó el listón superior y se despegó parte de este cartón para poder acceder al reverso de la obra.



Así se pudo comprobar que el soporte pictórico por su reverso estaba cubierto por una película de barniz sobre la que se apreciaba un estrato de color gris amarillento que pudiera ser un material celulósico de fino grosor (a confirmar por estudio de laboratorio).



Estos estratos están por algunas zonas separados del soporte lignario y presentan algunas pérdidas locales.

Se localiza esta intervención por toda la superficie del reverso, excepto por dos franjas rectangulares en sentido horizontal en la zona superior e inferior indistintamente, en donde la madera está a la vista y que pudiera ser debido a la aplicación de los estratos antes mencionados en un momento en el que en esta zona hubiesen travesaños o piezas para unir los paneles separados, aunque actualmente no hay huellas de estas posibles piezas (véase gráfico adjunto al informe).

Otra de las intervenciones es una pieza de madera añadida localizada verticalmente por el reverso en el lateral derecho dispuesta seguramente para rellenar el espacio que queda entre el soporte y el marco (ver gráfico adjunto).

Por último localizamos un pequeño lienzo, en forma de parche, en la zona inferior del lateral izquierdo pegado posiblemente por la aparición de alguna grieta que en estos momentos queda oculta (ver gráfico adjunto).

3.3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL ESTRATO DE PREPARACIÓN Y / O IMPRIMACIÓN

Aunque a confirmar por un estudio analítico, presenta preparación de color blanco visible en pequeñas lagunas del estrato de color, aplicada a pincel en una o varias capas y compuesta por sulfato o carbonato cálcico y cola animal sobre la que pudiera existir dibujo subyacente, confirmándose éste por medio de un estudio de reflectografía de infrarrojos.

Este estrato presenta un cuarteado típico de las pinturas ejecutadas sobre madera, esto es, fino y reticular siguiendo la dirección de la veta. Este cuarteado es la consecuencia de los movimientos naturales de contracción - dilatación del soporte que repercuten directamente en los estratos superiores.

Presenta buena adherencia al soporte y a los estratos superiores (película pictórica y barniz).

3.4. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA PELÍCULA DE COLOR

La técnica de ejecución de esta pintura parece ser óleo aplicado con una base sobre la que se añaden veladuras. Debido al oscurecimiento general de la superficie pictórica provocada por la oxidación del barniz , no podemos apreciar



con claridad la calidad de las pinceladas (véase gráficos adjuntos de detalles como el rostro de la Virgen y del Cristo), aunque se intuye una técnica elaborada y detallista presentes en algunas zonas como en las pestañas del Cristo y en la zona del bigote donde se vislumbran finísimos trazos negros que simulan el pelo quedando casi ocultos por el grueso y amarillento barniz. Podemos además apreciar detalles como los dientes que asoman por la abertura de los labios

Este estrato no presenta falta de adhesión con los otros estratos ni de cohesión entre sus componentes.



A pesar de ello se localizan pequeñas pérdidas en sentido vertical siguiendo la veta de la madera repartidas por toda la superficie que dejan ver el estrato inferior de color blanco que corresponde a la preparación.

Algunas de estas lagunas, sin embargo, no podemos asegurar del todo que se traten de pérdidas del estrato de color, sino que pudiera corresponder sólo a pérdidas del barniz y que dejan a la vista el color claro de la película pictórica, ya que por ejemplo en el rostro de la Virgen estas pérdidas son de tono más rosácea.



Igualmente, localizamos pérdidas de este estrato, de tamaño un poco mayor, en la zona del ojo izquierdo del Cristo y en el fondo en el ángulo superior derecho.

La película pictórica presenta un cuarteado que coincide con el cuarteado del estrato de preparación (ver punto anterior).

Dentro de las intervenciones anteriores localizadas sobre este estrato hay que destacar zonas de repintes posiblemente realizados al óleo que se han alterado y oscurecido con el tiempo. Se aprecian principalmente en la zona de unión de los paneles y en pequeños puntos repartidos por toda la superficie pictórica. Es necesario un examen con luz ultravioleta para poder determinar con exactitud el alcance de estos repintes y saber si se han realizado todos en la misma época y si están debajo o sobre la capa de barniz, información ésta que podemos saber por la fluorescencia transmitida con esta luz.

3.5. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA DE PROTECCIÓN

El barniz aplicado como capa de protección presenta un oscurecimiento muy acusado debido a su oxidación que impide apreciar el cromatismo real de la película pictórica, perdiendo ésta, además, volumen y perspectiva.

Se propone una analítica para identificar la naturaleza de este material y el espesor del mismo que parece ser de un grosor considerable.

En cuanto a las alteraciones presentes es este estrato, a parte de la oxidación propia de este estrato con el devenir del tiempo hay que citar un cuarteado de gran tamaño que se localiza por toda la superficie y que parece corresponder al estrato de barniz, que ha roto como si de un grueso cristal se tratase creando una microfisuración que trasforma la superficie pictórica y que no sigue exactamente la dirección de la veta de la madera como ocurre con los cuarteados de los estratos inferiores (preparación y película pictórica)



Apreciamos además, en la superficie de esta pintura, pequeñas líneas de color claro en sentido vertical que contrastan con el color anaranjado del barniz y que como se ha citado en el punto anterior, aunque a simple vista parecen corresponder a pérdidas del estrato de color pudieran ser sólo del grueso estrato de barniz. Pequeños puntos oscuros, al igual que en el marco, se reparten por la superficie, tratándose posiblemente de excrementos de insectos.

4. ESTUDIO ANALÍTICO

4.1. Propuesta del estudio analítico cognoscitivo

A parte del examen organoléptico realizado sobre la tabla, se precisa un estudio más completo de la obra a fin de poder determinar su estado de conservación para posteriormente realizar una propuesta de intervención o tratamiento correcto. Para ello, y a parte del estudio con microscopio o lupa binocular es necesario realizar varios exámenes:

- Examen radiográfico: para poner en conocimiento el tipo de ensambles de paneles, número y disposición de éstos, alcance del ataque de insectos xilófagos, clavos y puntillas internas, añadidos, presencia de nudos, técnica de ejecución pictórica, intervenciones anteriores, etc.
- Examen reflectográfico: para detectar el dibujo subyacente en el caso de su existencia.
- Examen con luz ultravioleta: acumulaciones de barnices, repintes actuales y antiguos...
- Examen con luz rasante: para apreciar levantamientos y deformaciones del soporte y estratos superiores.

4.2. Propuesta del estudio analítico operativo

Se proponen los análisis oportunos para conocer el material constitutivo tanto original como añadido

- Identificación de los materiales constitutivos de:
 - Soporte
 - Preparación / imprimación
 - Dibujo subyacente
 - Capa pictórica
 - Capa/s superpuesta/s
 - Capa protectora
 - Materiales ajenos al original

Se aconseja adjuntar gráficos de las zonas de extracción de muestras.

5. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

La propuesta de tratamiento va encaminada hacia dos vertientes fundamentales: una de tipo conservativo, respetando el original y manteniendo su consistencia física y la otra vertiente encaminada hacia su restauración propiamente dicha, eliminando aquellos elementos añadidos que alteren o perjudiquen su consistencia estética.

Para ello se detallan a continuación las fases fundamentales de tratamiento teniendo en cuenta que deberá ir apoyada esta futura intervención por una analítica completa previa que determine el tratamiento más oportuno.

Protección de la superficie pictórica:

se realizará un "facing" de protección del anverso mediante papel japonés y cola animal para proteger los estratos pictóricos durante su manipulación y desmontaje del marco y evitar así desprendimientos.

Desinsectación:

se realizará una desinsectación tanto de la pintura como del marco como prevención y curación ante un ataque de xilófagos que estuvieran en actividad. Lo idóneo sería la desinsectación por gases inertes realizando un sistema de envoltura con un plástico especial cerrado herméticamente en cuyo interior se deposita la pieza por un periodo mínimo de quince días.

TRATAMIENTO DEL REVERSO:

Tras la eliminación del listón de madera en la zona inferior del reverso, clavado al marco para impedir que la tabla pueda caer por detrás y una vez eliminado el cartón que así mismo sostiene el reverso de la pintura, se proponen una serie de actuaciones sobre la madera del reverso pictórico:

Limpieza del reverso:

Se realizará una primera limpieza, superficial, para eliminar la suciedad acumulada, mediante brochas suaves y aspirador.

Eliminación del material celulósico:

Si una vez estudiado en profundidad se llega a la conclusión que es un material añadido en una intervención anterior, sería aconsejable eliminarlo de la superficie del reverso. Se realizarán pruebas con humedad o disolventes orgánicos para saber cual es el más idóneo para su eliminación. Una vez retirado, se eliminarán los restos de adhesivo y el lienzo situado en el ángulo inferior izquierdo. Una vez eliminada esta capa del reverso se procederá a una limpieza de la madera mediante hisopos humedecidos en agua.

Tratamiento de la abertura en la unión de paneles y de las grietas:

Se procederá a unir los paneles separados utilizando como adhesivo acetato de polivinilo, ejerciendo presión por medio de gatos dispuestos en los extremos de la tabla controlando la presión ejercida. El espacio libre que quedase en la unión se rellenará con polvo de serrín de madera de similar característica que la de la tabla y PVA.

La misma operación se realizará en las grietas.

Consolidación del soporte:

En aquellas zonas de orificios y galerías de ataque de insectos xilófagos que se pueda tener acceso, se consolidará inyectando resina con disolvente.

Relleno:

Una vez efectuada la consolidación y esperando un tiempo prudencial para la evaporación del disolvente, se rellenaran los orificios y huecos con serrín de la misma madera mezclado con acetato de polivinilo.

Capa de protección:

Una vez realizadas todas las operaciones sobre el reverso, se aplicará una capa de protección compuesta por Paraloid B72 disuelto en Xileno para aislamiento principalmente frente a la humedad.

TRATAMIENTO DEL ANVERSO:

Fijación película pictórica:

Antes de eliminar el "facing" de protección, se fijaran los pequeños levantamientos que presenta la superficie pictórica. Se realizará utilizando coleta como adhesivo y ejerciendo presión y calor con espátula caliente.

Eliminación del "facing":

Se eliminará el papel japonés y los restos de adhesivo humedeciendo la superficie empapelada con agua templada.

Eliminación de barnices y repintes:

Tras realizar un microtest de solubilidad para comprobar cual es el disolvente o mezcla de éstos más adecuada para la eliminación de barnices y repintes, se procederá a la limpieza de la película de color.

Se comenzará realizando pequeñas catas en distintas zonas y colores para comprobar la reacción del disolvente para finalizar con la eliminación gradual por toda la superficie.

Los puntos negros repartidos por la superficie, se eliminarán por medios mecánicos, a punta de bisturí, ablandándolos primero mediante disolventes.

Estucado de lagunas:

Si existiesen estucos irregulares de intervenciones anteriores, no visibles hasta el momento, se eliminarán. Posteriormente se estucarán aquellas lagunas del estrato de preparación y zonas de grietas y unión de paneles mediante sulfato o carbonato cálcico (según sea la preparación original una vez analizada) y cola animal.

Reintegración cromática:

Se integrarán estas zonas estucadas aplicando una base de color mediante técnica acuosa, para tras un primer barnizado, finalizar con pigmentos al barniz. Los criterios de reintegración se plantearán una vez se vea el alcance y tamaño de las lagunas.

Capa de protección:

Se protegerá, finalmente, la superficie pictórica mediante barniz pulverizado de una marca que garantice la estabilidad y reversibilidad.

TRATAMIENTO DEL MARCO

Eliminación de los papeles del reverso:

Realizando pruebas para utilizar el disolvente más adecuado se eliminarán estos papeles y restos del adhesivo que quede en superficie.

Limpieza de la madera:

Mediante hisopos humedecidos y si fuese necesario mecánicamente, a punta de bisturí, en zonas puntuales.

Consolidación y relleno de orificios:

Se actuará de forma similar que para el soporte pictórico (ver tratamiento del soporte)

Tratamientos de grietas y/o abertura de ángulos del marco

Se procederá a unir las aberturas utilizando como adhesivo acetato de polivinilo, ejerciendo presión por medio de gatos dispuestos en los extremos de la tabla controlando la presión ejercida. El espacio libre que quedase en la unión se rellenará con polvo de serrín de madera de similar característica que la del marco y PVA.

La misma operación se realizará en las grietas.

Fijación del dorado y estrato de preparación:

Se fijarán los levantamientos mediante coleta y espátula caliente, protegiendo la superficie con papel japonés y melinex.

Eliminación de barnices:

Tras realizar un microtest de solubilidad para comprobar cual es el disolvente más adecuado para la eliminación de barnices , se procederá a su limpieza.

Los puntos negros repartidos por la superficie, se eliminarán por medios mecánicos , a punta de bisturí, ablandándolos primero mediante disolventes.

Estucado de lagunas:

Se estucarán aquellas lagunas del estrato de preparación mediante sulfato o carbonato cálcico (según sea la preparación original una vez analizada) y cola animal.

Reintegración cromática:

Se integrarán estas zonas estucadas imitando el dorado, aplicando una base de color mediante técnica acuosa, para tras un primer barnizado, finalizar con pigmentos al barniz. Los criterios de reintegración se plantearán una vez se vea el alcance y tamaño de las lagunas.

Capa de protección:

Se protegerá, finalmente, la superficie pictórica mediante barniz pulverizado de una marca que garantice la estabilidad y reversibilidad.

* Las actuaciones propuestas tanto para el marco como para el reverso y anverso de la tabla pictórica estarán sujetas a modificaciones, si una vez realizado un estudio previo y la realización de los análisis necesarios se cree oportuno.

6. DOCUMENTACIÓN

La intervención junto con el informe a realizar tras su finalización deberá ir acompañada de la documentación gráfica y fotográfica elaborada antes, durante y después del tratamiento:

- Documentación gráfica

- Documentación fotográfica:

Diapositiva (negativo 6x6 y 35 mm, 50 ASA)

Fotos generales (antes, durante y después de la aplicación de los tratamientos)

Luz rasante (irregularidades, alteraciones, técnica de ejecución...)

Macro y microfotografías (particularidades interesantes desde un punto de vista técnico)

Fotografía U.V.

- Examen radiográfico
- Examen reflectográfico

7. EXPOSICIÓN Y ACONDICIONAMIENTO

Una vez finalizada la intervención se aconseja que vuelva al lugar de permanencia con un embalaje y transporte adecuado y se mantenga en unas condiciones climáticas óptimas para este tipo de piezas (pintura sobre tabla):

Humedad relativa: mantener dentro de lo posible una humedad entre 50 y 65%
Evitar ante todo cambios bruscos

Temperatura: el rango óptimo aconsejado es de 18 +/- 2°C.

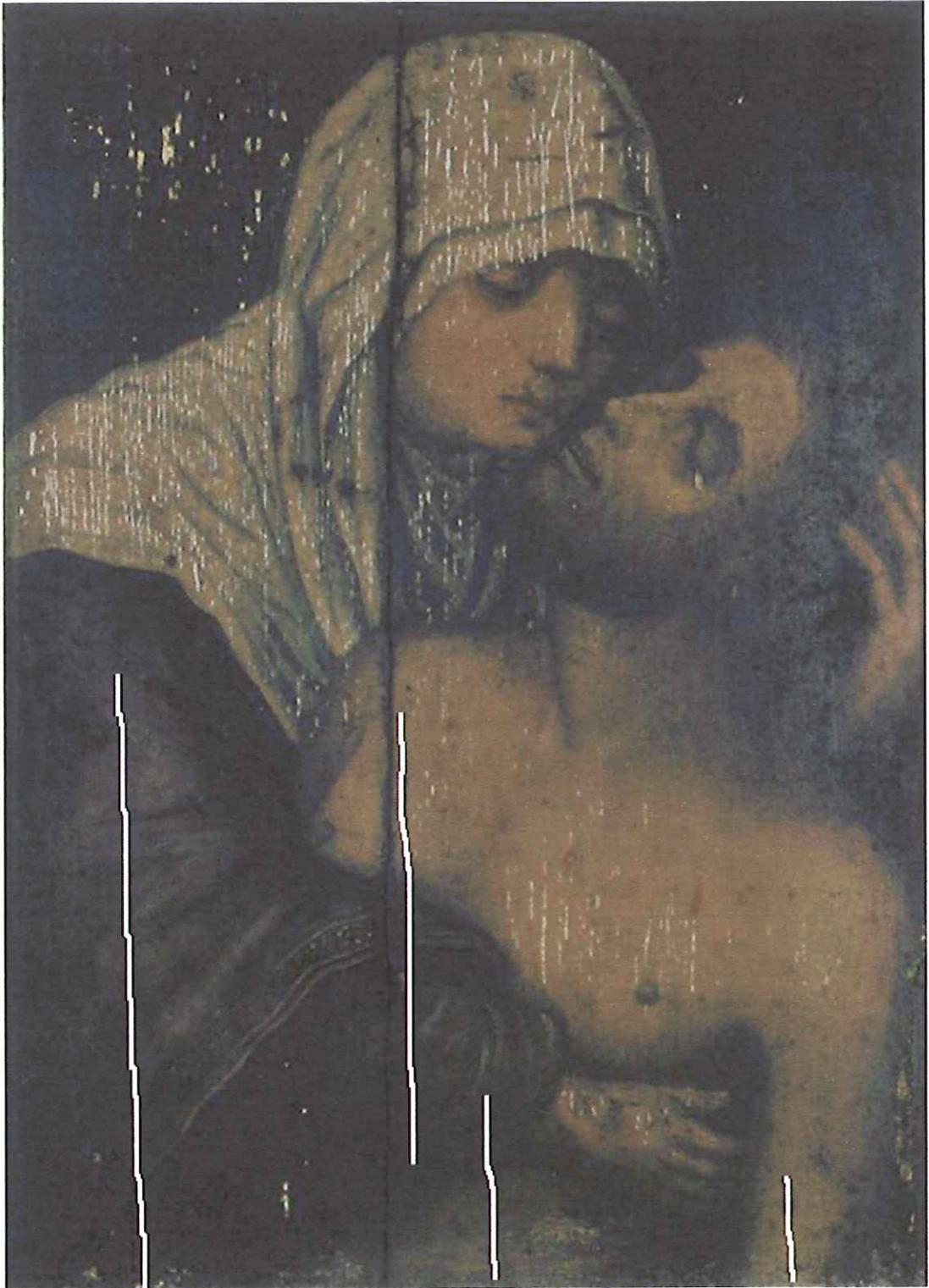
Iluminación: controlar la luz del día por persianas o cortinas eliminando los rayos ultravioletas con filtro si fuese necesario. No sobrepasar los 150 lux.

8. SEGUIMIENTO

Se aconseja un control periódico del estado de conservación y/o del tratamiento efectuado sobre la obra.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

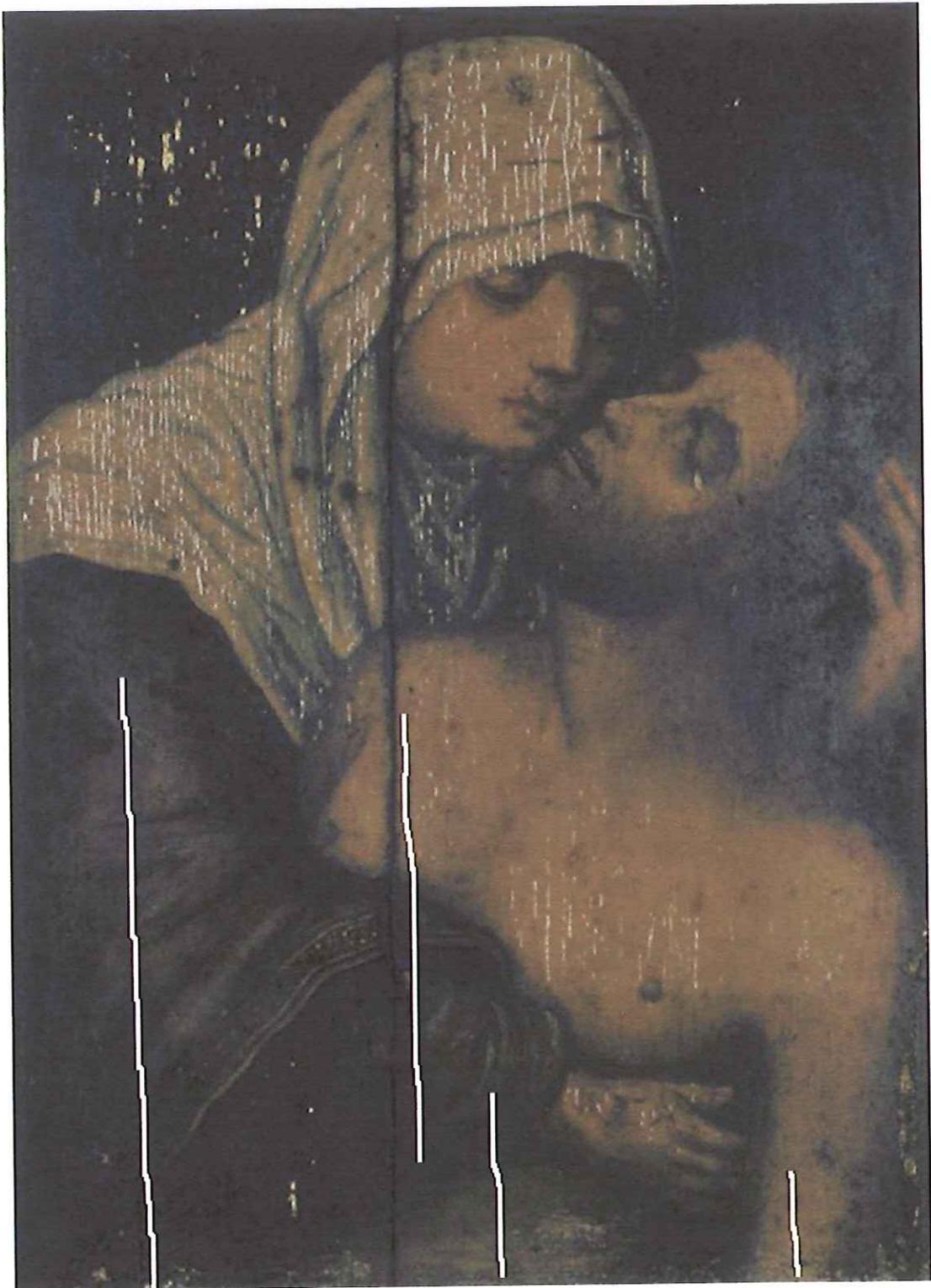




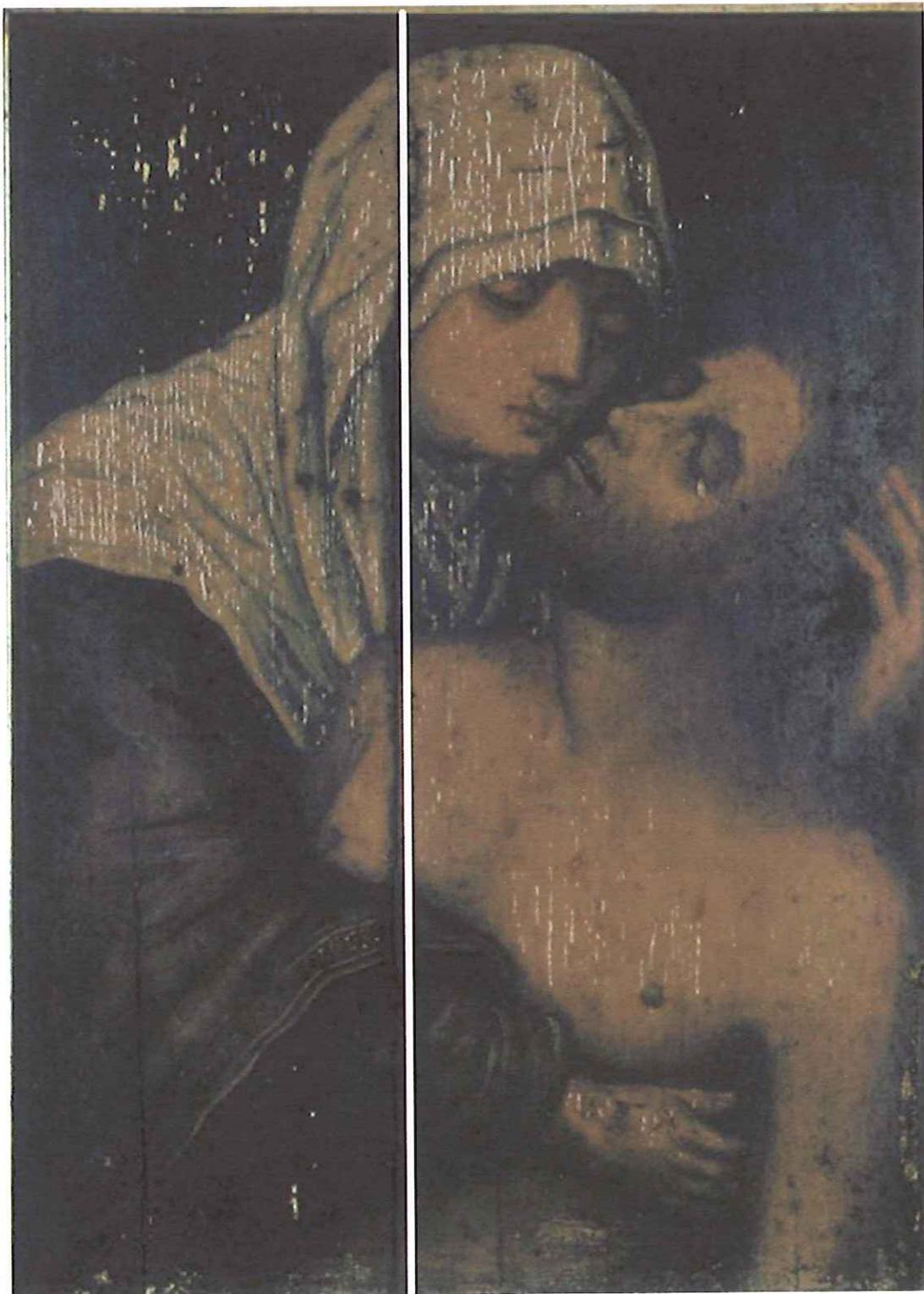
GRIETAS LOCALIZADAS EN EL SOPORTE PICTÓRICO

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

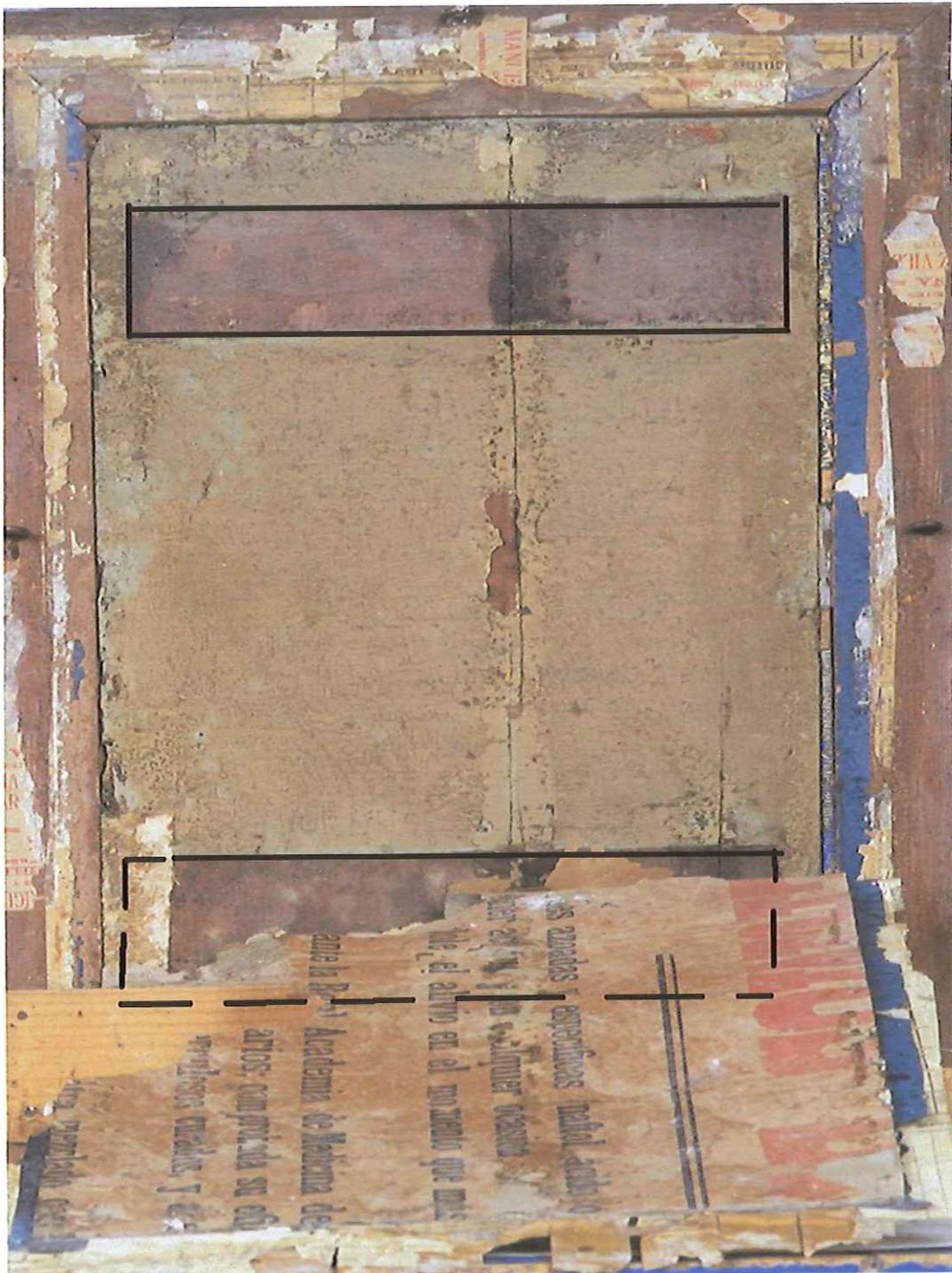




GRIETAS LOCALIZADAS EN EL SOPORTE PICTÓRICO



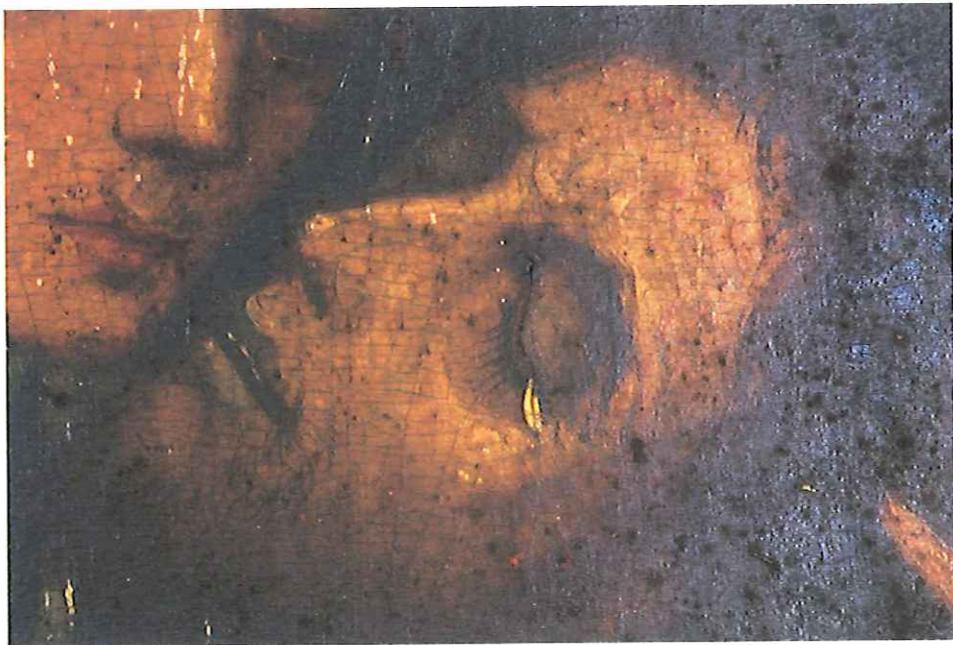
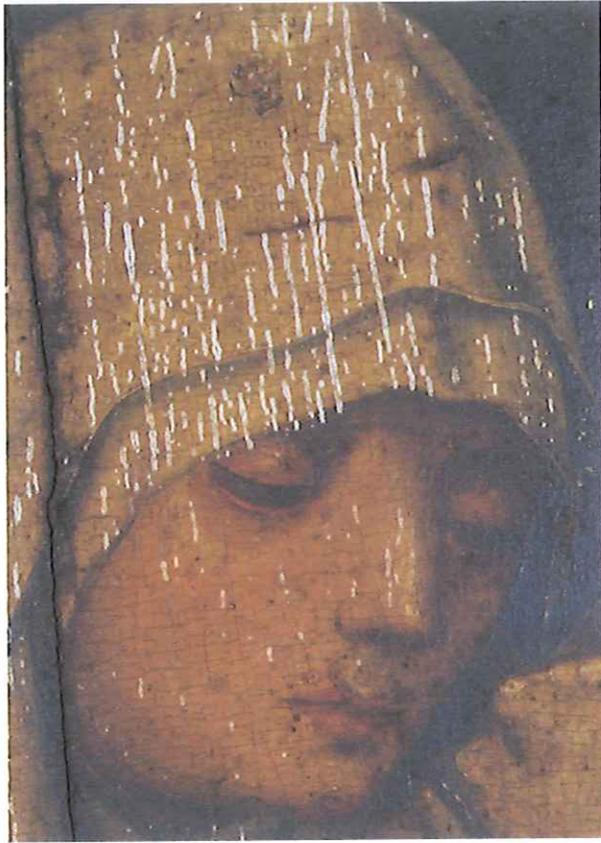
NÚMERO Y DISPOSICIÓN DE PIEZAS CONSTITUTIVAS



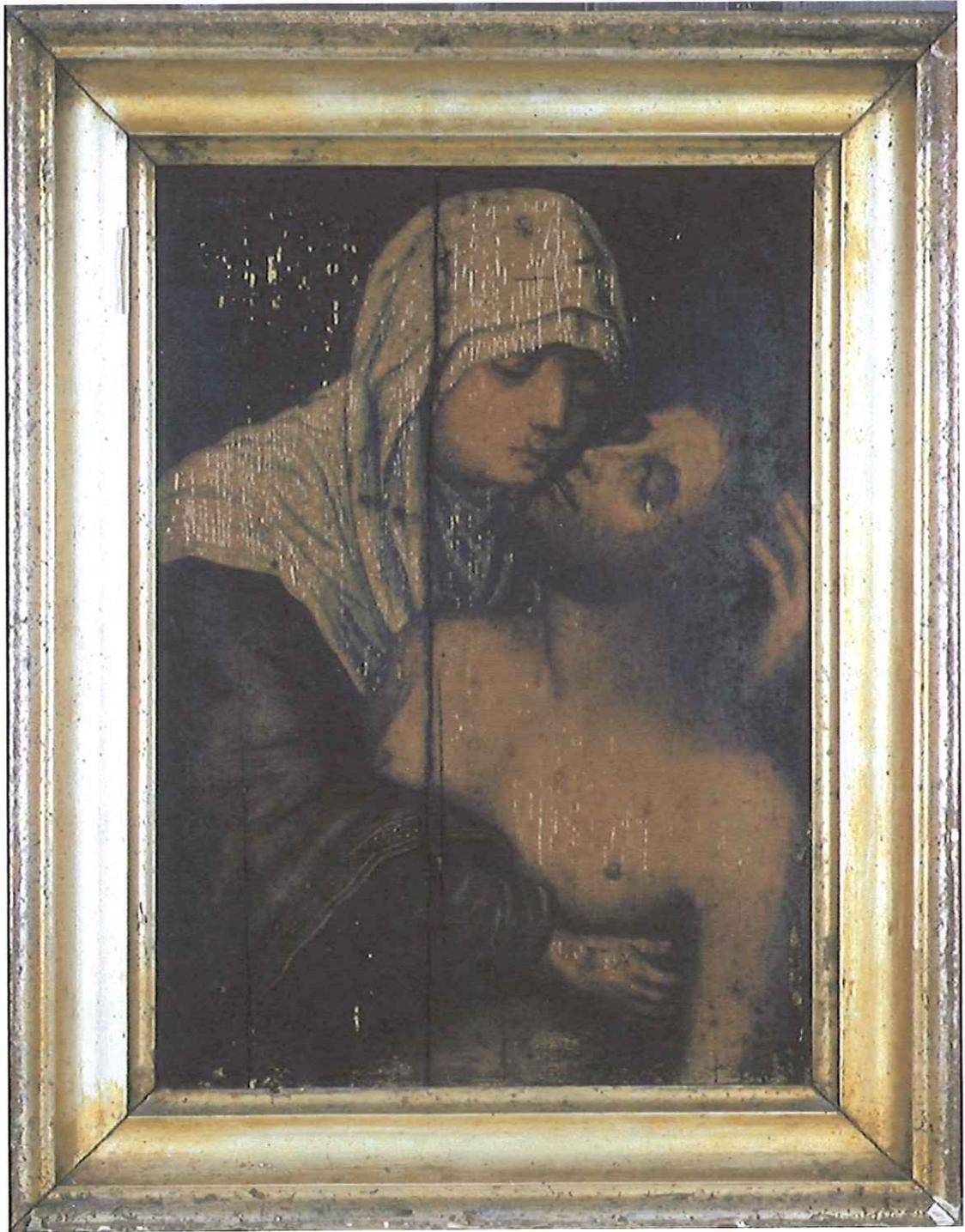
ZONA DEL REVERSO PICTÓRICO EN MADERA VISTA



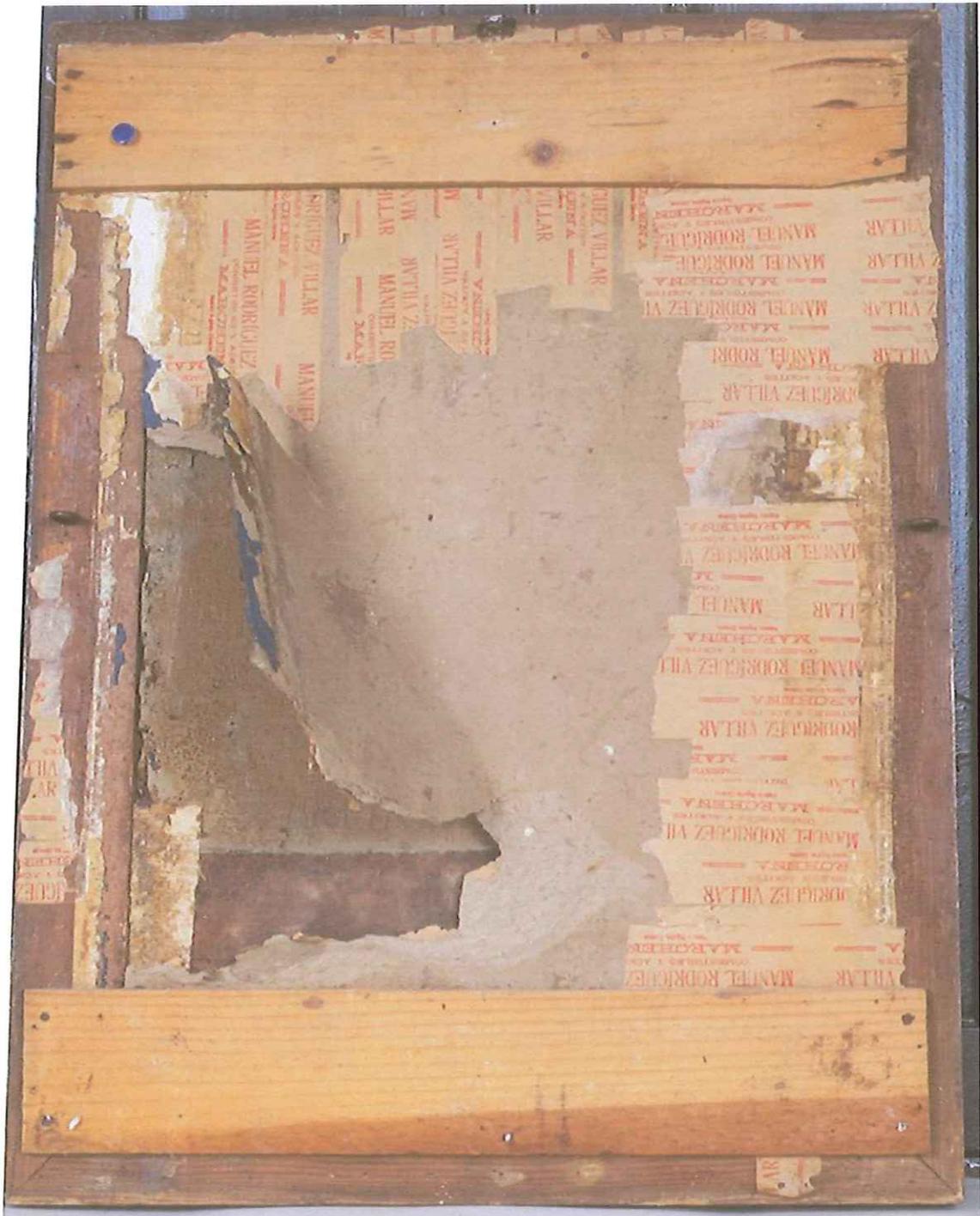
En color rojo: PIEZA DE MADERA EN EL LATERAL DEL REVERSO
En color amarillo: LIENZO EN EL REVERSO PICTÓRICO



DETALLES DE LA TÉCNICA PICTÓRICA



VISIÓN GENERAL DEL ANVERSO CON MARCO



VISIÓN GENERAL DEL REVERSO CON MARCO



EQUIPO TÉCNICO

- Datos histórico – artísticos: Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención de I.A.P.H.
- Estado de conservación, propuesta de tratamiento y documentación gráfica: Rocío Magdaleno Granja. Conservadora-restauradora. Taller de Pintura del Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención del I.A.P.H.
- Fotografía: Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo. Departamento de Análisis. Laboratorio de Fotografía. Centro de Intervención del I.A.P.H.

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

CONSEJERIA DE CULTURA
INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Camino de los Descubrimientos 1, 41092 Sevilla
Tel 955 037 000, 955 037 025
Fax 955 037 001

Internet: www.iaph.junta-andalucia.es
Correo electrónico: talleres@iaph.junta-andalucia.es

