



**MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO
MUSEO-CASA DE MURILLO. SEVILLA.**

Mayo de 2010

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	2
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	3
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	16

CAPÍTULO II: DIÁGNOSIS Y TRATAMIENTO:

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	41
2. TRATAMIENTO.....	49
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	55

CAPITULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....	94
2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....	95
3. ESTUDIO MEDIOAMBIENTAL Y FACTORES DE DETERIORO.	98
4. OTROS ESTUDIOS TÉCNICOS.....	98
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	100

CAPITULO IV: RECOMENDACIONES.....

113

EQUIPO TÉCNICO.....

114

INTRODUCCIÓN

La memoria final de intervención recoge los procesos de restauración llevados a cabo en la obra "Descanso en la huida a Egipto", adquirida por la Junta de Andalucía para el museo Casa de Murillo. Se corresponde con la tipología de pintura de caballete realizada técnicamente en óleo sobre lienzo, que se sitúa cronológicamente en la escuela sevillana del barroco.

La intervención parte del Informe preliminar realizado en el Centro de Intervención, en respuesta a la petición formulada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) por D. José Ramón López, Director del citado museo, solicitando la valoración del estado de conservación y propuesta de intervención de la obra.

Por este motivo, a finales de noviembre de 2006 llega el lienzo al IAPH. La primera fase, iniciada en febrero de 2007, consistió en los estudios previos necesarios para determinar los tratamientos de conservación-restauración. La segunda fase consistió en el proceso de conservación-restauración. Se realizó en el Taller de Pintura del Centro de Intervención, con los medios de los que dispone la Institución, durante el periodo comprendido entre octubre de 2009 y mayo de 2010.

El presente documento está estructurado en capítulos, que recogen los procesos y estudios realizados durante la intervención: estudio histórico-artístico, diagnóstico y tratamiento, estudio científico-técnico, recomendaciones y relación del equipo técnico que ha hecho posible dicha actuación. A su vez, toda esta información va acompañada de una documentación gráfica y fotográfica en la que se indica los daños y patologías detectadas durante la inspección visual, los estudios físico-químicos realizados, y los tratamientos llevados a cabo en cada caso.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:

Nº Reg.: 59 P/06

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. TÍTULO U OBJETO: Descanso en la huida a Egipto.

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: -

1.3.4. Ubicación: -

1.3.5. Propietario: Junta de Andalucía.

1.3.6. Demandante del estudio: Dirección General de Museos y Arte Emergente. Consejería de Cultura.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA/ ANÁLISIS DESCRIPTIVO.

El descanso en la huida a Egipto, es una composición de larga tradición iconográfica, tomada de los Evangelios Apócrifos, en concreto del Evangelio del pseudo-Mateo (Ps.Mt.20,1-2). En el que se hace referencia al alto en el camino que la Sagrada Familia realiza durante su huida a Egipto.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 206 x 247,5 cm (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: no se aprecian a simple vista.

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: escuela de Murillo. Atribuido al círculo del pintor.

1.6.2. Cronología: final del siglo XVII, principios del siglo XVIII.

1.6.3. Estilo: barroco.

1.6.4. Escuela: sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO

Se desconoce documentalmente su procedencia.

Se baraja la posibilidad de que la obra antes de ser propiedad privada, perteneciese a alguna de las órdenes conventuales o de las iglesias desaparecidas tras las desamortizaciones.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Procedente de un anticuario de Madrid recalca en la galería y sala de subastas Ansorena de la misma capital. Dicha sala a fecha 6 de octubre de 2006 incluye la pintura en catálogo, concretamente en el lote nº 247, saliendo a subasta pública.

La pieza, es adquirida de esta forma por la Junta de Andalucía, mediante el derecho de tanteo, con las cantidades siguientes: 42.000 euros más los gastos inherentes, así como la custodia del bien subastado.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No constan restauraciones documentadas. Sin embargo, se podría hablar de tres intervenciones anteriores que se detallará en el informe de restauración.

2.4. EXPOSICIONES.

La obra no ha sido expuesta, salvo en la sala de subasta, Sala Ansorena de Madrid.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La Huida a Egipto es un acontecimiento que se refleja en los Evangelios canónicos, concretamente en el de San Mateo. Es en el prólogo y en el epílogo donde aparecen los sueños de San José. "Levantándose tomó al niño y a la madre y partió desde la tierra de Israel" (Mt.2, 13-15 y 19-23).

Sin embargo la iconografía del Descanso en la Huida a Egipto no se puede encontrar en ninguno de los Evangelios canónicos. Ésta proviene de los evangelios apócrifos, es el perteneciente al denominado pseudo-Mateo, donde se narra la Huida a Egipto y concretamente como María fatigada por el calor del desierto, al divisar una palmera pide a San José descansar bajo la sombra de ésta. (Ps.Mt. 20,1-2).

La Virgen María a causa del calor y del largo camino, ansía comer algún fruto del árbol. San José le advierte de la altura de éste y lo inaccesible de sus frutos. El Niño Jesús ante tal situación, pide a la palmera doblar su copa o corona para poder alcanzar sus frutos y así saciar a su Madre.

La pintura reproduce el momento en que unos ángeles cargados de frutos ofrecen el ágape a María y a José.

La representación de este pasaje iconográficamente se cree que tiene su origen en el siglo XII, en el románico, donde se encuentra una escena en el artesonado de San Martín de Zillis (Fig.I.1), Suiza, en la que aparece la representación de la Virgen sentada en un asno recogiendo frutos de una palmera.

Así mismo en la Walters Art Gallery de Baltimore (Fig.I.2) se halla un cuadro de la escuela alemana del siglo XVI. En el que en su composición aparece la Virgen que se apea del jumento para descansar. En este caso la palma ya se inclina por sí sola para ofrecer sus frutos y dos ángeles bajan su copa para ofrecer los dátiles a San José.

En algunas de las representaciones se relaciona la Huida a Egipto con el Paraíso recuperado. Así un manantial de agua brota de la palmera simbolizando la Fuente de la Vida(1).

Esa fuente o manantial que hace presencia en algunas de las representaciones de la iconografía, no aparece en nuestra obra.

En el Museo de Berlín, una pintura de Lucas Cranach de 1504 muestra a la Virgen sentada, en el "descanso". La influencia nórdica hace que la palmera sea sustituida por un pino, algo inverosímil al no ser los piñones un fruto jugoso y que por otro lado con el clima del desierto no sería común este tipo de árbol. En esta pintura un ángel con una concha se acerca al árbol para recoger el agua que acaba de brotar.

David Gérard (Fig.I.3) en 1515 realiza el Descanso en la huida a Egipto. Una Virgen con Niño entronizada que parte de las composiciones de Van Eyck con el fondo del paisaje y donde en la lejanía se representa la huida a Egipto en miniatura.

De 1518 a 1520 se fecharía la obra de Patinir (Fig.I.4). En primer plano la Virgen amamanta al Niño, los elementos del atillo y la cesta hacen referencia a la peregrinación a Egipto. El artista fiel a su estilo aumenta el horizonte pudiendo así representar ampliamente el paisaje; donde aparece San José con un cántaro de leche, y escenas que se relacionan con tal pasaje evangélico como la matanza de los inocentes, el milagro del campo de trigo, la destrucción de los ídolos de Heliópolis.

1 (1) RÉAU, LOUIS. Iconografía del arte cristiano. Barcelona, 2002. Tomo I, vol I; Pp 17-18.

Entre 1595 y 1596, Caravaggio hace su versión del "Descanso en la Huida a Egipto" (Fig.I.5), la obra perteneciente a la Galería Doria Pamphili de Roma reemplaza la palmera por un naranjo.

Iconográficamente el arte francés a su vez en este tema cambia la palmera por un naranjo. Todo esto puede provenir de los textos de Vicente Beauvais, monje dominico que hacía 1260 aún basándose en el Evangelio de la Natividad de María y la Infancia de Jesús relata el pasaje del Descanso en la Huida a Egipto y la leyenda de la palmera. Pero adopta finalmente la versión de Casiodoro, escritor latino que fundó el monasterio de Vivarium y que en su libro *Institutiones* siglos V-VI en la transcripción del Evangelio de la Natividad sustituye la palmera por un melocotonero. La influencia de estos escritos, se ve patente en el cancel de la catedral de Notre Dame de París, donde la Virgen montada en el asno descansa al lado de un melocotonero.

El barroco no fue ajeno a la temática, así uno de sus pintores de más fama y renombre, Rubens, lo plasmó en 1635 (Fig.I.6). El pintor aúna el descanso en la huida a Egipto a la sacra conversación, ésta consiste en reunir a la Virgen y el Niño junto con figuras de santos en este caso San Jorge, Santa Catalina y Santa Margarita. También aparece en la pintura San Juan niño que juega con el Cordero que hace referencia a Cristo como Cordero de Dios y simboliza el futuro sacrificio. San José duerme apoyado en un árbol y el jumento se encuentra en un plano posterior. La obra hace gala de dinamismo por su composición basada en la interrelación de sus personajes.

En la Galería Palatina del Palacio Pitti y en el Ermitage se encuentran sendas obras con la temática del Descanso en la huida a Egipto realizadas por Van Dyck fechadas entre 1630 y 1635. La Virgen, San José y el Niño se emplazan a la izquierda del lienzo. La parte derecha es tomada por ángeles que juegan amenizando a la Sagrada Familia. Mientras en la pintura de la Galería Palatina, San José se muestra apoyado en su mano y dos perdices surcan el celaje. En el del Ermitage un grupo de ángeles cantores aposentados en las nubes deleitan a la Sagrada Familia.

La pintura que se estudia sigue fielmente el evangelio apócrifo del pseudo- Mateo, a la vez que se nutre de los escritos de Beauvais y Casiodoro integrando otros frutos como serían los melocotones, las naranjas o incluso algo que no aparece en estos escritos, las peras.

Según el tratado de Francisco Pacheco, pasaron siete años desde la llegada a Egipto de la Sagrada Familia hasta su vuelta a Judea. En la pintura de Meneses Osorio, el Niño aún de escasa edad está en los brazos de la Virgen. De ahí, se dirime que la escena representada corresponda al Descanso en la huida a Egipto en la ida y no en la vuelta como hay otros pintores que la desarrollan, al haber pasado ese tiempo el Niño estaría más crecido. Y de ahí que las escenas y leyendas

representadas en el regreso sean con el Niño andando o subido en la burrita, según el tratadista Pacheco. (2)

Inmersas en el tema principal de la pintura que se analiza, surgen representaciones simbólicas que son dignas de un estudio iconográfico.

San José es representado con una vara de la que brotan azucenas blancas (*lilium candidum*), símbolo de pureza. Esta flor alude a la elección de Dios por José, para ser esposo de María, "Y saldrá un vástago del tronco de Jesse, y un retoño de sus raíces brotará", (Is. 11,1). El pasaje de dicha elección se narra en los evangelios apócrifos, concretamente en el Libro de la Natividad de María. "Brotará un tallo de la raíz de David y se elevará una flor de su tronco. Sobre ella reposará el espíritu del Señor" ; "De acuerdo con la profecía, mandó que todos los varones perteneciente a la casa y familia de David, aptos para el matrimonio llevaran sendas varas al altar. Y dijo que el dueño de la vara, que, una vez depositada, hiciera germinar una flor y en cuyo extremo se posara el Espíritu del Señor en forma de paloma, sería designado para ser custodio y esposo de la Virgen". (Nat VII, 3-4).

Por otro lado a San Juan niño le acompaña la figura de un cordero, el simbolismo hacia Jesús como único Mesías y Cordero de Dios es evidente.

Lleva a colación la imagen de Jesús como único cordero Hijo de Dios, que simboliza el sacrificio de Jesús por los hombres. Y que éste, Jesús se convirtiera en el cuerpo y la sangre de Dios, el único Cordero Divino. Así hace referencia al pasaje del Evangelio. "«He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo. Este es por quien yo dije: Detrás de mí viene un hombre, que se ha puesto delante de mí, porque existía antes que yo. Y yo no le conocía, pero he venido a bautizar en agua para que él sea manifestado a Israel.»; Al día siguiente, Juan se encontraba de nuevo allí con dos de sus discípulos. Fijándose en Jesús que pasaba, dice: «He ahí el Cordero de Dios.» Los dos discípulos le oyeron hablar así y siguieron a Jesús". (Jn. 1, 25-37)

El Evangelio atribuye dos significados a la figura del Cordero, Cristo como Mesías; y por otro lado la premonición de la Pasión, Jesús el verdadero Cordero de Dios, que entrega su cuerpo y su sangre para la salvación eterna, aludiendo así al sacrificio y ritual judío.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO.

La pintura es un óleo sobre lienzo. La escena principal se conforma en un plano central con la Sagrada Familia acompañada por San Juanito, una serie de ángeles y el Cordero Pascual (Fig.I.7).

San José, en la zona central (fig.I.8), se muestra de pie vestido con túnica violácea; sobre sus hombros lleva un manto color ocre dejando

2 (2) PACHECO, FRANCISCO. El arte de la pintura. Barcelona, 1989. Pp 622-627

ver su mano derecha en la que porta una vara de la que brotan azucenas blancas, que simbolizan la elección de Dios por José, para ser esposo de María, (Is 11,1) (Nat VII,3-4). Aunque según Pacheco se debería representar la vara florida con la flor del almendro (3). La otra mano en una posición posterior, echada hacia atrás la muestra con la palma hacia arriba. San José con nimbo, pelo ondulado y barba, es representado no de forma longeva como en otras ocasiones, sino más joven, con rasgos finos y dulces, labios carnosos en los que su triángulo nasolabial termina en forma angulosa y picuda. El santo gira la cabeza hacia la derecha bajando la mirada para observar al Niño Jesús y a San Juanito.

La Virgen sentada (Fig.I.9), a su derecha, sujeta con sus dos manos en su regazo al Niño Jesús que se incorpora extendiendo su mano izquierda hacia San Juan Niño. El pelo le cae a María por encima del hombro izquierdo. La Virgen de rasgos finos y dulces, coincide en la misma forma labial que en San José, labios carnosos, con el labio superior en forma de pico, esta vez de manera más marcada que en la figura del Santo. La cabeza la inclina hacia su izquierda buscando seguir la escena de los dos niños. Esta composición es tomada del renacimiento italiano, la Madonna vigila el juego de San Juanito y el Niño. María viste de color jacinto siguiendo las directrices marcadas por Pacheco, y sus piernas son cubiertas por un manto azul verdoso.(4)

El Niño Jesús (Fig.I.10) se representa con el pelo rubio ensortijado y con expresión de dulzura serena. Su mirada denota introspección, desprovista de esa inocencia de la niñez, como si fuera consciente de su destino. Resalta la diferencia entre la mirada de niño de San Juanito y la sobreterrenal del Niño Jesús. Se observa nuevamente la coincidencia en la ejecución de la zona labial con otras figuras del cuadro, haciendo de ésta peculiaridad un grafismo propio del autor.

El Niño Jesús se incorpora en el regazo de su Madre, dirigiéndose hacia San Juan niño, al que le extiende la mano izquierda, mientras la derecha la apoya en la mano diestra de su Madre. La escena sucede después de haber realizado el milagro de la palmera ya que San Juanito que mira atentamente a Jesús, lleva sujeto un cordero por una cinta o lazo con su mano derecha, y apoya su mano izquierda en éste. Dicho cordero porta unas alforjas que están cargadas de frutos; de peras y granadas, éstas últimas símbolo de amor; fecundidad y unión. San Juanito va vestido con piel de camello enseñando parte de su torso, como será representado con posterioridad de adulto. La figura del Cordero simboliza, el único cordero Hijo de Dios, aludiendo al sacrificio de Jesús por los hombres. Así hace referencia al pasaje del Evangelio, (Jn 1, 25-37).

En el ángulo inferior derecho se encuentran dos ángeles (Fig.I.11). Uno, pasa su brazo alrededor de la cabeza del asno acariciándolo, su otro

3 (3) PACHECO, FRANCISCO. El arte de la pintura. Barcelona, 1989. Pp 591

4 (4) PACHECO, FRANCISCO. El arte de la pintura. Barcelona, 1989. Pp 625

brazo se esconde detrás de la cabeza del animal, por estar acariciando su cuello. El ángel eleva la mirada hacia la cabeza del pollino. La factura de la figura es menos delicada que la de San Juanito o la del Niño Jesús, aunque presenta las similitudes de figuras anteriores de labios carnosos, con el triángulo nasolabial terminado en ángulo. Está cubierto con un paño azul, levanta su pierna derecha, adelantándola, el pintor intenta de esta forma buscar cierta profundidad en la pintura. El otro ángel más en primer plano, toma al jumento por las riendas con su mano derecha. Este último, de rasgos más sobrios y de pelo más oscuro y rizado, en un primer momento se podría llegar a confundir con San Juanito al llevar los atributos con los que se representa de forma iconográfica a éste. Su manto rojo aludiendo su martirio y la cruz de caña con la filacteria con la inscripción "Ecce Agnus Dei" ,"He aquí el Cordero de Dios", que sujeta con su mano izquierda. Sin embargo, las alas que porta dicho ángel refuta la idea de que represente a San Juan niño. Y sería este ángel el que sostiene temporalmente los atributos del santo precursor en la escena representada.

Montado en el asno un ángel (Fig.I.12) sujeta con su mano derecha una cesta llena de frutos, concretamente se trataría de peras y naranjas. Con la mano izquierda ase una pera. De pelo castaño y ondulado, de finos rasgos y bella factura, la figura rezuma dulzura en su totalidad. La cabeza la gira hacia la derecha buscando la escena de San José y la Virgen. Otro ángel le ayuda a portar la cesta. Su mirada fija la dirige a María. Este ángel de figura más gruesa, sujeta con las dos manos la cesta mientras su cuerpo está suspendido en el aire, su pelo ondulado ondea al viento al igual que el paño color mostaza que lo cubre. El paño a pesar de ondear al viento no denota ligereza en sus pliegues sino todo lo contrario.

La parte izquierda la ocupa la palmera y tres angelotes en distintas posturas (Fig.I.13), en escorzo, que entre sus ramas intentan hacerse con los dátiles para así ofrecerselos a la Sagrada Familia.

El celaje (Fig.I.14) lo ocupa la parte superior derecha del lienzo. Una pincelada más suelta es la que utiliza el pintor para plasmar el azul del cielo.

La parte inferior de la pintura (Fig.I.15), el suelo, la ocupa diferentes tipologías de flores, trabajadas con maestría y minuciosidad por el autor. Las flores dispersas en el suelo se podrían tomar como símbolos premonitorios de la Pasión basándonos en los comentarios que realiza Federico García de la Concha del lienzo Niño Jesús y San Juanito de la Hermandad del Silencio de Sevilla, atribuido a Juan Simón Gutiérrez.

Morfológicamente la composición de la pintura podría estar tomada de los grabadores alemanes o flamencos. Entre ellos, se destaca el grabado La Sagrada Familia con San Juan Bautista fechado entre 1596-1604 de Raphael Sadeler (Fig.I.16). Aunque entre el grabado y la pintura estudiada difiere la posición de San José, situado en la obra de Sadeler detrás del árbol leyendo. Si se observa la posición de la Virgen

cerca al árbol con el Niño Jesús incorporado en brazos jugando con San Juanito que aparece junto al Cordero. La Virgen al igual que en la pintura que se estudia extiende su mano izquierda hacia San Juan Niño.

En 1625, el pintor, Peeter van Avont perteneciente al barroco flamenco realiza una obra con la temática del Descanso en la huída a Egipto (Fig.I.17). Esta obra es propiedad de la Walters Art Gallery, que muestra grandes similitudes compositivas con la del círculo de Murillo. Sustituye el árbol por un naranjo siguiendo los escritos de Beauvais. La Virgen sentada sostiene al Niño Jesús que se incorpora ante la presencia de San Juanito, en esta ocasión se acerca para jugar con él. María dirige su mirada hacia el juego entre el Niño Jesús y San Juan Niño. Éste último va vestido con piel de camello al igual que en la pintura que se estudia. Y se encuentra representado el Cordero con el que juegan dos ángeles. San José aparece en la lejanía con el jumento. Ya en esta obra, los ángeles se suspenden de la rama del árbol intentando hacerse con los frutos.

2.7. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

Técnicamente se puede diferenciar dos facturas diferentes aunque corresponda a la misma autoría. Por un lado un grupo de figuras, como son la Sagrada Familia, San Juanito y el ángel que va montado en el asno; por otro lado estaría el resto de las figuras. El primer grupo estilísticamente es el de mejor ejecución, de carácter murillesco, su delicadeza, su sensibilidad, sus rasgos dulces y serenos, la contemplación y el misticismo con el que se trata a las figuras, hace pensar que la autoría de estas figuras fueran del pintor Meneses Osorio. Haciendo gala del título de haber sido el más fiel discípulo de Murillo, así como el de mayor calidad, se llega a veces a confundir su mano con la del maestro, como se constata en el Retablo de Santa Catalina de Cádiz (Fig.I.18).

El otro grupo de figuras correspondientes al resto de los ángeles y al jumento son tratados de forma menos delicada y excelsa. Reflejo de su dualidad artística, pintor que se debate entre obras y facturas magistrales con otras de menos calidad. Cabría pensar que alguno de estos personajes saliesen de la mano de algún colaborador suyo de taller, como sería Juan Garzón.

La paleta de color va desde los tonos ocre y tierras, a los pasteles del jacinto y los azules verdosos del manto de la Virgen. Esta tendencia hacia los tonos pasteles se rompe en la viveza de color de las telas que portan los ángeles como son el rojo, el azul de prusia (repinte añadido) o el mostaza. La pincelada suelta, acompaña a una gran precisión en el dibujo.

La luz juega un carácter fundamental en el lienzo, al ser iluminadas de manera especial las figuras principales. La luz incide de izquierda a derecha en la Virgen, el Niño y San Juanito, conduciendo de esta manera la atención hacia esta escena. El juego de luces y sombras de tanto atractivo para los pintores del barroco, se ve reflejado en los

ángeles que se sitúan en la palmera. Parte del cuerpo de estos se ilumina, mientras que otra parte permanece en penumbra.

La búsqueda de profundidad o perspectiva en el lienzo se ejecuta a través de la disposición de las figuras. La composición se establece en diagonal que parte de la figura de la Virgen, continuando con San José, el ángel montado en el asno, para acabarla en el ángel que se encuentra suspendido en el aire sujetando la cesta de fruta. Éste último lo dispone en escorzo para aumentar la sensación de perspectiva. Vuelve a repetir esta técnica, el escorzo, en el ángel que está recogiendo frutos de la palmera, así su pierna derecha se encuentra extendida, mientras el cuerpo permanece echado hacia atrás. Así mismo, la figura del asno y la disposición de sus patas, la izquierda sobresaliente pero en un plano posterior a la derecha, refuerza la distinción de planos y la creación de perspectiva en la pintura.

Estilísticamente la obra se encuadra cronológicamente entre la última década del siglo XVII y la primera década del siglo XVIII.

Dentro del círculo de Murillo se tiene constancia de dos obras del pintor Francisco Meneses Osorio con dicha temática, "La huida a Egipto" y "La Virgen de la Concha" (Reposo en Egipto).

Escasos son los datos descriptivos de "La Huida a Egipto", al no existir reproducción de obra y siendo escasa la documentación en la que se cita. De esta forma, se ignora sus dimensiones, su morfología, así como la localización de la pintura.

"La Virgen de la Concha" (Reposo en Egipto) se tiene más información al pertenecer a la colección del Marqués de las Marismas en 1839 y aparecer en su catálogo. Los datos que se extraen de dicho catálogo alejan de la posibilidad que se tratase de dicha pintura ya que sus dimensiones difieren, ésta constaba de 4 pies 4 pulgadas de alto por 7 pies 2 pulgadas de ancho (138 x 220 cm), mientras que "El descanso en la huida a Egipto" que se está restaurando en el IAPH, mide 206 x 247,5 cm.

Así mismo, se detalla en el catálogo de 1843 que la pintura perteneciente a la colección de dicho Marqués la componía cuatro figuras, por el contrario el "Descanso en la huía a Egipto" que se estudia, opta el pintor, por una composición más compleja con un mayor número de personajes. (5)

El Descanso en la huída a Egipto y diversas obras de Meneses Osorio guardan similitudes en el plano de la ejecución. El San José con el Niño (Fig.I.19) fechada en 1684 del Museo de Bellas Artes de Sevilla, muestra un claro parecido entre el San José del Descanso en la Huída a

5 (5) BIBLIOTECA NACIONAL. Catalogue des tableaux des écoles espagnoles, italiennes, flamande, hollandaise, allemandes, exposés dans la galerie du Marquis de las Marismas. Paris, 1841. Pp 29-31.

Egipto y el de esta obra. El carácter murillesco del santo, su dulzura en los rasgos, la mirada que proyecta en este caso hacia el Niño Jesús y en el caso de el Descanso en la huida a Egipto hacia la Virgen y el Niño, transmite la misma unión y cariño que proyecta hacia ellos. El Niño Jesús que sostiene San José en la pintura perteneciente al Museo de Bellas Artes de Sevilla, mantiene semejanza con el ángel que sostiene los atributos de San Juanito en el caso del Descanso en la huida a Egipto. La nariz respingona, el hoyuelo en la barbilla, los labios carnosos con el triángulo nasolabial marcado, manifiestan claramente el estilo de Meneses Osorio en su producción pictórica.

Otra obra atribuida a este pintor es San José con Niño perteneciente al Museo de Bellas Artes de Cádiz (Fig.I.20). La figura de San José como la del Niño, transmiten sentimientos similares de dulzura, ternura y melancolía de los personajes de la misma forma que lo hace en el Descanso en la huida a Egipto.

En la obra La Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco (Fig.I.21), la postura de la Virgen sentada de lado con la mirada baja y fija en los ángeles que juegan entre nubes, en el caso del Descanso en la huida a Egipto repite la misma composición, esta vez dirigiendo la mirada a San Juanito y al Niño Jesús. La finura de sus rasgos, la dulzura de estos, el grafismo nasolabial tan característico en sus figuras y la frente plana de sus personajes, todo ello aparece en estas dos pinturas. Logrando en ambas escenas traspasar la simple representación de los personajes, y trasladar al espectador al plano de lo afectivo, acercándose de esta manera a las enseñanzas del maestro Murillo.

En la obra San Juan Bautista Niño, de Meneses Osorio, se representa un cordero, que a pesar de aparecer de frente en la pintura y en el del Descanso en la huida a Egipto hallarse el borrego de perfil, la semejanza a la hora de ejecutar la cabeza, el hocico y la parte de los ojos es importante.

Al ser Meneses Osorio el artista más vinculado a Murillo a la muerte de éste se le encargó concluir los Desposorios Místicos de Santa Catalina de Cádiz. En esta obra un rompimiento de gloria ocupa la parte superior, donde aparecen ángeles, muchos de ellos en escorzo, que los trata con gran maestría como en el Descanso en la huida a Egipto. Entre los que se encuentran en el celaje de la obra del Museo de Cádiz, el ángel que sostiene una palma presenta un gran parecido artístico con el representado encima del asno sustentando el cesto de fruta del cuadro estudiado. Los dos ángeles de rostro delicado y rasgos dulces adquieren en la ejecución cierta similitud.

Asimismo es de interés analizar pinturas con la misma temática, el Descanso en la huida a Egipto, para así poder estudiar las similitudes en la composición y en el tratamiento del tema. Una obra anterior a ésta alejada de la escuela sevillana y del ambiente murillesco es la de Bartolomé González (1564-1627) (Fig.I.22), de la escuela madrileña. Este pintor dedicado más a la retratística, seguidor del pintor Juan

Pantoja de la Cruz realiza un Descanso en la huida a Egipto en 1607. La obra perteneciente al Museo del Prado y depositada en el Museo de Valladolid, denota aún un estilo más arcaizante influenciado por la pintura de Caravaggio o Guido Reni. La Virgen en el descanso da de mamar al Niño Jesús, mientras San José se apoya en el asno. En la parte izquierda se representa una palmera cargada de frutos, donde desde las palmas se suspenden dos ángeles que intentan recoger el manjar para ofrecerlo a la Sagrada Familia. Es esta parte del cuadro la que recuerda al Descanso de la huida a Egipto que se estudia, donde la palmera toma el mismo lugar en la pintura y donde los ángeles representados, en este caso tres, se suspenden de la misma manera agarrados a las palmas, intentando hacerse con los frutos.

Otros pintores de la época seguían la estela del maestro, entre los más destacados se encuentra Juan Simón Gutiérrez (1643-1718). En su pintura la Sagrada Familia de Medina Sidonia (Fig.I.23), Cádiz, se representa al Niño Jesús portando la Cruz y a cada uno de sus lados se encuentra la Virgen y San José. El Santo de rostro sobrio y sereno, contrasta con los representados por Meneses Osorio, llenos de dulzura, en los que transmite el plano afectivo, emotivo y la cualidad humana-divina del personaje.

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se encuentra la pintura Santo Domingo confortado por la Virgen y santas mártires de Juan Simón Gutiérrez. Con una composición central en la que la Virgen sostiene al Santo entre sus brazos y a derecha e izquierda se disponen las santas mártires. Se puede observar el mismo estilo de creación gracias a la cantidad de rostros femeninos representados. Entre ellas coinciden unas mismas características: los rostros ovalados, de labios carnosos, el inferior más pronunciado, la expresión melancólica y la presencia abstraída de los personajes hacen referencia a esa expresión del sentimiento que realizaba Murillo en sus cuadros. En relación con el Descanso en la huida a Egipto, la Virgen de rostro más alargado, la finura y dulzura de éste, con la frente plana, son características más comunes en las figuras de Meneses Osorio que de Juan Simón Gutiérrez. Al igual que la capacidad de trasladar el plano afectivo del personaje siguiendo la estela de Murillo, transmitiendo serenidad, ternura, afecto en la mirada que dedica al Niño Jesús y a San Juanito.

Otro de los artistas seguidores del estilo de Murillo es Esteban Márquez (1652-1696), ya que todas sus obras gozan de una complejidad compositiva derivada de un gran número de personajes que representa en sus obras. Sigue el estilo murillesco incorporándolo a su propia expresividad. La obra fechada en 1693 ubicada en la parroquia Santa María de las Nieves de Fuentes de Andalucía, de nombre La aparición de la Virgen a Santo Domingo (Fig.I.24), a pesar de la temática religiosa dista mucho en composición como en estilo del Descanso en la huida a Egipto. En la parte superior izquierda de la pintura de Esteban Márquez muestra a la Virgen sentada con el Niño en su regazo, sostenido por la mano izquierda de María, es la misma composición que en la obra estudiada. Sus figuras igualmente marcan el grafismo del triángulo

nasolabial, los personajes en las dos obras muestran recogimiento, expresando afectividad. Si bien la factura de la Virgen y el Niño en el Descanso en la huida a Egipto es más dulce, los rasgos son más finos, la expresividad mayor y por todo esto la obra se sitúa más cercana a la pintura de Murillo.

Los resultados de los estudios comparativos concluyen que la factura de San José y la del ángel que porta la cesta de frutas son las de mayor calidad en la obra. Se puede corroborar la semejanza del San José del Descanso en la huida a Egipto con el de San José con Niño del Museo de Bellas Artes de Sevilla del pintor Meneses Osorio. El ángel que sostiene la cesta de frutas en el Descanso en la huida a Egipto adquiere gran semejanza con el que porta la palma en el rompimiento de gloria de la obra los Desposorios Místicos de Santa Catalina del mismo autor. El resto de las figuras de menor calidad podrían haber sido ejecutadas por un seguidor empleado en su taller o quizás por él mismo basados en la teoría de la historiadora Sofía Giráldez en el libro que dedica al pintor, donde tras su estudio exhaustivo indica la enorme diferencia de calidad entre algunas obras del pintor. *“En toda la pintura de Meneses se evidencia un dualismo. De obras de elevada calidad artística y detalles magistrales, pasamos a otras en las que los errores son tan importantes comparados con la capacidad que demuestra en ocasiones, que hasta resulta difícil justificarlos por la presencia de un taller. Tal como argumenta el profesor Angulo, puede tratarse de la mano de un estrecho colaborador suyo que pudo ser Juan Garzón, y deberse también a que siendo Meneses un pintor de talla secundaria se adentrara en caminos para los que no está capacitado”.* (6)

Conclusiones.

Tras el proceso de restauración y estudio de la obra Descanso en la huida a Egipto, se considera que dicha pintura corresponde al círculo de Murillo, no pudiendo definir su procedencia, ni su autoría de forma documental.

Con respecto a la procedencia de la obra antes de recalar en manos privadas, se piensa que pudiese pertenecer a una de las ordenes conventuales de Sevilla y que la obra pasase a manos privadas por medio de las desamortizaciones. Los últimos años consta que fue adquirida por un anticuario de Madrid y de ahí llegó a ser subastada por la casa Ansorena de dicha ciudad.

La obra no se encuentra firmada ni fechada y además no se ha hallado documentación acerca de su autoría.

6 (6) GIRÁLDEZ SERRA, SOFÍA. Francisco Meneses Osorio, Discípulo de Murillo. Sevilla, 1990. Pp 40-41.

Teniendo de base los análisis químicos se puede encuadrar su realización a fines del siglo XVII o principios del XVIII, por la paleta utilizada. Entre estos pigmentos empleados se encuentra el bermellón natural, propio de esta época. El único pigmento posterior a esta fecha es el azul de Prusia, que se encuentra localizado en un paño de pureza que cubre a uno de los ángeles, que se corresponde con un añadido o repinte a la pintura original.

En el plano estilístico no se puede atribuir la pintura claramente a un artista de los que componían el círculo murillesco, aunque sí se puede afirmar que existen semejanzas con el pintor Meneses Osorio y especialmente con su taller, como se ha comentado anteriormente.

Bibliografía.

BROWN, JONATHAN. Velázquez; Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII. Madrid. Museo del Prado. 1999.

BIBLIOTECA NACIONAL. Grabados alemanes del siglo XV-XVI. Madrid, 1997.

CARTER, JOSEPH. Evangelios apócrifos. Málaga, 2005.

DEL CERRO, GONZALO. Todos los Evangelios: canónicos y apócrifos. Madrid, 2009.

FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX. Sevilla, 2009.

FRAGA IRIBARNE, MARÍA LUISA. Conventos femeninos desaparecidos: arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla. Sevilla, 1993.

GASTEIZ, VICTORIA; GONZÁLEZ, JESÚS M^a. Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial. Madrid, 1992.

GIRÁLDEZ SERRA, SOFÍA. Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo. Sevilla, 1990.

HUIDOBRO, CONCHA. Durero y la edad de oro del grabado alemán. Madrid, 1997.

HUIDOBRO, CONCHA; TOMÉ CONSUELO. Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional. Madrid, 2004.

NAVARRETE PRIETO, BENITO. La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid, 1998.

MUSEO DEL PRADO. Inventario general de pinturas. Madrid, 1990-1996.

PACHECO, FRANCISCO. El arte de la pintura. Barcelona, 1989.

REAU, LOUIS. Iconografía del arte cristiano. Barcelona, 2002.

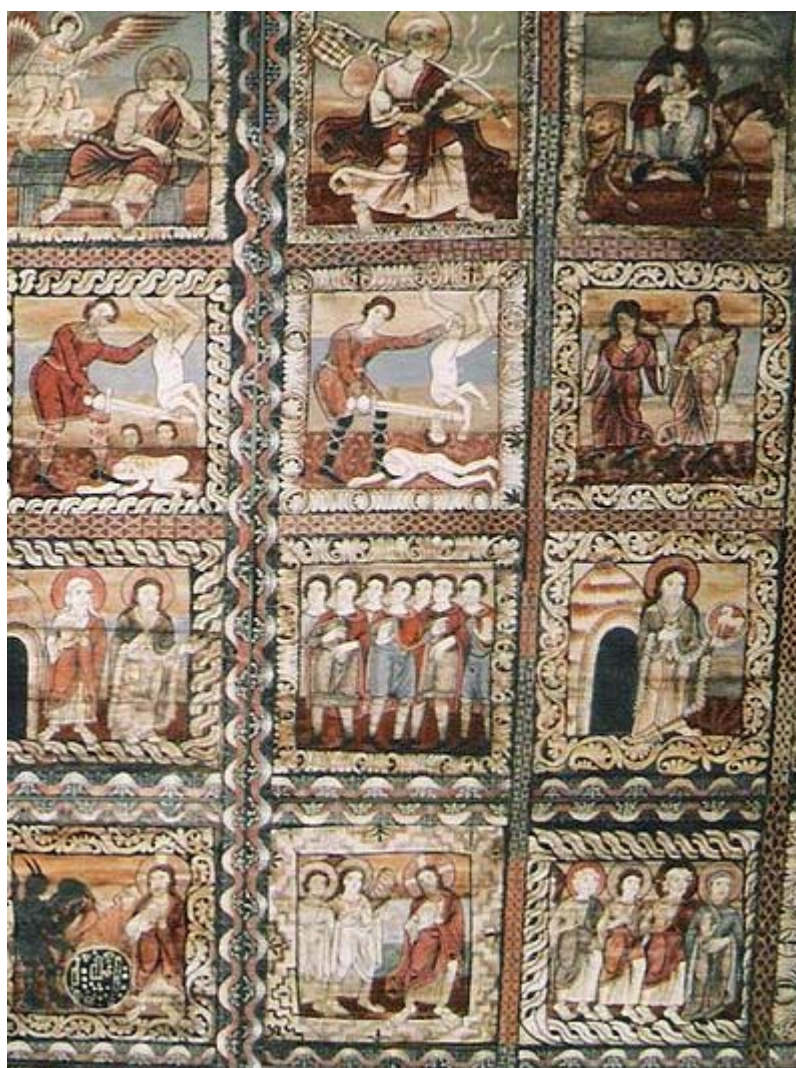
VALDIVIESO, ENRIQUE. Historia de la pintura sevillana: siglos XIII-XX. Sevilla, 2002.

VALDIVIESO, ENRIQUE. Pintura barroca sevillana. Sevilla, 2003.

ZOCCHI, JUAN. Durero grabador. Buenos Aires, 1943.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIG. I. 1



Artesonado San Martín de Zillis siglo XII.

FIG. I. 2



Escuela alemana siglo XVI. Walters Art Gallery de Baltimore.

FIG. I. 3



Descanso en la huída a Egipto. David Gerard. 1515.

FIG.I. 4



Descanso en la huída a Egipto. Patinir. 1518-1520.

FIG.I.5



Descanso en la huída a Egipto. Caravaggio. 1597. Galería Doria Pamphili, Roma.

FIG.I. 6



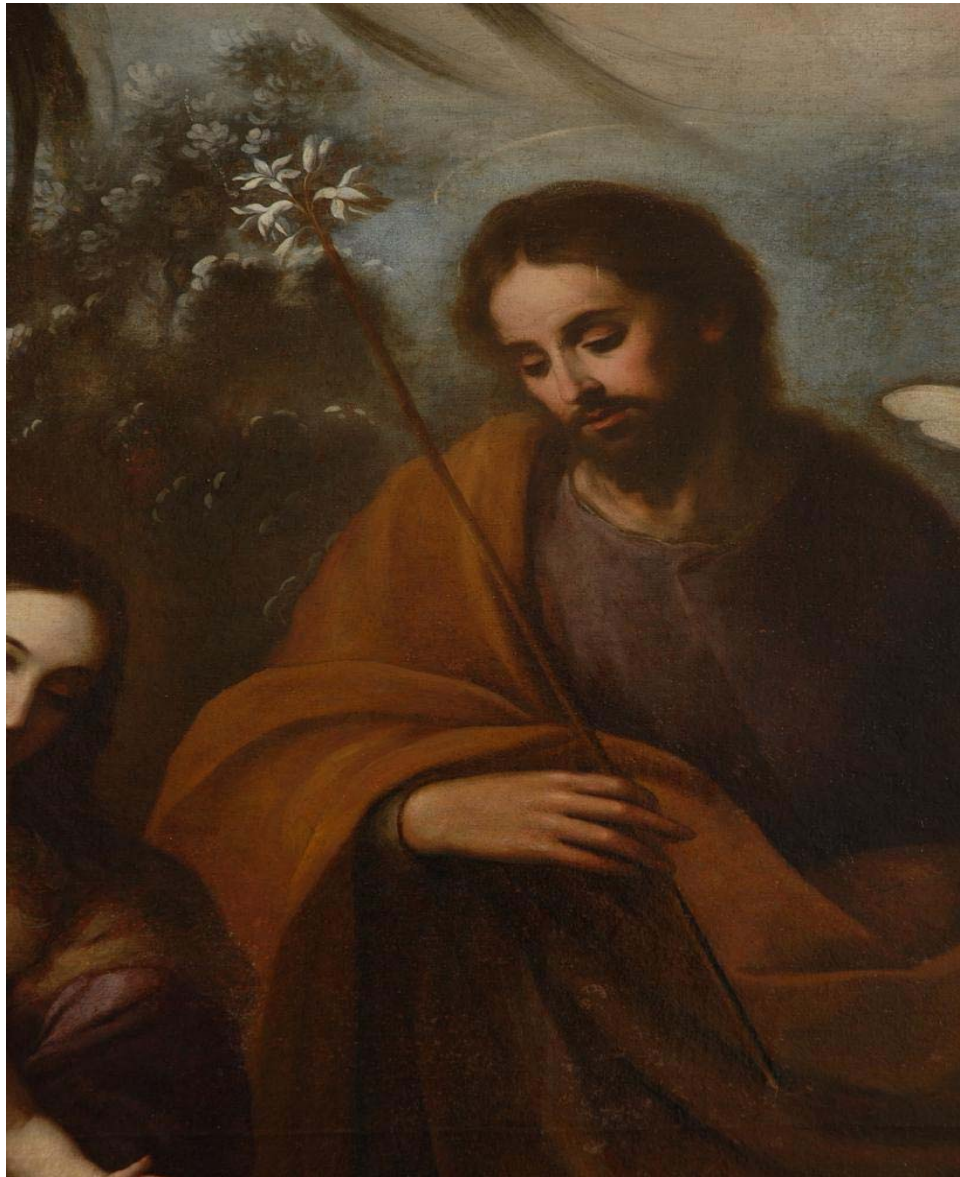
Descanso en la huída a Egipto. Pedro Pablo Rubens. 1635. Museo del Prado.

FIG.1.7



Descanso en la huída a Egipto. Detalle de la composición central.
Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.8



Descanso en la huida a Egipto. Detalle de San José. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I. 9



Descanso en la huída a Egipto. Detalle de la Virgen con el Niño. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.10



Descanso en la huída a Egipto. Detalle Niño Jesús y San Juanito. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.11



Descanso en la huída a Egipto. Detalle dos ángeles y pocenco. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.12



Descanso en la huída a Egipto. Detalle de dos ángeles con cesta de frutas. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.13



Descanso en la huida a Egipto. Detalle de ángeles en la palmera cogiendo frutos. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.14



Descanso en la huída a Egipto. Detalle celaje. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.15



Descanso en la huída a Egipto. Detalle de flores. Escuela de Murillo. 1690-1710.

FIG.I.16



La Sagrada Familia con San Juan Bautista. Raphael Sadeler. Grabado. 1596-1604.

FIG.I.17



Descanso en la huída a Egipto. Peeter Van Avont. 1625. Walters Art Gallery. Baltimore.

FIG.I.18



Desposorios Místicos de Santa Catalina. Retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina (Capuchinos) de Cádiz. Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Meneses Osorio. 1682.

FIG.I.19



San José con el Niño Jesús. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Francisco Meneses Osorio. 1684.

FIG.1.20



San José con Niño Jesús. Atribuido a Francisco Meneses Osorio. Museo de Cádiz. Siglo XVII.

FIG.I.21



Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Francisco Menses Osorio. Siglo XVII.

FIG.I.22



Descanso en la huída a Egipto. Museo del Prado. Batolomé González. 1607.

FIG.I.23



La Sagrada Familia. Medina Sidonia, Cádiz. Juan Simón Gutiérrez. 1643-1718.

FIG.I.24



La aparición de la Virgen a Santo Domingo. Esteban Márquez. Parroquia Santa María de las Nieves. Fuentes de Andalucía (Sevilla). 1693

CAPITULO II : DIAGNÓISIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. DATOS TÉCNICOS

1.1.1. BASTIDOR:

El bastidor, de madera de pino, se compone de seis listones, cuatro perimetrales y dos travesaños verticales. Las esquinas están unidas mediante ensambles machihembrados, mientras que los travesaños se unen a éstos con ensambles a caja y espiga.

Todos los listones tienen unas medidas de 9 cm de ancho y una sección de 3 cm de grosor. El sistema de expansión es mediante cuñas, constando originariamente de ocho piezas, de la misma madera que el resto de la estructura (Fig. II.1).

Este bastidor no es el primitivo de la fecha de ejecución de la obra. El bastidor original podría tener la misma disposición vertical de los travesaños, siendo éstos de una anchura de 3-4 cm de ancho. Estos datos se conocen por las marcas que se observaban en la película pictórica una vez retirados los repintes.

Presentaba capa de protección, posiblemente goma-laca y cera.

Superficialmente mostraba los códigos de la subasta en dos etiquetas adhesivas blancas con las numeraciones "121214-4791", una en bolígrafo azul y otra rojo con punto del mismo color, símbolo de su venta. Entre el bastidor y la tela encontramos, también, tarjeta de subasta en cartulina con la inscripción "Lote 247-Subasta 283".

1.1.2. SOPORTE:

El soporte de la obra es una tela de lino que tiene unas medidas totales de 206 x 247,5 cm. Este soporte está constituido por dos piezas de tela, con costura de unión que se aprecia por el anverso, dispuesta horizontalmente. Esta unión se encuentra deformada, inclinando la línea de la costura hacia abajo en el tercio derecho unos 2 cm. aproximadamente.

La pieza superior tiene unas medidas de 107,5 -109,5 por 247,5 cm. y la pieza inferior de 98,5- 96,5 por 247,5 cm (Fig. II. 2).

Teniendo en cuenta las medidas de las telas de lino del periodo en el que se sitúa la obra, se considera que el paño superior tendría el tamaño completo de la pieza de tela (110 cm, incluyendo la zona de montaje en el bastidor que hoy no se conserva) y el paño inferior aparecería cortado.

Al encontrarse reentelado no se puede determinar con exactitud la contextura del soporte ni el tipo de costura, aunque por sus características superficiales podría ser en cordón. La tela tiene una contextura gruesa e hilos irregulares tanto en la trama como en la urdimbre.

1.1.3. ESTRATO DE PREPARCIÓN:

Es una preparación fina, que deja apreciar la contextura de la tela en algunas zonas, presentando irregularidades superficiales.

Según los datos derivados de los análisis se trata de una preparación grasa, compuesta de carbonato cálcico y tierras, aglutinados con aceite de lino. Tiene color pardo y un grosor entre 150 y 200 μm .

1.1.4. PELÍCULA PICTÓRICA:

La técnica de ejecución es al óleo.

Al recepcionar la obra y debido a los repintes generalizados era imposible determinar las características de ésta hasta después de su limpieza. Posteriormente a esta fase del tratamiento se apreció una pintura de escaso grosor, con mayor grosor en algunas zonas de tonalidades claras, como carnaciones y celaje.

Los empastes están poco pronunciados, limitándose a la oveja, algunos puntos del celaje y flores (Fig. II. 3).

La gama está perfectamente dispuesta en sus tonalidades, aunque utilice colores que van desde el blanco intenso hasta el negro, pasando por rojos, azules, verdes y amarillos.

El dibujo es muy suelto en algunos personajes y más forzado en otros, variando levemente la calidad de realización entre ellos. Los planos presentan pliegues amplios y con gran contraste entre luz y sombra.

Según los análisis realizados los pigmentos se aglutinan con aceite de lino, y la película pictórica registra un grosor entre 25 y 70 μm .

1.1.5. PELÍCULA SUPERFICIAL:

Debido a la historia material de la obra y a sus diversas y desafortunadas intervenciones no se pueden determinar las características originales, materiales y técnicas, de este estrato.

Los resultados de los análisis aportan datos sobre los restos de una resina antigua. Sin poder asegurar que se trate del barniz original, sí se

sitúa cronológicamente en el periodo de realización de la obra. Se trata de la resina de colofonia, encontrada bajo seis capas aplicadas en intervenciones anteriores en el manto de la Virgen.

La colofonia es una resina natural de color amarillento obtenida de la exudación de las coníferas, concretamente del pino resinero (*pinus pinaster*).

La obtención de esta resina data de tiempos antiguos. Los griegos la utilizaban para calafatear las embarcaciones, y pegar tinajas y pellejos de vino, dándole el nombre de colofonia por la isla de Colophon.

La referencia documental de esta resina en la Pintura, se encuentra en el tratado de Francisco Pacheco donde hace referencia a la "goma de pino" (7):

"para cuadros hay otro muy buen barniz con dos onzas de aceite de linaza y otras dos de goma de pino y una de aceite de sapo todo deshecho al fuego manso"

Años más tarde es Antonio Palomino quien habla de la "pez griega" explicando la manera de elaborarla (8):

"...esta se hace haciendo derretir dos onzas de trementina y otras dos de pez griega, y en estándolo, apartándolo del fuego ir echando poco a poco el aguarrás. Hasta cuatro onzas, meneándolo con un palito, y en estando incorporado guardándolo en una redoma o cosa vidriada, muy bien tapado, y si probándolo parece que está espeso echarle más aguarrás. Y se advierte que siempre que se hubiere de barnizar alguna cosa, conviene que la pintura y el barniz estén calientes, y sobre este barniz se puede muy bien retocar" (9).

Consideramos estos restos como barniz original o posterior pero de fecha muy cercana a la ejecución de la obra.

1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

1.2.1. BASTIDOR:

El bastidor que mantiene la obra en la actualidad, y que no es original, tampoco es relativamente reciente, pues se aprecia una modificación en la disposición de los listones verticales. En esta intervención se cambiaron los travesaños en cruz por dos travesaños verticales. El bastidor muestra la espiga de los ensamblajes mutilados al ras de los listones perimetrales. Los travesaños anteriores tenían

7 PACHECO, FRANCISCO: El Arte de la Pintura (Sevilla, 1649)

8 PALOMINO Y VELASCO, ANTONIO: El museo pictórico y la escala optica. 1715-1724

9 En la actualidad la colofonia se elabora industrialmente, y se utiliza para la fabricación de adhesivos, barnices y en la industria de gomas.

aproximadamente la misma sección de anchura y grosor que los actuales (Fig. II. 4).

Se encontraban marcas de lápiz que se pueden situar en esta misma intervención. Estas marcas son de dos tipos:

- Marcas en forma de aspa con lápiz negro en el centro de cada listón perimetral, coincidentes con las espigas cortadas.

- Marcas con lápiz de color azul, que numeran las piezas del bastidor y su disposición, comenzando con el número 1 en el vértice inferior izquierdo y en sentido de las agujas del reloj.

1.2.2. SOPORTE:

La obra se encuentra reentelada con tela de lino, en este caso de una sola pieza y sin costuras. El sistema de adhesión entre las dos telas es el denominado reentelado a la gacha, apreciable por los restos que encontramos en los bordes. La tela es más fina que la original, con hilos de contextura regular tanto la trama como la urdimbre. Este reentelado se considera bastante anterior a la adquisición de la obra, y no realizado para la presentación en el mercado de la misma.

La tela original va cortada al borde del bastidor, sin ninguna zona que monte sobre él, por lo que la obra sólo se sujeta al bastidor por la tela del reentelado. Estas características se pueden relacionar con una mutilación del tejido, posiblemente en la intervención en la que se realizó el reentelado, subsanando el problema de los bordes muy deteriorados de la forma más sencilla y menos respetuosa. La tela nueva monta sobre el reverso del bastidor aproximadamente 2,5-3 cm, y se fija a éste con tachuelas cada 5 cm., y adherida a la madera con el mismo adhesivo que el utilizado en la forración, gacha.

Entre las tachuelas aparecen otros orificios de un montaje anterior. No se puede determinar si se volvió a montar debió al exceso de tensión que provocó el alabeo de los travesaños, y si durante este desmontaje fue el momento en el que se modificaron los travesaños (Fig. II.5).

1.2.3. ESTRATO DE PREPARACIÓN:

Debido a las numerosas e importantes pérdidas que presenta la obra es de suponer que presentaría graves problemas de adhesión entre los diferentes estratos. Los numerosísimos estucos de intervenciones anteriores demuestran que los mayores problemas de adhesión se encontrarían entre el soporte y la preparación. El tratamiento de éste problema se subsanó durante el proceso de reentelado, desconociéndose si se realizaron otras fijaciones del estrato en distintos momentos.

Se encontraron varios tipos de estucos, que se correspondían con diferentes intervenciones anteriores, debido a las características tan

diferentes que presentan, así como barniz entre las capas. Algunos se ellos se sobrepone, por lo que se conoce el orden de aplicación de cada uno. Menos los de color blanco son todos estucos grasos. Así se encuentran (Fig. II. 6):

- Estucos de color blanco, de técnica magra. En el nivel más bajo, posiblemente los más antiguos, Son de escasa extensión y número. Se encuentran totalmente nivelados con el original.

- Estucos de color rosa. Muy escasos y de tamaño no inferior a 1 cm², enrasados, aunque menos cuidados que los de color blanco.

- Estucos de color rojizo. Se localizan sólo en los bordes superior e inferior. Al aparecer sueltos no se puede determinar en qué momento se realizaron pues no se sobrepone.

- Estucos de color pardo. Son los más numerosos y los podemos situar en el mismo momento de los mayores repintes y modificaciones de la película pictórica. Son los más superficiales, los más recientes. No se encuentran enrasados, provocando numerosísimas irregularidades superficiales. Es una intervención bastante descuidada, montando sobre el original, o estucando zonas sin fijar (presentando restos de original incluidos en la materia y a distintos niveles de la superficie o con inclinación de los mismos). Aparentemente estos estucos simulaban levantamientos de la película pictórica en ampollas, otros puntos se encontraban a bajo nivel (Fig. II. 7). En este proceso se pudo utilizar un elemento humedecido para retirar los excesos, pues encontramos estuco de esta tipología insertos en los craquelados.

- En el borde lateral derecho aparece una banda de 2-3 cm de estuco de gran dureza y textura y color terroso.

- De los análisis realizados se conoce otro tipo de preparación, aplicada a una amplia zona como es el manto de la Virgen, sobre el original, y como base a la ejecución de un nuevo manto que modificaba el color y forma del mismo. Es de color pardo-rojizo.

1.2.4. PELÍCULA PICTÓRICA:

Es el estrato en el que más se perciben las intervenciones realizadas. Los problemas que presentaría de adhesión entre los distintos estratos provocaron varias intervenciones para paliar este daño, descritas en el apartado anterior. Como se indicó, estas fijaciones no fueron acertadas presentando fragmentos originales adheridos incorrectamente e incluso emplastecidos con los estucos. Se localizan, sobre todo, en el fondo del lado izquierdo de la Virgen, túnica y manto de ésta.

Las limpiezas agresivas se reconocen al advertir la trama de la tela por el desgaste de la película pictórica. Esta intervención se observa con claridad en el cuerpo de San Juanito (Fig. II.8).

Estas intervenciones, junto con los estucos antiguos y los repintes provocaban irregularidades generalizadas en la superficie (Fig. II.9).

El paño azul del ángel del lado derecho se considera no original, pintado en fecha no muy lejana a su realización, como "pañó de pudor". Según los análisis realizados es el único pigmento que no pertenece al s. XVII. Su color no se adapta a las tonalidades generales, aunque dista bastante de las características materiales y técnicas de los repintes que presentaba el lienzo (Fig. II. 10).

Pero las intervenciones más notables que ha sufrido la obra son los repintes que mostraba, importantes por su número, extensión y desafortunada técnica de ejecución. Ellas modificaron substancialmente las características pictóricas y estéticas de la obra, incluso trazos, dibujo y contorno de algunas partes importantes de la composición. Se pueden citar, entre otras, las modificaciones y reconstrucciones del manto de la Virgen, la mano derecha de ésta, flores de la esquina izquierda, fondo debajo de la palmera o manto de San José. Debajo de la reconstrucción del manto de la Virgen encontramos una capa parda a modo de imprimación, pues el repinte modificó por completo toda la zona (Fig. II. 11 a 14). Estos repintes de mayor extensión los situamos en la última intervención realizada (al encontrarse sobre otros).

Los retoques puntuales se distinguían por el viraje del tono, de pequeño tamaño pero generalizados por toda la película pictórica, son posiblemente de intervenciones anteriores a las descritas (Fig. II. 15).

1.2.5. PELÍCULA SUPERFICIAL:

Presenta diferentes capas de barniz aplicadas en las numerosas intervenciones anteriores. Estas capas son irregulares, aplicadas por zonas. Se percibe a simple vista cómo estos barnices se aplican en mayor grosor en las figuras, caso que habitualmente se realiza para refrescarlas y dar mayor viveza al color de la zona tratada. Estas capas se ven claramente cómo bordean las figuras (Fig. II. 16). Los análisis realizados revelan que se trata de un barniz sintético, lo que determina su fabricación reciente.

En las amplias zonas reconstruidas aparece un barniz de tono oscuro, posiblemente coloreado, para matizar entre el original y el repinte. En las zonas menos repintadas la capa de barniz es fina.

Aparecen diferentes tipos de barnices aplicados a lo largo de la historia material de la obra. Entre ellos se observan (Fig. II. 17):

- Barniz general: dureza media.
- Barniz antiguo que no se eliminó en limpiezas anteriores: lado derecho de la cabeza de San José.
- Barniz en capa fina de gran dureza: fondo celaje
- Barniz con grosor con manchas más oscuras: ángeles que portan el cesto de frutas
- Barniz de dureza baja: grandes repintes

1.3. ALTERACIONES

1.3.1. BASTIDOR:

El estado general de conservación del bastidor es aceptable, no presentando problemas de resistencia ni en sus ensamblajes.

De las ocho cuñas del sistema de expansión sólo se conservan dos, aunque esto no provoca distensión de la tela. Los travesaños centrales aparecen con una ligera curvatura debido a la excesiva tensión de la tela en su montaje, probablemente, después de su reentelado. Este aspecto no provoca problemas para la obra ni, en la actualidad, para el bastidor (Fig. II. 18).

Se observa pérdida de un fragmento de madera en la esquina derecha del travesaño inferior, pequeñas pérdidas en nudos que han saltado, así como algunos arañazos y golpes.

Superficialmente se perciben manchas y depósitos de diferente tipología entre ellos los residuos de adhesivos (gacha por su textura) que rebasaron el límite de la tela del reentelado al fijarla al bastidor.

Los restos de pintura roja creemos que proceden del roce del bastidor con alguna superficie de este color.

El polvo y suciedad están generalizados por toda la superficie, con acumulación, sobre todo, en el listón inferior y en el reverso de las cuñas.

Tiene tres orificios, posiblemente para su colocación en la pared, situados en los extremos superiores de los travesaños verticales y en el centro del listón superior.

1.3.2. SOPORTE:

Tanto la tela original como la tela nueva se encuentran en óptimas condiciones, así como presentan buena adherencia entre ellas, manteniendo el reentelado correctamente su función.

Sólo se detecta separación de la tela del bastidor en la esquina inferior derecha, coincidiendo con la pérdida de madera de la estructura (Fig. II. 19).

Superficialmente y por el reverso, se muestran depósitos superficiales y polvo. Esta suciedad se acumulaba en los huecos entre los listones de bastidor y la tela, especialmente en el inferior.

1.3.3. ESTRATO DE PREPARACIÓN:

La preparación original se encuentra en estado aceptable, con buena adherencia a la tela. Se observan algunas zonas muy puntuales con problemas de fijación, localizándolas sobre todo a lo largo de la línea de la costura, Niño y zona del torso de la Virgen. Como se indicó en el apartado correspondiente, la obra sufrió con anterioridad graves problemas de adherencia de este estrato al soporte. Ello provocó las numerosas pérdidas del estrato y, por consiguiente, de la película pictórica.

Pese a que el problema es generalizado por toda la superficie está enormemente acentuado en el tercio izquierdo y zona central. Por la tipología del daño, extensión, y la relación con los daños de la película pictórica conservada en estas zonas, hacen suponer que fue provocado por la incidencia de humedad (Fig. II.20 a 22).

En cuanto a las alteraciones de los estucos de las múltiples intervenciones anteriores se consideran mayormente estéticas, pues conservan buena adherencia y consistencia. Aparecen zonas estucadas sobre el original y zonas estucadas sin fijar, provocando irregularidades. Antes de intervenir la obra su aspecto daba impresión equívoca de problemas de fijación de la película pictórica, con levantamientos y ampollas. Una vez estudiada la obra se descubrió que se trataba de estucos aplicados sin nivelarlos con la película pictórica. Posiblemente fueron frotados pues su materia penetra en las líneas de los craquelados.

1.3.4. PELÍCULA PICTÓRICA

Las alteraciones más importantes de la obra se pueden relacionar con este estrato. Las pérdidas de película pictórica se extienden por toda la superficie ocupando un alto porcentaje de la misma. Éstas son más considerables en el tercio izquierdo y zona central. Probablemente la obra estuvo expuesta a humedad en estos puntos (Fig. II.23).

Roces y golpes por su manipulación también dañan al color con pérdidas del mismo (Fig. II. 24).

Es difícil diferenciar entre intervenciones anteriores y alteraciones pues estas últimas derivan casi en su totalidad de todos los retoques e intervenciones desafortunadas, realizados a lo largo de la historia material de la obra. Entre estas alteraciones se pueden citar los daños producidos por limpiezas (desgastes), deshidratación y daños ocasionados por los repintes, algunos de ellos de mayor grosor que la película pictórica original y zonas fijadas incorrectamente.

Se observan además craquelados de pequeño tamaño por toda la superficie que se corresponden con la trama de la tela. En la actualidad y salvo zonas puntuales, no presentan peligro de desprendimientos. Los levantamientos son en forma de lascas, centrados, sobre todo, en la Virgen, Niño y a lo largo de la línea de la costura (Fig. II. 25).

El celaje, esquina superior derecha, muestra una capa gris oscuro, no oleosa, con características parecidas a la capa utilizada en el manto de la Virgen, debajo del repinte (Fig. II. 26).

La alteración originada por la ejecución técnica de la obra se centra en el manto de la Virgen. Originalmente realizado con azul esmalte (según los datos derivados de los análisis) se muestra de color verdoso-agrisado. Conocido es el viraje del esmalte hacia tonos grises o verdosos, en este último caso por un mayor porcentaje de potasio en la composición, así como su mayor tendencia a la disgregación. Es un cambio de tonalidad natural del pigmento si se usaba al óleo, pues en pintura mural es totalmente estable. El lamentable estado en el que se encontraba la película pictórica en esta zona nos hace suponer que este azul de esmalte tuvo además problemas de reacción química con la humedad que afectó a la obra. Los repintes y reconstrucciones realizados en el manto copian la tonalidad verdosa, no acorde con la iconografía, por lo que se supone que se trata de un daño antiguo (Fig. II. 27).

1.3.5. PELÍCULA SUPERFICIAL:

No se aprecia oscurecimiento de la capa de protección, como es habitual, debido a su reciente aplicación.

Al aplicar distintas capas de barniz dio lugar a brillos y zonas mates contribuyendo a la sensación de una superficie plastificada que desvirtuaban estéticamente a la obra.

1.4. CONCLUSIONES

De los datos técnicos y de los estudios científicos-técnicos realizados se puede deducir que el estado de conservación en el que se encontraba la obra no sólo derivaba de su historia material y de desafortunadas intervenciones anteriores, sino también, de la propia técnica de ejecución (en cuanto a la utilización del azul de esmalte en el manto).

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La propuesta primordial de metodología de intervención en el Patrimonio es el conocimiento previo para intervenir, premisa básica por la que opta el IAPH en sus actuaciones. El conocimiento de la obra incluye todas las líneas de estudio que ofrece un determinado bien cultural. Los datos que derivan de este estudio determinará el alcance de la

intervención, ciñéndose a las necesidades que demande la obra, buscando siempre la reversibilidad, diferenciación y respeto al original.

A finales de 2006 se había elaborado un Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención. Posteriormente se sometió a la obra a los estudios analíticos propuestos en el Informe. La línea de investigación abierta, junto con estos estudios, sirvió de apoyo a la toma de decisiones durante el proceso de intervención. El estudio se ha desarrollado en las instalaciones del IAPH, en las dependencias del Taller de Pintura, lugar en el que se encontraba la obra desde su adquisición.

Han aportado datos importantes para su documentación histórica-cronológica, caracterización de materiales (composición y técnica de ejecución), diagnóstico de alteraciones, comportamiento de la obra a través del tiempo y alcance de las intervenciones realizadas sobre la obra con anterioridad, que tanto la desvirtuaban. Los resultados de los mismos se exponen en el capítulo siguiente.

Los estudios realizados y su utilidad fueron los siguientes:

Fotografía con luz normal: Cuya finalidad es la documentación de los diferentes procesos de la intervención así como apoyo de los análisis y estudios realizados.

Fotografía con luz rasante: Determinó la técnica (pincelada) y el estado de conservación superficial, tanto de la película pictórica como repintes y estucos sobre el original.

Estudio radiográfico: Completo de toda la superficie de la obra. Este estudio dio datos sobre las zonas de mayor grosor o más densas, localización de los pigmentos con compuesto de plomo, alcance verdadero de las lagunas ocultas bajo repintes, e información sobre el soporte.

Fotografía de fluorescencia U.V (ultravioleta): Las tomas fotográficas de apoyo se realizaron tanto de forma general como de detalles. Con ello determinamos repintes, barnices antiguos, uniformidad-acumulación de barnices.

Estudio con luz I.R (infrarroja): Con ello se podían detectar posibles firmas o inscripciones ocultas, dibujos subyacentes y/o modificaciones del artista.

Análisis químicos-caracterización de materiales: Para determinar los distintos estratos que componen la obra, identificación de pigmentos tanto originales como de repintes, análisis de la composición de estucos y barnices.

Una vez estudiados los resultados, y realizando algunas catas de limpieza, se decidió la recuperación de la película pictórica original, pese a su elevado porcentaje de pérdidas, debido a su calidad artística frente al aspecto que presentaba a su recepción.

Como criterios básicos para desarrollar la Intervención se tuvo en cuenta la originalidad de la obra, la caracterización de los materiales originales y el estudio de los materiales de restauración. La metodología

que se ha seguido es la establecida por el Centro de Intervención del IAPH, en la que ha intervenido un equipo multidisciplinar compuesto por diferentes profesionales según la fase o estudio a realizar. En cuanto a la infraestructura y equipamiento específico se emplearon los ya existentes en el taller de pintura del IAPH.

La intervención se centró principalmente en la película pictórica, pues el bastidor y el soporte presentaban un estado de conservación aceptable, necesitando simplemente procesos de carácter conservativo.

En función de las necesidades que demandaba la obra se establecieron los criterios generales y específicos a seguir en cada fase del proyecto.

Los principios básicos de la intervención han sido los siguientes:

- Conveniencia de la intervención.
- Importancia de la interdisciplinariedad.
- Tratamientos y materiales debidamente justificados y aprobados, respondiendo siempre a las necesidades de la obra.
- Documentación exhaustiva del proceso de intervención.
- Necesidad de efectuar estudios preliminares y simultáneos a la intervención para avalar la metodología adoptada y la actuación que se proponía.
- Elección, en este caso, de la intervención sobre la conservación. Era absolutamente necesaria para que la obra pudiera transmitirse con la apariencia más próxima a su estado originario, debido al aspecto transformado en que se encontraban, alterando gravemente sus valores estéticos y artísticos.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, los criterios específicos de la intervención los podemos resumir en los siguientes puntos:

- Elección de la restauración integral de la película pictórica, no siendo posible intervenciones puntuales o conservativas debido al estado de conservación que presentaba ésta.
- Elección de tratamientos y materiales totalmente reversibles y que no provocasen nuevas alteraciones futuras.
- Eliminación de intervenciones anteriores siempre que la actuación no supusiera un riesgo mayor para la obra o afectase a algunos de sus elementos constituyentes. Se eliminaron la totalidad de los repintes, conservándose los estucos antiguos eliminando las zonas que montaban en el original.
- Elección de un criterio de reintegración invisible en las lagunas de escasa extensión, y punteado o rayado según la zona, movimiento de la pincelada y extensión de la laguna, en el resto. Se ha evitado una excesiva vibración de las reintegraciones debido al porcentaje alto de las mismas y el efecto general que éstas podrían causar.
- Elección de un tratamiento de conservación en el soporte y bastidor debido al estado de conservación de los mismos.

Esta memoria incluye toda la información generada durante la intervención.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

2.2.1. BASTIDOR:

Se ha mantenido el bastidor por el estado aceptable en que se encontraba. La intervención ha constado de:

- Aspiración general de la estructura, insistiendo en las zonas con mayores acumulaciones, así como en los cajillos de las cuñas.

- Limpieza de toda la superficie, eliminando los depósitos que presentaba, utilizando etanol. Los restos de adhesivo que rebasaban la tela se trataron con laponite. Se desprendieron las etiquetas que presentaba, al no formar parte de la obra y ser sólo representativas de un periodo muy limitado en su historia material. Se han mantenido las marcas de lápiz que numeran los travesaños, pudiendo servir para su desmontaje en el futuro.

- Reconstrucción del vértice inferior derecho, dejando un margen de 1,5 mm. para el juego de expansión de la esquina. Se ha realizado con madera de pino, adherida con pasta compuesta de acetato de polivinilo y polvo de madera de pino. (FIG. II.19)

- Capa superficial de resina acrílica Paraloid B-72 en disolvente nitrocelulósico al 15% como protección, en dos capas para facilitar la penetración del producto.

- Realización de nuevas cuñas del mismo tamaño que las que mantenía, en madera de haya, previamente protegidas con la misma capa de protección que el resto del bastidor.

2.2.2. SOPORTE:

La intervención en este estrato ha sido muy leve, limitándose a la eliminación del polvo por el reverso y zonas que montan sobre el bastidor, mediante aspiración y brocha de pelo suave, insistiendo en las acumulaciones. Para eliminar los restos entre el bastidor y la tela se utilizó una cánula adaptada al aspirador, evitando separar excesivamente ambos elementos ya que podría provocar deformaciones de la tela.

Una vez reconstruida la esquina del bastidor, la tela de la zona y la circundante que se separó para facilitar la operación, fue adherida de nuevo a la madera con gacha, material utilizado originariamente. (FIG. II. 19).

2.2.3. ESTRATO DE PREPARACIÓN:

La primera intervención realizada de este estrato, conjuntamente con la película pictórica, fue la fijación puntual de las zonas con peligro de desprendimiento y/o levantamientos. Para ello se utilizó cola natural de origen animal para su adhesión y espátula térmica para facilitar su penetración y asentar la zona a tratar.

Las pérdidas que dejaban ver la tela original se estucaron con estuco tradicional de cola de origen animal y sulfato cálcico, para una vez secos, enrasarlos mecánicamente hasta la superficie pictórica.

Los estucos antiguos se han mantenido. La medida se tomó por el estado óptimo en que se encontraban. Además por la dureza, número, irregularidades de las lagunas, forma y tamaño de los mismos, no se creía conveniente su retirada por el posible daño que se podría causar a la película pictórica en las zonas circundantes.

Estos estucos antiguos se trataron limpiando y eliminando los bordes que montaban sobre la película pictórica, y se enrasaron para, en la medida de lo posible, corregir sus irregularidades. El procedimiento varió según el tipo de estuco, pudiendo tratarlos mecánicamente (bisturí) o con distintas mezclas de disolventes (estucos grasos con aceite/resina). Para ello se utilizó Dimetil sulfóxido- etanol (1:2); etanol-tolueno (9:1) y agua-etanol (1:1) según las zonas (Fig. II. 28).

2.2.4. PELÍCULA PICTÓRICA:

Una vez realizados todos los estudios necesarios para determinar la envergadura de las intervenciones así como las características de las mismas y estudiar el estado de conservación del original, como se ha expuesto en el apartado de "Metodología y criterios de intervención", se decidió eliminar en su totalidad las intervenciones realizadas con anterioridad en relación con la película pictórica pese a sus importantes pérdidas.

La primera intervención consistió en la fijación puntual de las zonas que presentaban levantamientos. Se aplicó cola natural de origen animal, a través de fragmentos de papel japonés, evitando así su desprendimiento durante el proceso, y asentando el estrato con espátula térmica. Posteriormente, antes de la fase de limpieza se realizó test de solubilidad, que determinaron los disolventes y mezclas necesarias para su remoción. En el mismo proceso se eliminaron barnices y repintes (Fig. II. 29 a 34).

La limpieza se ha llevado a cabo con distintas mezclas según el depósito combinando:

- Etanol y tolueno (9:1)
- Dimetil sulfóxido- Isopropanol (3:7)
- Limpieza mecánica con bisturí, o con palillo de madera para remover las capas sin dañar la película pictórica.

Los repintes más superficiales y extensos, por ser los más recientes se eliminaban con facilidad con etanol.

La reintegración cromática se ha realizado con dos técnicas distintas. Por un lado sobre los estucos nuevos se ha empleado una tinta plana con acuarela. Sobre estas reintegraciones y sobre los estucos antiguos se utilizó pigmentos al barniz, con técnica de puntillismo o rayado según

la extensión de la laguna. Ambas técnicas son totalmente reversibles (Fig. II. 35 a 37).

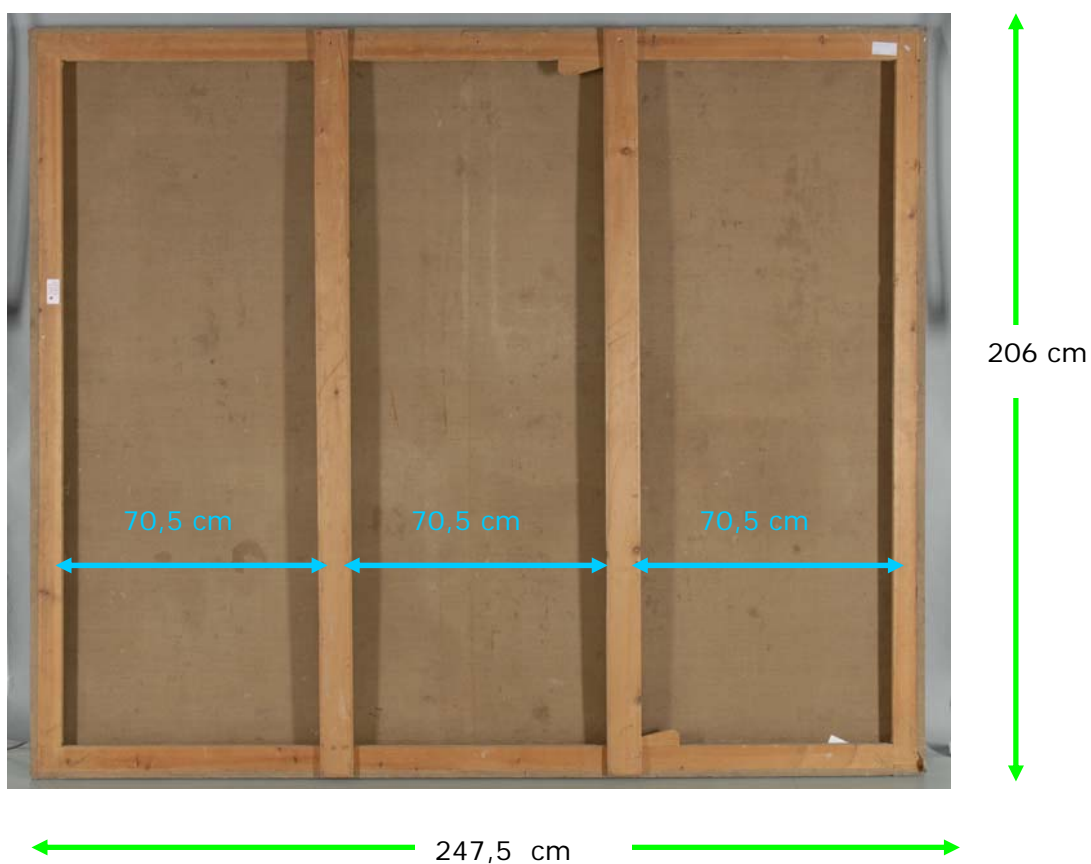
2.2.5. PELÍCULA SUPERFICIAL:

El tratamiento de este estrato consistió en la eliminación de todas las capas de barniz de intervenciones anteriores. Este proceso se realizó conjuntamente con el tratamiento de limpieza de la película pictórica, utilizando los mismos materiales y metodología.

Se ha aplicado una capa de barniz extrafino a brocha a toda la superficie de la obra, sin diluir, debido a la deshidratación de la superficie. Una vez finalizado el proceso de reintegración cromática se aplicó otra capa de barniz, en este caso pulverizado, homogeneizando la superficie y matizando zonas mates y brillantes. El brillo se ha adaptado a las características y estética de la obra (Fig. II. 38).

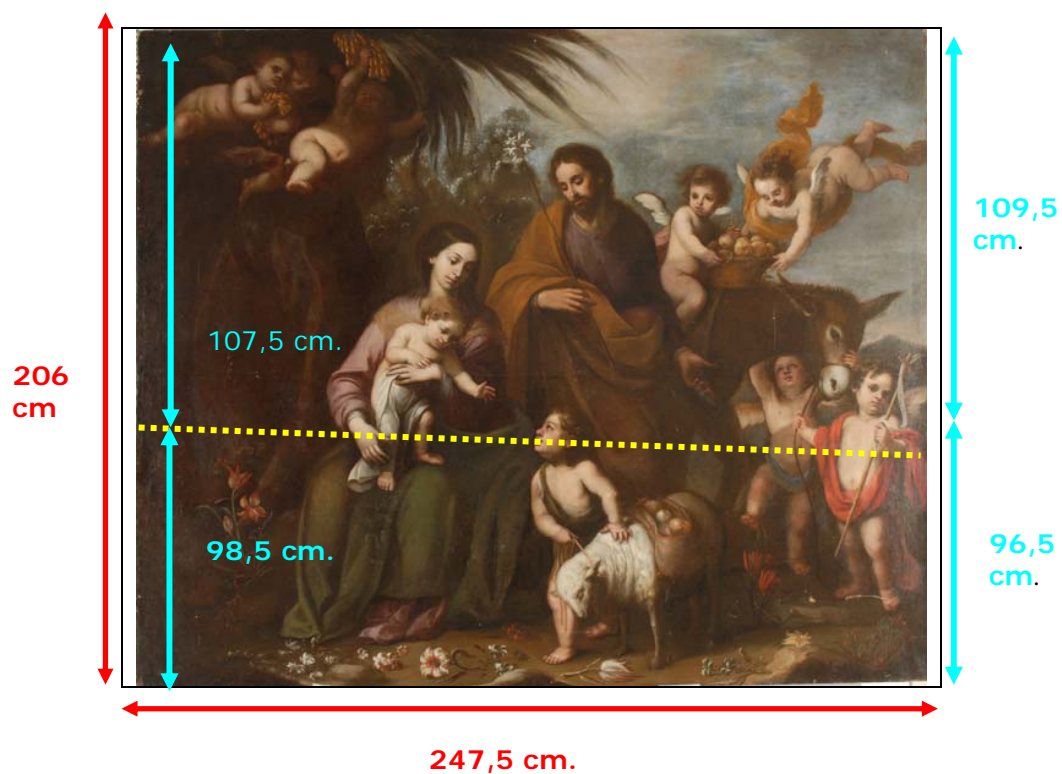
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA




FIG. II.1



DATOS TÉCNICOS: MEDIDAS DEL BASTIDOR

FIG. II.2




-  Medidas generales
-  Medidas de los paños
-  Línea de costura

DATOS TÉCNICOS: SOPORTE

FIG. II.3

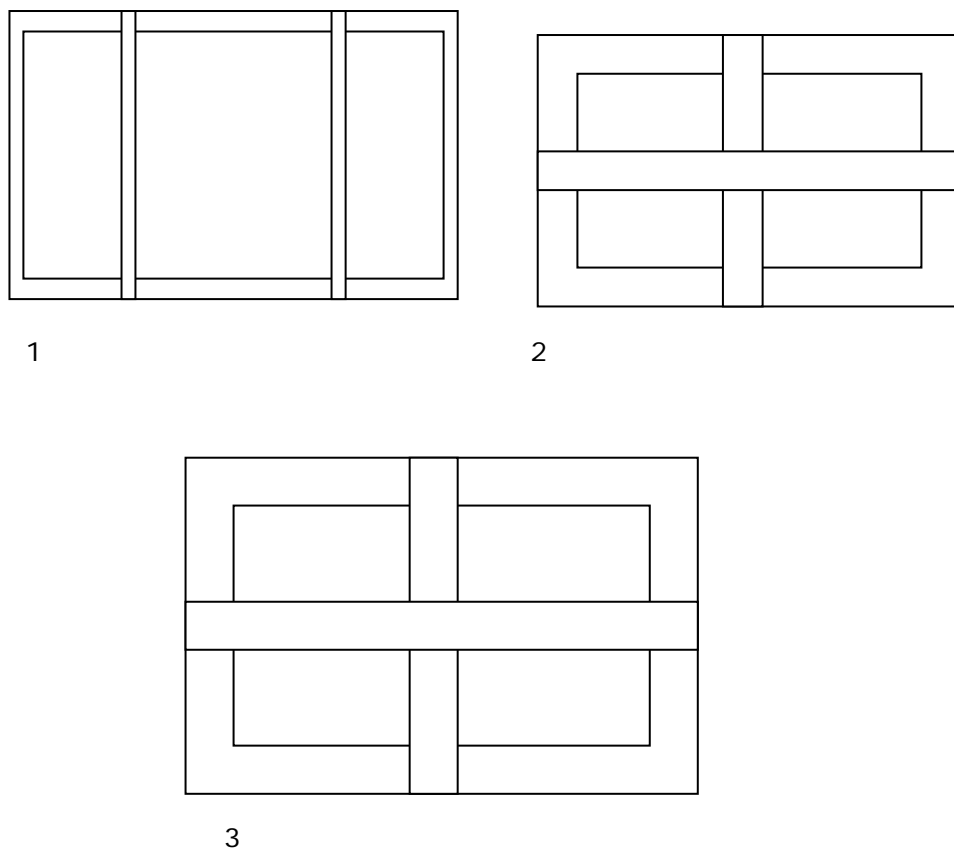


 Zonas con acumulación de barniz

 Zonas con empastes

DATOS TÉCNICOS: PELÍCULA PICTÓRICA

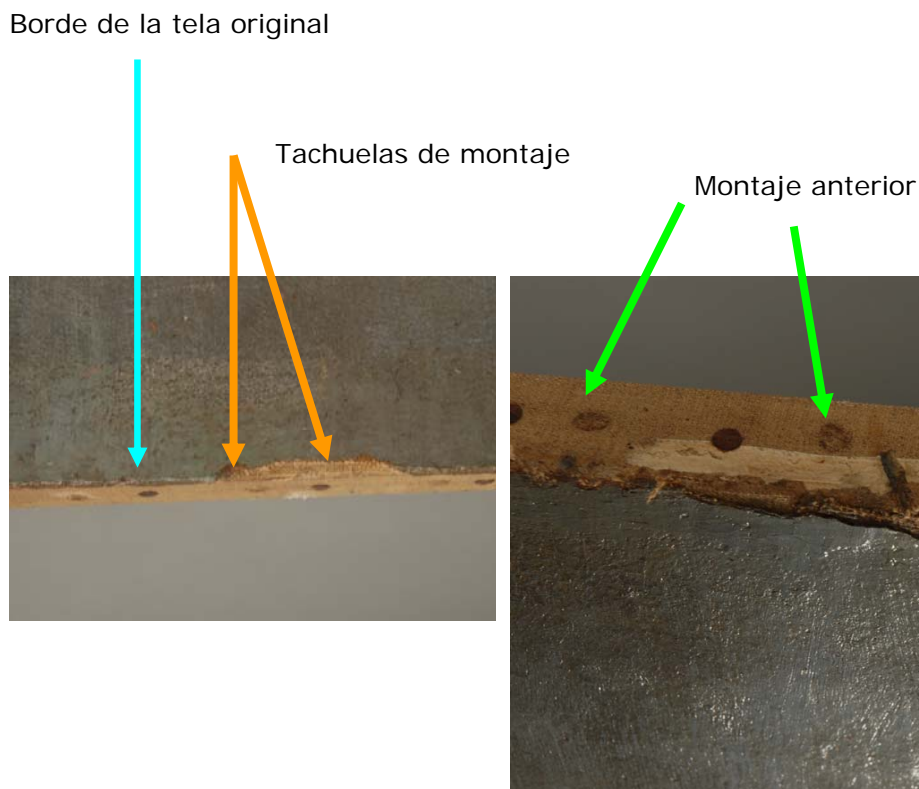
FIG. II. 4



1. Antiguo bastidor, marcado en la película pictórica
2. Bastidor actual antes de su modificación, apreciable por la mutilación de los listones
3. Esquema del bastidor actual

INTERVENCIONES ANTERIORES: BASTIDOR

FIG. II. 5



INTERVENCIONES ANTERIORES: SOPORTE

FIG. II. 6



ESTUCOS DE COLOR ROSADO



ESTUCOS ROSADOS Y PARDOS



BORDE DERECHO CON ESTUCOS
ASPECTO TERROSO



ESTUCOS BLANCOS, ROSADOS Y
PARDOS

INTERVECCIONES ANTERIORES: DIFERENTES TIPOS DE ESTUCO

FIG. II. 7



○ IRREGULARIDADES DE LOS ESTUCOS

INTERVENCIONES ANTERIORES: PREPARACIÓN

FIG. II.8



Nº 1



Nº 2

DESGASTES PRODUCIDOS POR LIMPIEZAS AGRESIVAS QUE DEJAN VER LA TRAMA DEL SOPORTE

Nº 1 TORSO SAN JUANITO
Nº 2 ANGELES GRUPO DERECHO

INTERVENCIONES ANTERIORES: PELÍCULA PICTÓRICA

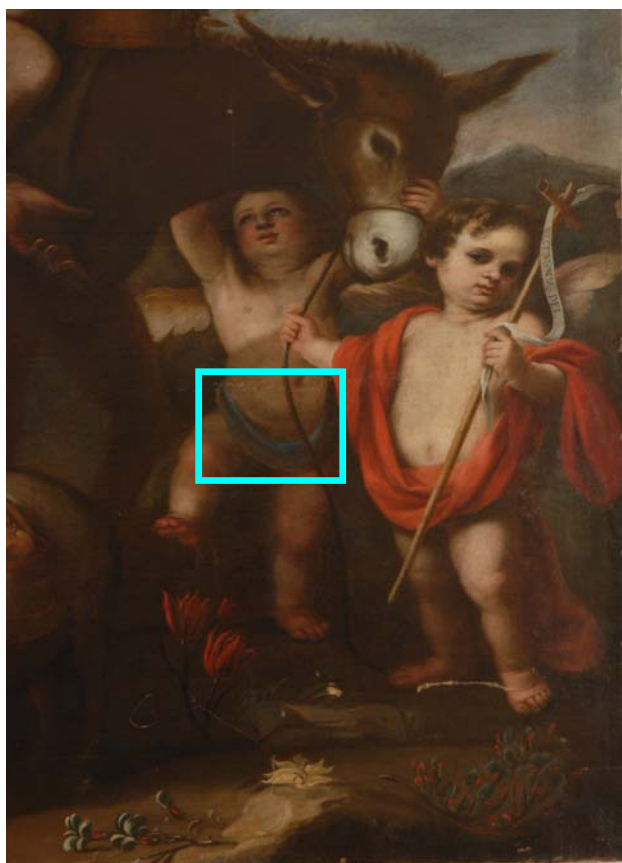
FIG. II. 9



IRREGULARIDADES SUPERFICIALES OBSERVADAS CON LUZ RASANTE

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

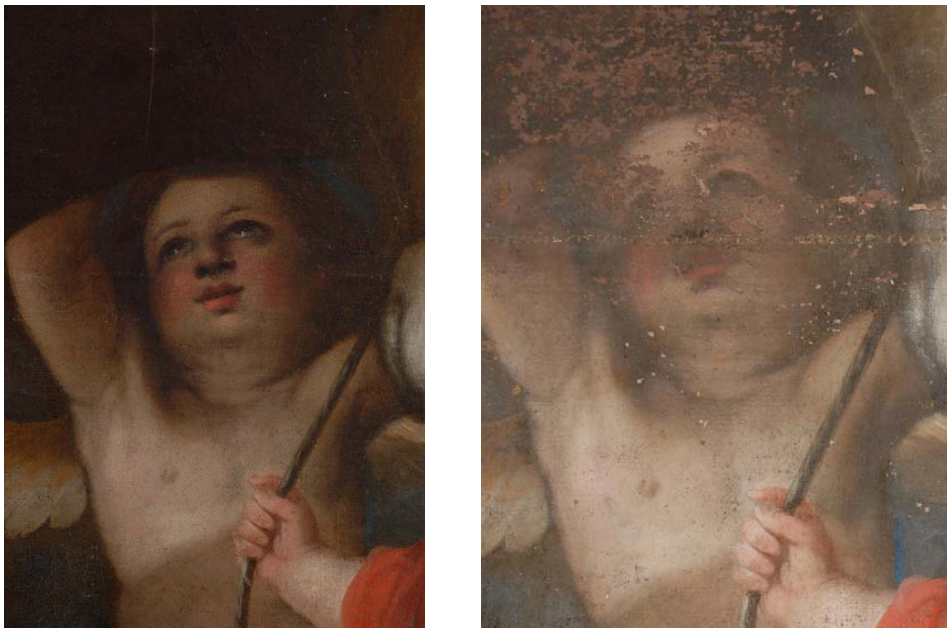
FIG. II.10



□ Colocación de un paño de pureza en una intervención anterior

INTERVENCIONES ANTERIORES: PELÍCULA PICTÓRICA

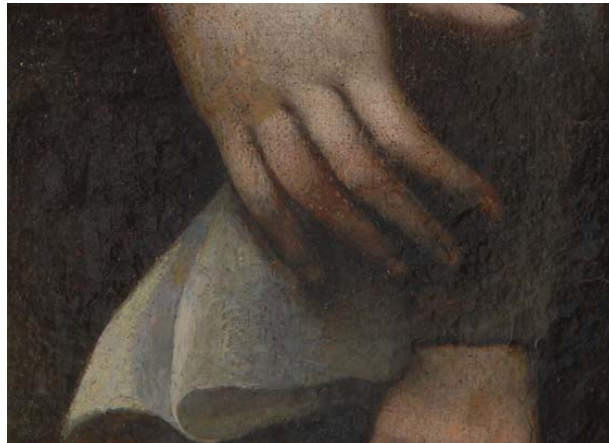
FIG. II.11



Modificación de los rasgos estilísticos del rostro (ángel del paño azul)

INTERVENCIONES ANTERIORES: MODIFICACIONES DEL DIBUJO

FIG. II.12



Modificación de los pliegues del paño del Niño, y dedos anular y meñique de la Virgen

INTERVENCIONES ANTERIORES: MODIFICACIONES DEL DIBUJO

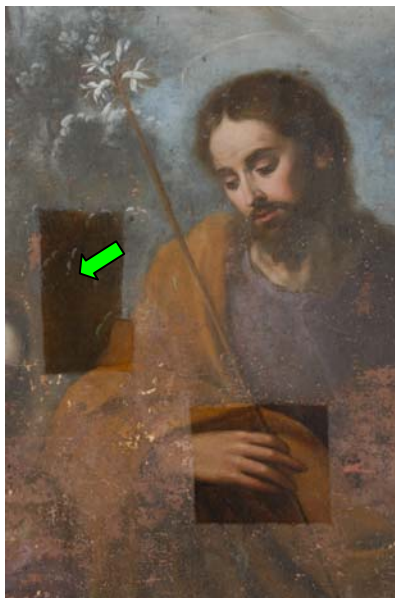
FIG. II.13



Modificación del contorno y volumen del cabello de San José

INTERVENCIONES ANTERIORES: MODIFICACIONES DEL DIBUJO

FIG. II.14



nº 1



nº 2

Modificaciones en la disposición de los ropajes: nº 1 San José
nº 2 Ropaje de la Virgen

INTERVENCIONES ANTERIORES: MODIFICACIONES DEL DIBUJO

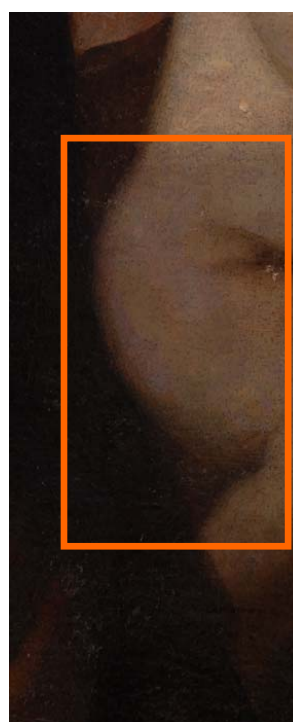
FIG. II.15



Borde derecho



Mano de la Virgen y Niño



Cuerpo del ángel del
cesto de frutas

Manchas de diferentes tonalidades que se corresponden con repintes y retoques que han virado de color

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

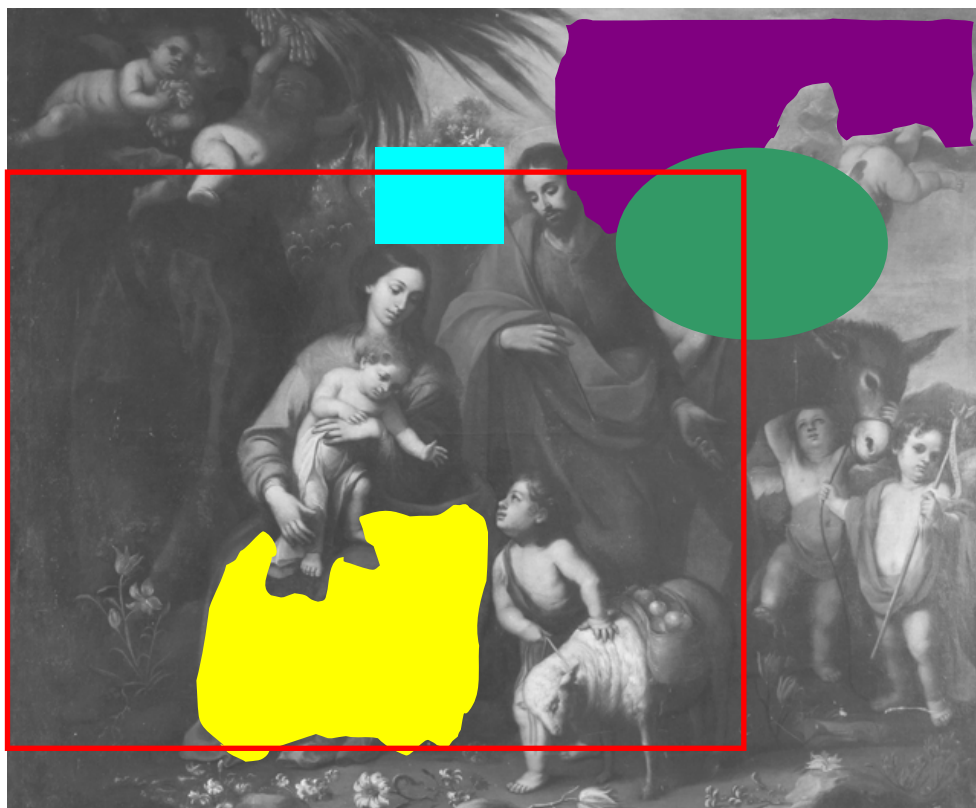
FIG. II. 16









TOMA FOTOGRÁFICA DE LA FLUORESCENCIA DE U.V.
APRECIÁNDOSE LOS REPINTES Y MODIFICACIONES DE LA PELÍCULA
PICTÓRICA

INTERVENCIONES ANTERIORES: PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.17

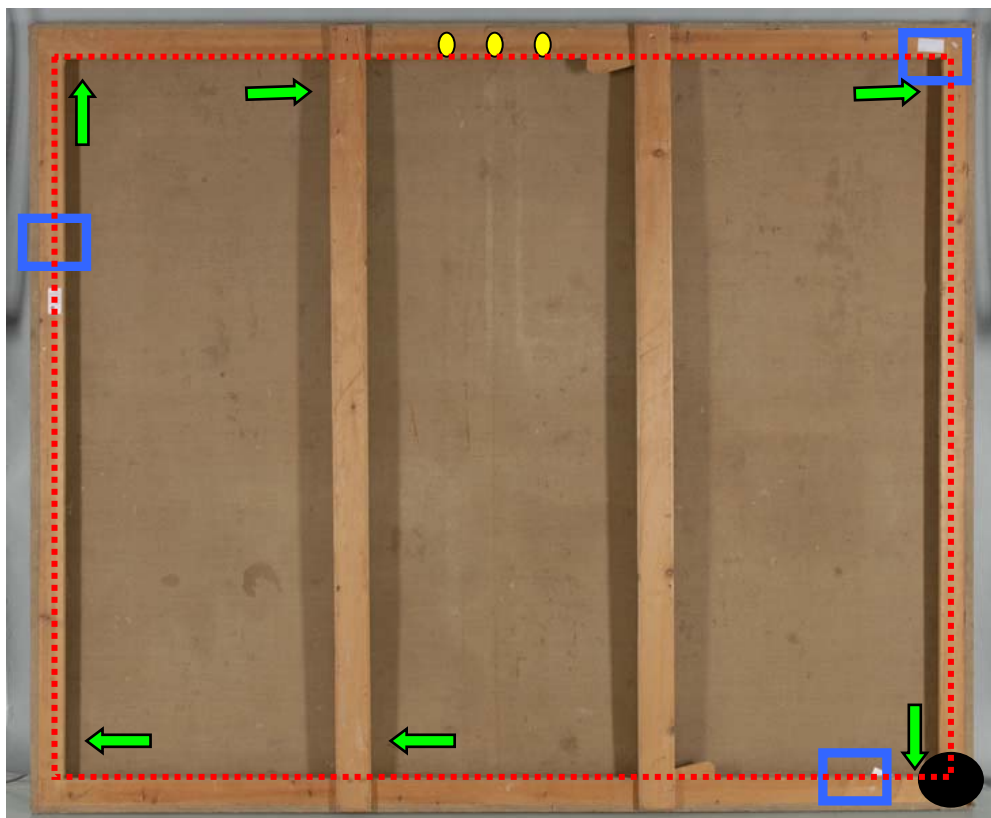


DIVERSOS TIPOS DE BARNIZ

-  Posibles restos de barniz original de colofonia
-  Barniz antiguo muy oxidado
-  Barniz muy regular de gran dureza
-  Barniz pardo con motas
-  Acumulación de barniz y repintes
-  Barniz general de la última intervención

ALTERACIONES: PELÍCULA SUPERFICIAL

FIG. II.18.



- Pérdidas de soporte de madera
- ➡ Cuñas faltantes
- Etiquetas
- Orificios
- ⋯ Acumulación de adhesivos

ALTERACIONES: BASTIDOR

FIG. II. 19



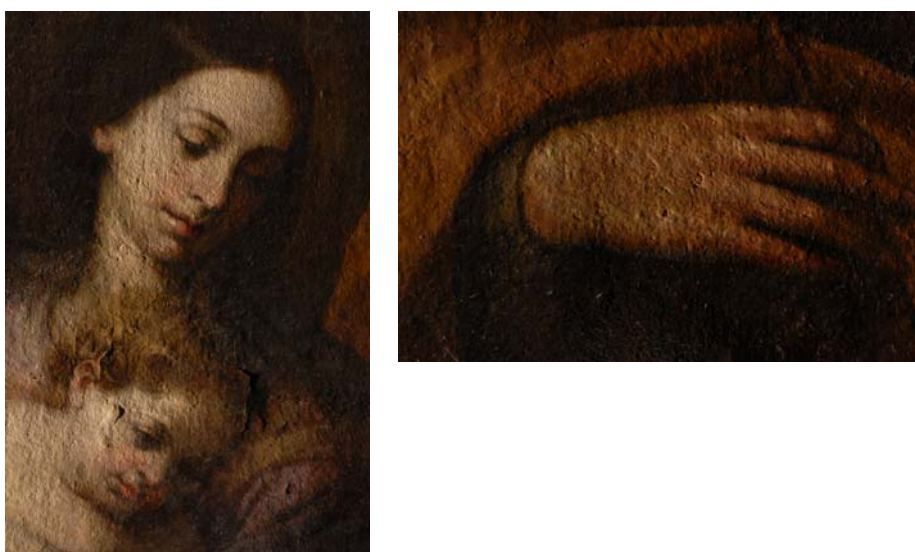
ESTADO INICIAL



ESTADO FINAL

ALTERACIONES: BASTIDOR

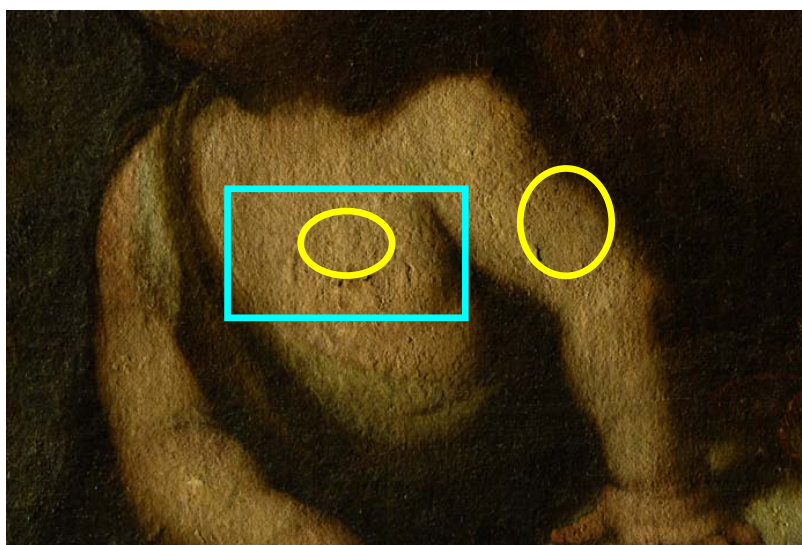
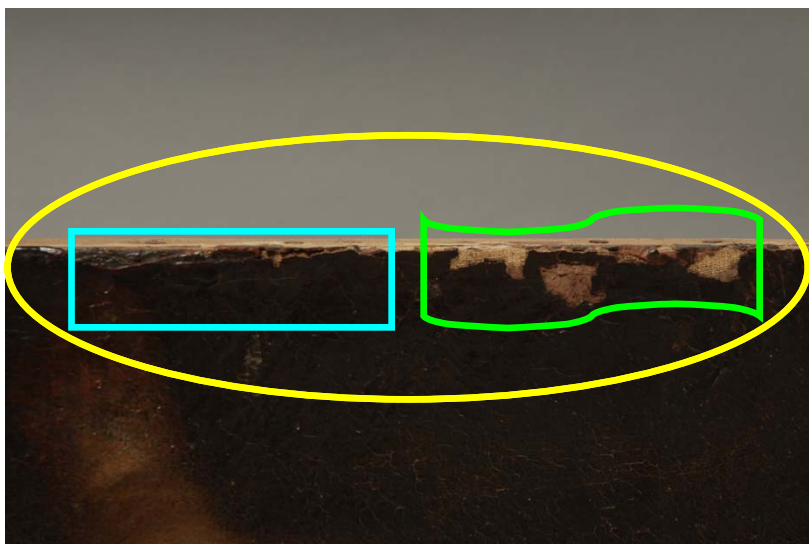
FIG. II. 20






IRREGULARIDADES Y LEVANTAMIENTOS DEL ESTRATO DE PREPARACIÓN
OBSERVADA LA SUPERFICIE CON LUZ RASANTE

ALTERACIONES: PREPARACIÓN

FIG II.21



-  ESTUCOS SIN ENRASAR
-  LEVANTAMIENTOS CON PELIGRO DE DESPRENDIMIENTO
-  PÉRDIDAS

ALTERACIONES: PREPARACIÓN

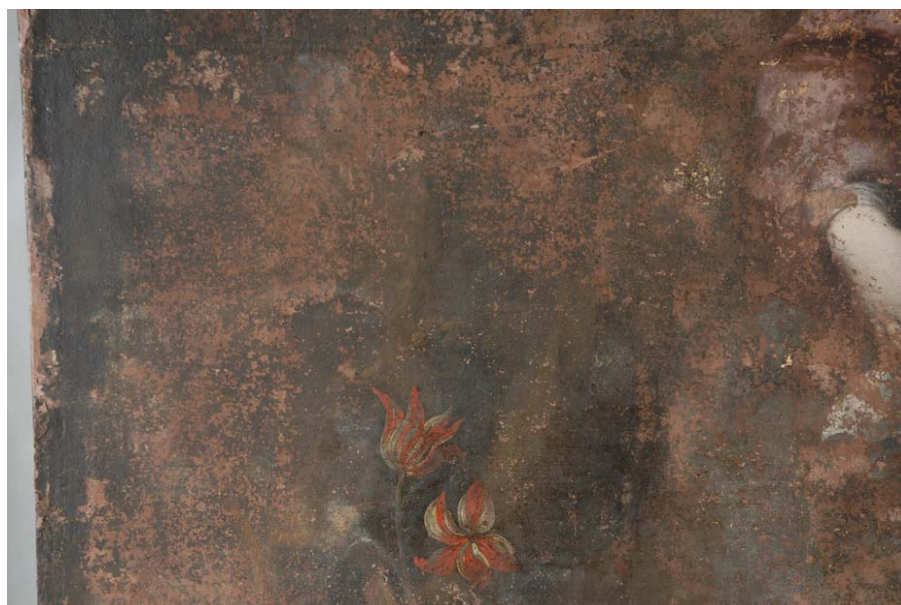
FIG. II.22



PÉRDIDAS DE LA PREPARACIÓN OBSERVADAS POR ESTUDIO RADIOGRÁFICO

ALTERACIONES: PREPARACIÓN

FIG. II.23



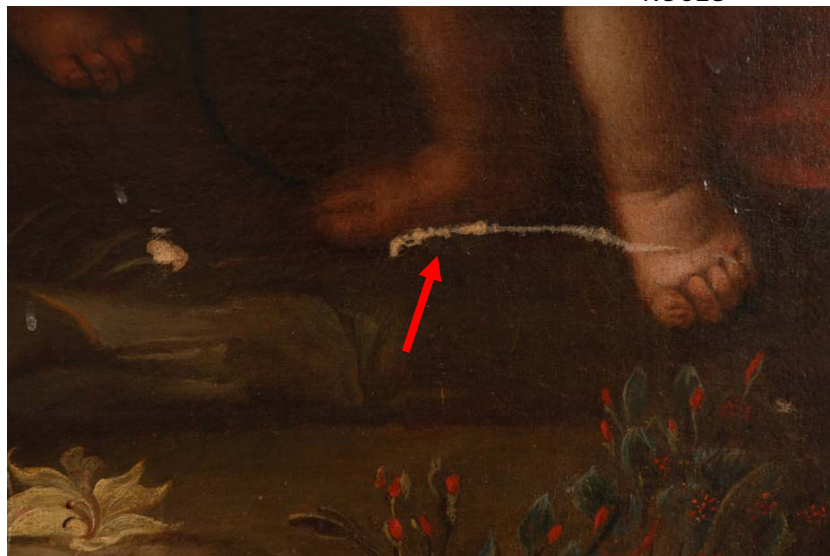
IMPORTANTES PÉRDIDAS DE PELÍCULA PICTÓRICA

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.24



ROCES



ARAÑAZOS

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

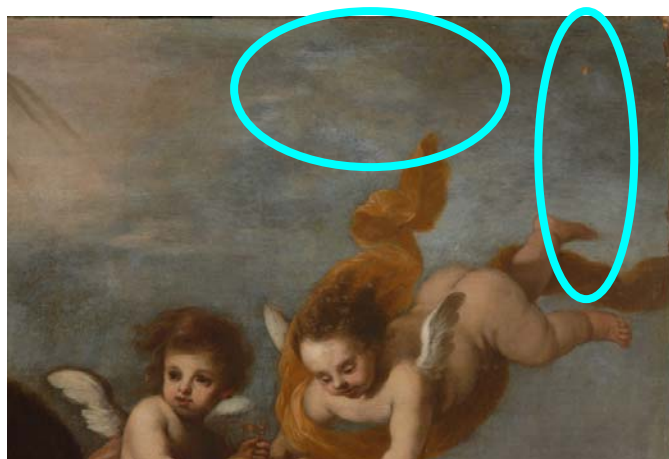
FIG. II.25



IMPORTANTES LEVANTAMIENTOS DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

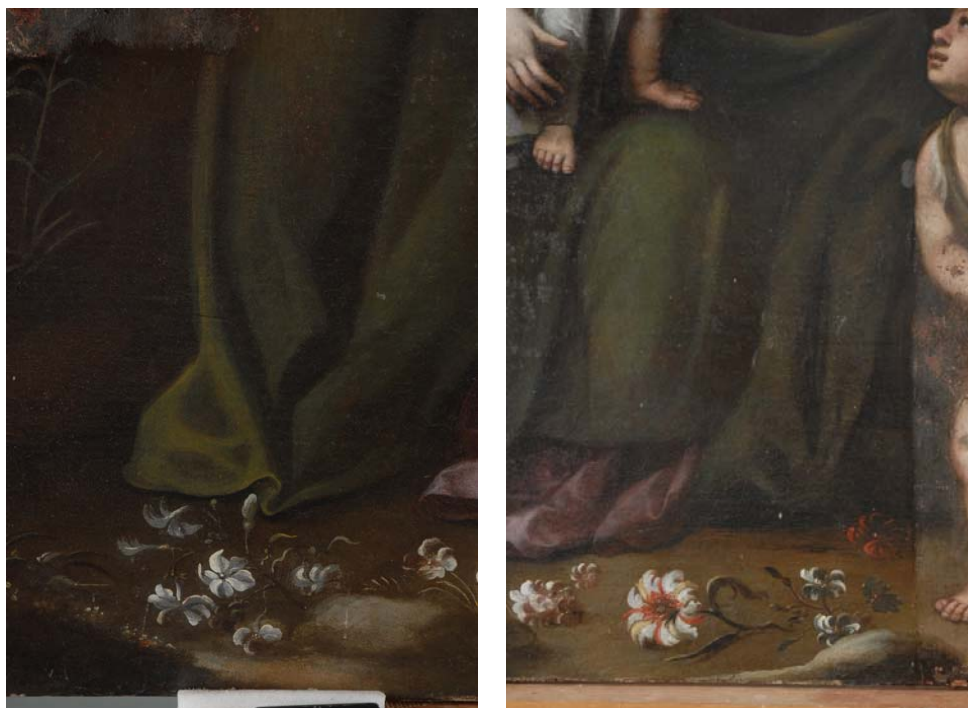
FIG II.26



REPINTES DE LA PELÍCULA PICTÓRICA EN LA ZONA DEL CELAJE

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.27



REPINTE GENERAL DEL MANTO Y MODIFICACIÓN DEL DIBUJO

ALTERACIONES: PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.28



ESTUCADO DE PÉRDIDAS DE PREPARACIÓN APRECIABLE POR EL COLOR BLANCO

TRATAMIENTO: ESTRATO DE PREPARACIÓN

FIG. II. 29



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR AL PROCESO DE LIMPIEZA

TRATAMIENTO: LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II. 30



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR AL PROCESO DE LIMPIEZA

TRATAMIENTO: LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.31



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR AL PROCESO DE LIMPIEZA

TRATAMIENTO: LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

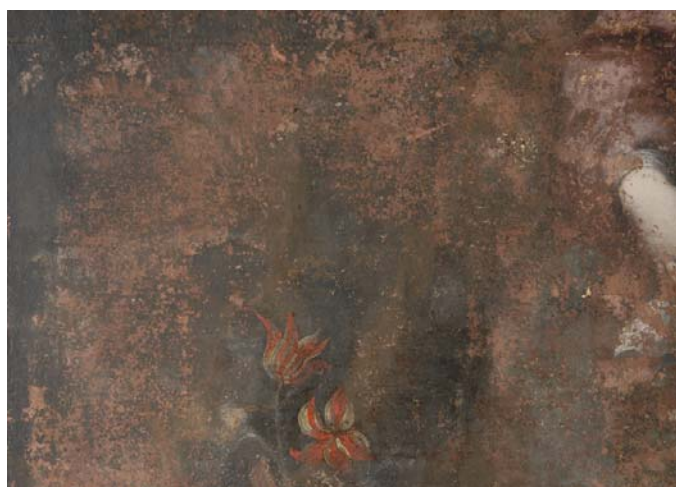
FIG. II. 32



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR AL PROCESO DE LIMPIEZA

TRATAMIENTO: LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II. 33



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR AL PROCESO DE LIMPIEZA

TRATAMIENTO: LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II. 34



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR AL PROCESO DE LIMPIEZA

TRATAMIENTO: LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.35



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR DEL PROCESO DE REINTEGRACIÓN

TRATAMIENTO: REINTEGRACIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.36



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR DEL PROCESO DE REINTEGRACIÓN

TRATAMIENTO: REINTEGRACIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.37



TOMA ANTERIOR Y POSTERIOR DEL PROCESO DE REINTEGRACIÓN

TRATAMIENTO: REINTEGRACIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA

FIG. II.38



TOMA DE LA OBRA FINALIZADA LA INTERVENCIÓN

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO – TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO

Dentro de este bloque se describen los estudios realizados con técnicas de examen con radiación electromagnética: estudio fotográfico con luz normal (general, detalle y rasante), fotografía de fluorescencia ultravioleta, reflectografía infrarroja, y estudio radiográfico.

Con respecto a las fotografías con luz normal se realizaron básicamente para documentar el estado de conservación previo de la obra y el proceso de intervención realizado, en todas las fases del mismo.

El estudio mediante luz I.R, con el cual se pretendía determinar dibujos subyacentes y/o modificaciones del artista, así como firmas ocultas, dio negativo. Por este motivo se precisó que el dibujo previo debió realizarse a pincel y con el mismo material (óleo, aunque más disuelto), no apareciendo correcciones del dibujo. No se encontraron firma ni inscripciones ocultas por capa pictórica.

En la fluorescencia ultravioleta, (Fig. III.1) recogida mediante fotografía, apreciamos la irregularidad del estrato superficial, compuesto de varias capas de barniz, aplicados de forma general o parcial. La fluorescencia de los barnices naturales aumenta al envejecer, produciendo un velo blanquecino, con tonalidad blanca lechosa, como en el tercio superior derecho (celaje), o esquina superior izquierda (al lado de la palmera). Los barnices aplicados más recientemente se caracterizan por colores que van desde el blanco-azulado hasta el azul, correspondiendo con el envejecimiento de los mismos, desde los anteriores hasta los más recientes respectivamente. Las zonas de color azul-negro se corresponden con intervenciones en la película pictórica, consistiendo en repintes sobre la misma de reciente aplicación (manto de la Virgen, manto de San José, asno, celaje, etc). Se aprecia en la fotografía general las zonas de mayor extensión, aunque se encuentran localizados por toda la superficie de la obra. Debajo de la fluorescencia de los barnices anteriores se encontraron, durante el proceso de limpieza, otros repintes y retoques que no se distinguían en el estudio previo de U.V.

Se realizó un estudio radiográfico de toda la obra. En la toma fotográfica del mismo (Fig. III. 2) se advierten tonalidades blancas a negras, pasando por una escala de grises. Los tonos claros se corresponden con capas densas (en cuanto al grosor o número de capas aplicadas) y/o espesas (en relación a la proporción de pigmentos-aglutinantes). Los tonos cercanos al negro, por el contrario, son zonas de capas poco densas. Estas características se basan en los colores y/o cargas inertes, ya que los aglutinantes y barnices no absorban prácticamente rayos X, al ser sustancias orgánicas compuestas por elementos de bajo peso atómico. Comparando los estudios de fluorescencia U.V. y estudio radiográfico se conoció la amplitud real de las intervenciones realizadas, limitando la superficie de la laguna a la

verdadera extensión de la misma. La información en cuanto al soporte y a las costuras, aunque ocultas por el reentelado, era visible por el anverso.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.

Para la realización de este estudio se han analizado nueve muestras extraídas de la obra. Cinco de los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura.

Los aglutinantes se han estudiado mediante cromatografía de gases-espectrometría de masas (GS-MS) y espectroscopia infrarroja. Los estucos se han analizado mediante Difracción de Rayos X (DRX) y espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR). El estudio de los barnices se ha llevado a cabo mediante espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

Las muestras se localizaron de las zonas que podrían aportar mayor información, tomando cinco muestras de película pictórica, dos de estucos y dos de barniz (Fig. III. 3).

Las técnicas de estudio y análisis químicos realizados en las muestras han sido:

- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz U.V.
- Tinciones selectivas y ensayos microquímicos.
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR).
- Cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS).
- Cromatografía en capa fina de alta resolución (HPTLC).
- Microscopía electrónica de barrido- microanálisis por dispersión de energías de rayos X (SEM-EDXS).
- Difracción de Rayos X (DRX).

Todos estos estudios han proporcionado importante información sobre la obra, su composición, estratos e intervenciones anteriores. A continuación se describen los resultados obtenidos.

VERDE DEL MANTO DE LA VIRGEN (Fig. III. 4)

Se corresponde con la muestra DCM-1. La zona del manto de la Virgen es la zona más deteriorada, perdiendo con el tiempo su tonalidad y su dibujo originario.

Estos datos se comprueban con la sucesión de capas que se encuentran sobre el original (que son las capas 1, 2 y 3). Sobre ella se localizan tres intervenciones como son:

- Sobre el original se procedió a la aplicación de una capa compuesta de yeso, tierras y colorante. Se puede tratar de

una capa de estuco general a la zona, barnizando con posterioridad.

- Sobre la capa anterior se aplicó color verde cromo y se barnizó.
- Sobre las capas anteriores se aplicó color pardo-verdoso, con barnizado posterior.

Esta reincidencia en los retoque de la zona hace suponer su degradación desde época cercana a su realización y debido a factores ambientales, tanto de iluminación y exposición a la humedad de la obra durante su historia material, como de la utilización del azul de esmalte en la realización del manto original. Se desconocen los factores reales de la acentuada degradación de la zona, aunque sí se conocen las propiedades del color utilizado y los problemas que derivan de él. Entre estos problemas y los relacionamos con la obra podemos apuntar:

- El azul esmalte (vidrio de cobalto), utilizado desde el S.XVI, solía contener numerosas impurezas. Los pigmentos con impurezas no son completamente estables, pues pueden cambiar su constitución en presencia de otras componentes o elementos ambientales.
- Las impurezas de cobre vuelven el color con el tiempo de tonalidad verdosa.
- Las denominadas lacas de permanencia, como el azul de esmalte, son inestables a la luz, pudiendo perder su tono con el tiempo.
- El azul esmalte y el azul cobalto, pueden desarrollar hongos que disgregan el color, si el ambiente es excesivamente húmedo o está afectado por filtraciones directas de agua.
- El aceite que aglutina al pigmento lo suele proteger, excepto el caso del esmalte que le suele atacar los ácidos carboxílicos existentes en el aceite, perdiendo con el tiempo su color y volviéndose más inestable.

La capa 1, común a las demás muestras, indica que se trata de una preparación coloreada y aglutinada con aceite de lino (como se indicará en el apartado correspondiente). Las preparaciones eran en España frecuentemente coloreadas en los S.XVI y XVII. Estaban aglutinadas con cola animal, sustituyéndose en el S.XVII por aceites secantes (preparaciones oleosas). Sobre la tela y antes de esta preparación se aplicaba capa de cola proteica, no detectable en los análisis realizados.

CARNACIÓN, BRAZO IZQUIERDO DEL NIÑO (Fig. III.5).

La muestra DCM-2 se corresponde con la carnación del Niño. Sólo se encuentran repintes puntuales que han virado su color. Como demuestra el estudio se trata de una zona escasamente retocada debido a su aceptable estado de conservación unido a la técnica de realización, "alla prima" con una sola capa de aplicación, sin retoques para matices ni veladuras.

VIOLÁCEO, TÚNICA DE SAN JOSÉ (Fig. III. 6).

Se trata de la muestra DCM-3. En este caso contrastamos las capas que aparecen en la estratigrafía con la forma de trabajar los paños en el S.XVII, y que se recogían en tratados y documentos de la época, mediante veladuras de escaso grosor, sobre el color base ("bañando el color"). La base roja era habitual debajo del color carmín y de los violáceos. La escasa proporción de azul esmalte en la mezcla hace, que pese al deterioro de la zona, no sea tan importante como en el manto de la Virgen.

AZUL, PAÑO DEL ANGELITO DEL ASNO (Fig. III. 7).

De la muestra DCM-4 deducimos que se trata de un paño de pudor realizado durante el siglo XVIII, directamente sobre el color de la carnación (capa 2). El azul de Prusia es un pigmento muy estable, utilizado en España a partir de 1715-1730.

DCM-5: AMARILLO, PAÑO DEL ANGELITO DEL CESTO (Fig. III. 8).

Como en la carnación del Niño, el estudio de la muestra DCM-5, demuestra que se trata de una zona escasamente retocada, realizada con una sola capa de aplicación de ocre y blanco, sin retoques para matices ni veladuras. El estado de conservación de la zona también se apreciaba en el estudio U.V., donde se encontraba un barniz con fluorescencia blanca-lechosa que indicaba que se trataba de un barniz natural antiguo y sin repintes.

ESTUCO, LATERAL DERECHO SOBRE LA COSTURA (Fig. III. 9) y

ESTUCO, FONDO, ZONA CENTRAL INFERIOR (FLOR) (Fig. III.10).

El espectro de infrarrojos de las muestras DCM-6 y DCM-7 revela la presencia de sulfatos (con carbonatos y silicatos en menor proporción). También se detectan bandas debidas a la presencia de materiales proteicos. El diagrama de Difracción de Rayos X muestra la presencia predominante de yeso, con anhidrita, calcita y cuarzo en menor proporción. El aglutinante utilizado es aceite de lino. Todos estos datos aportan información inequívoca de una preparación coloreada tradicional al aceite.

BARNIZ, NARIZ SAN JUANITO (Fig. III. 11) y FONDO, ZONA CENTRAL INFERIOR (Fig. III. 12).

El resultado obtenido del análisis del barniz correspondiente a las muestras DCM-8 y DCM-9 demuestra que se trata de una resina acrílica. Este tipo de resina se utilizó en España a partir de 1965. Podríamos situar la intervención más importante, incluido el reentelado, en los años 70 del siglo pasado.

Como conclusiones a los resultados obtenidos se resaltaría que todos los materiales identificados se sitúan cronológicamente en el S.XVII, excepto el verde de cromo, azul de Prusia y el blanco de bario, todos ellos pertenecientes a intervenciones posteriores a la ejecución de la obra.

Tanto la utilización del aceite de lino como aglutinante de la preparación y capa de pintura, como la resina de colofonia, los situamos en el s. XVII o primera década del s. XVIII. Los barnices de resina acrílica pertenecen a la segunda mitad del s. XX.

3. ESTUDIO MEDIOAMBIENTAL Y DE FACTORES DE DETERIORO.

En caso que sea necesario el estudio del medio ambiente de la obra deberá llevarse a cabo durante un período de tiempo suficiente para poder valorar las condiciones que pueden afectarla. En este caso, los factores de deterioro (físicos, químicos, mecánicos, biológicos) no pueden evaluarse e identificarse a la vista de las alteraciones que presenta la obra, ya que se trata de una nueva ubicación. El estudio del inmueble y de las características de la obra permitirá la propuesta de las medidas protectoras más adecuadas.

4. OTROS ESTUDIOS TÉCNICOS.

Como se indicó en los apartados correspondientes de Diagnóstico y Tratamiento, se realizaron pruebas de solubilidad y test necesarios para la limpieza de la película pictórica, y adhesivos idóneos para la fijación de los diferentes estratos.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIG. III.1



TOMA GENERAL DE LA FLUORESCENCIA DE U.V.

EXAMEN NO DESTRUCTIVO

FIG. III.2



Barniz de aspecto azulado. Repintes recientes de gran extensión



Barniz antiguo de aspecto lechoso. Repintes en el celaje

DETALLES DE LA FLUORESCENCIA DE U.V

EXAMEN NO DESTRUCTIVO

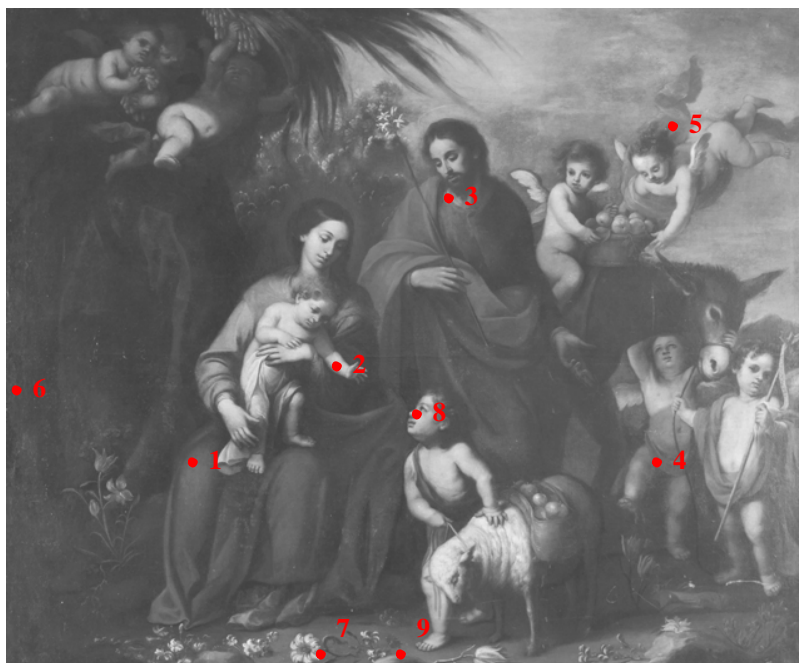
FIG. III.3



ESTUDIO RADIOGRÁFICO

EXAMEN NO DESTRUCTIVO

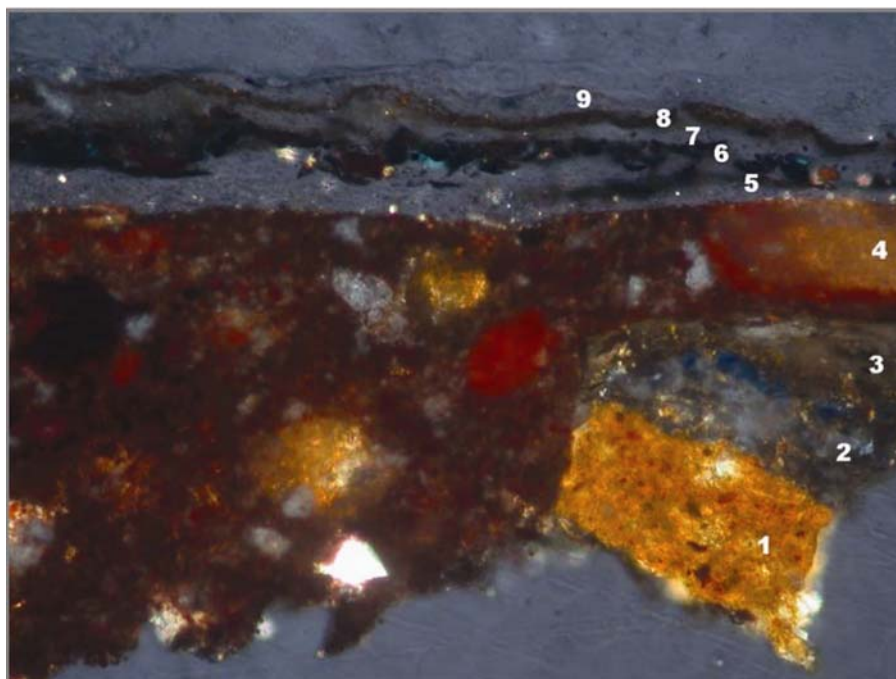
FIG. III.4



1. DCM-1- Verde del manto de la Virgen
2. DCM-2- Carnación, brazo del Niño
3. DCM-3- Violeta de la túnica de San José
4. DCM-4- Azul, paño angelito
5. DCM-5- Amarillo, paño angelito
6. DCM-6- Estuco, lateral derecho, costura
7. DCM-7- Estuco, zona central inferior (flor)
8. DCM-8- Barniz, nariz San Juanito
9. DCM-9- Barniz, zona central inferior

LOCALIZACIÓN DE MUESTRAS

FIG. III.5

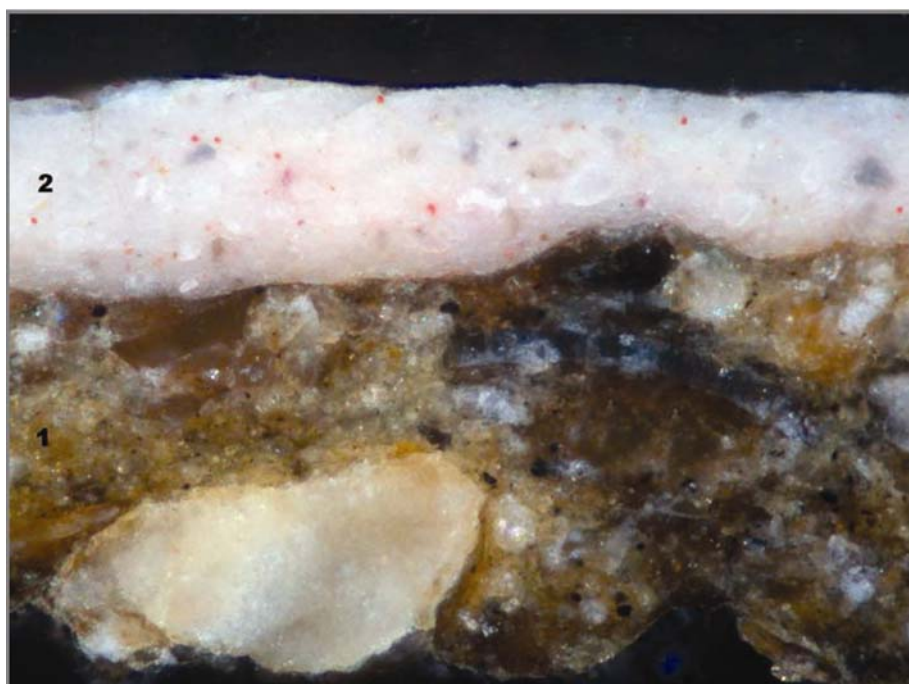


Verde del manto de la Virgen

MUESTRA DCM-1: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.6

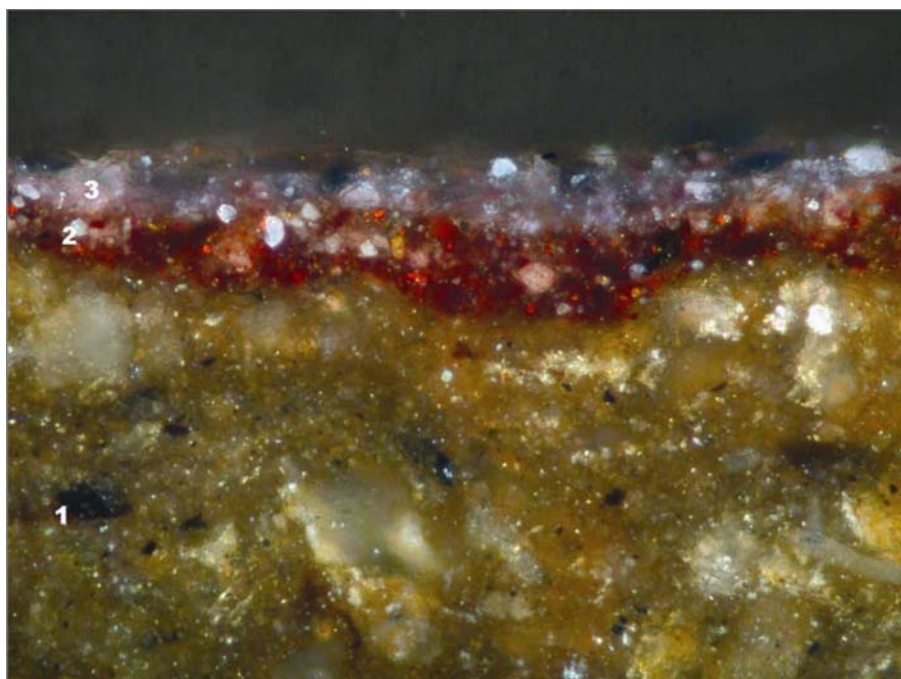


Carnación.
Brazo izquierdo del Niño

MUESTRA DCM-2: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.7

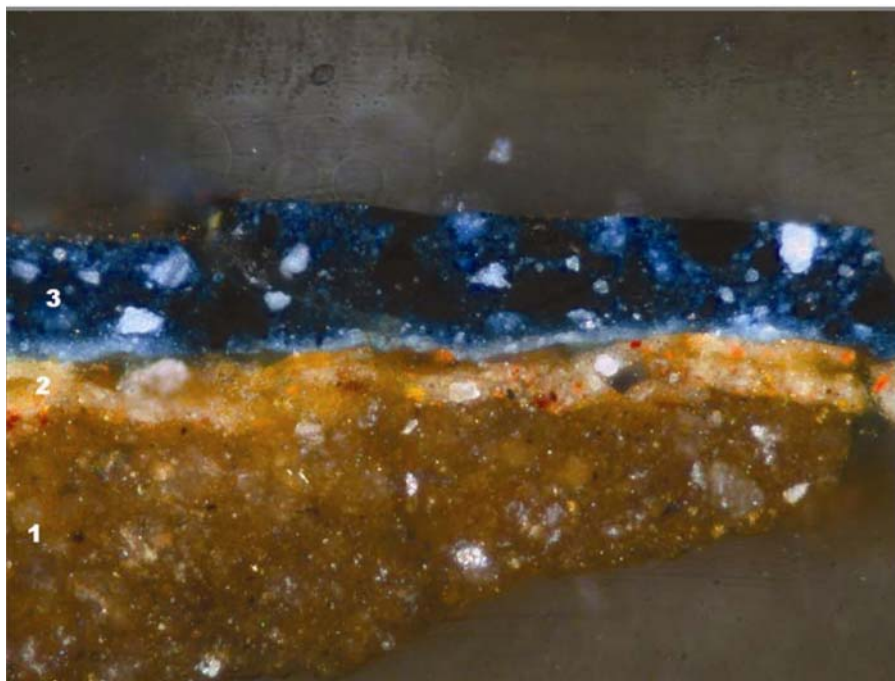


Violáceo.
Túnica de San José

MUESTRA DCM-3: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente.

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.8



Azul
Paño angelito

MUESTRA DCM-4: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.9

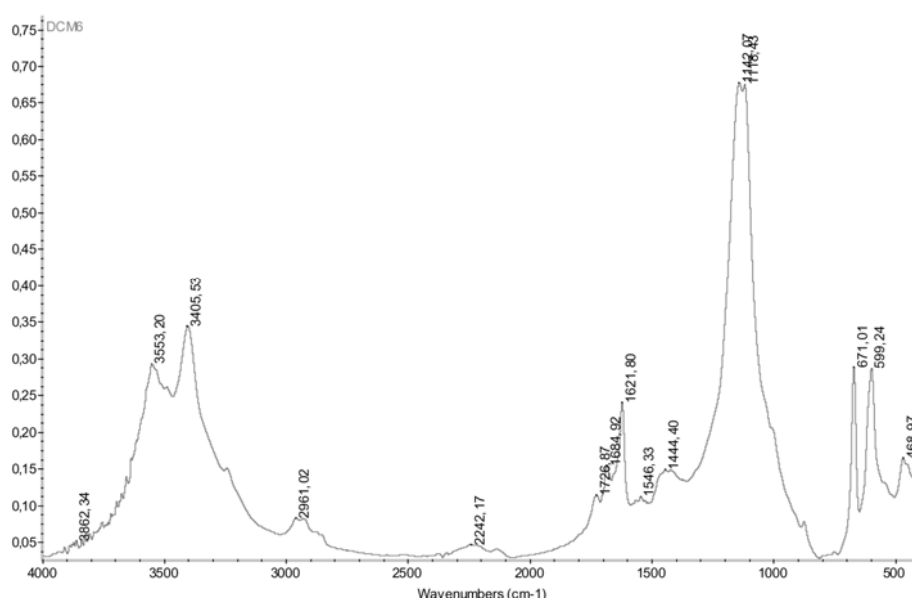


Amarillo
Paño angelito

MUESTRA DCM-5: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra (objetivo MPlan 20 X / 0,40). El orden numérico que se indica es el que aparece en la tabla correspondiente

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.10

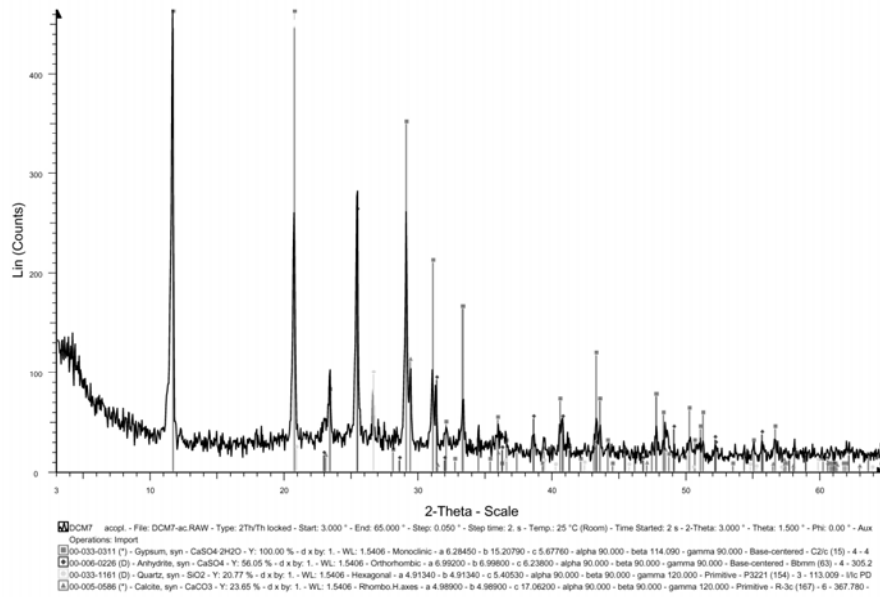


ESTUCO, LATERAL DERECHO SOBRE LA COSTURA

MUESTRA DCM-6: Espectro de Infrarrojos de la muestra (Zona 4000 – 400 cm⁻¹)

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.11

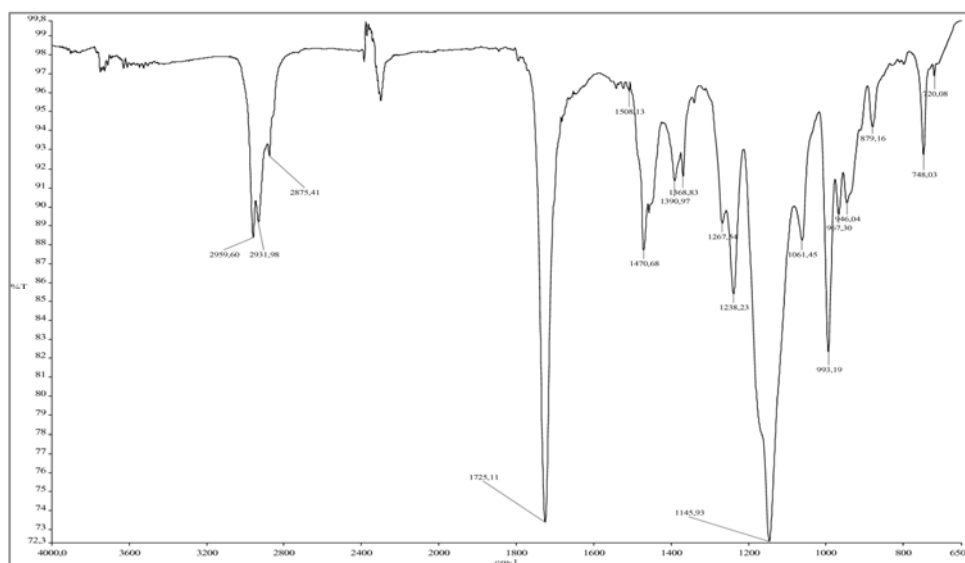


ESTUCO, FONDO DE LA ZONA CENTRAL INFERIOR (FLOR)

MUESTRA DCM-7: Diagrama de Difracción de Rayos X de la muestra

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.12

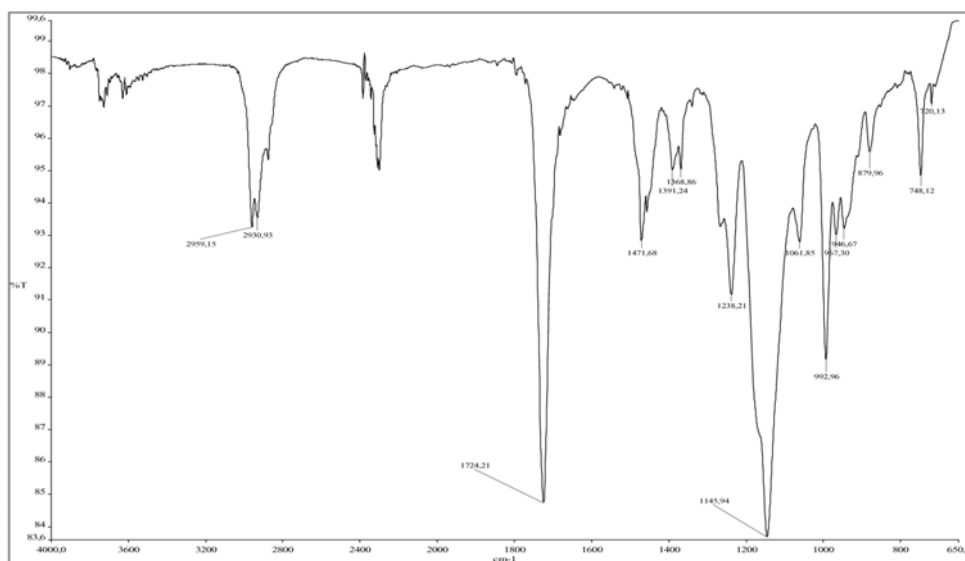


BARNIZ. NARIZ DE SAN JUANITO

Espectro FTIR obtenido del análisis realizado del raspado de la muestra DCM-8

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

FIG. III.13



BARNIZ. Fondo de la zona central inferior

Espectro FTIR obtenido del análisis realizado del raspado de la micromuestra DCM-9

CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES

Antes de exponer y colgar el cuadro en su ubicación de origen, se recomienda un estudio del tipo de anclaje al muro, que sea el más adecuado, con vista a posteriores revisiones de control y mantenimiento. Asimismo se recomienda tomar las precauciones habituales durante el montaje del nuevo marco, si lo hubiere.

A su vez, también se debe estudiar el tipo de iluminación más apropiado, controlando que la incidencia de luz sobre la obra sea la correcta, tanto de luz natural como artificial, con especial hincapié en el control de las emisiones ultravioletas. Se controlará la humedad ambiental y la posible incidencia de los daños del inmueble (humedad por filtraciones). En el caso que las obras del edificio continúen o se retomen en el futuro, la obra deberá protegerse adecuadamente o trasladarla a un lugar libre de polvo.

La elaboración de un plan de mantenimiento y/o conservación preventiva recogerá las pautas a seguir para una correcta revisión y supervisión de los sistemas de anclaje, iluminación, control climático y operaciones de mantenimiento, así como la periodicidad adecuada para realizar dichos controles.

EQUIPO TÉCNICO.

Coordinación general.

Lorenzo Pérez del Campo. Conservador del Patrimonio Histórico. Jefe del Centro de Intervención. IAPH

Coordinación Técnica:

Araceli Montero Moreno. Restauradora. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. IAPH

M^a del Mar González González. Conservadora-restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación, ejecución de la Intervención y elaboración de la Memoria Final.

Concepción Moreno Galindo. Conservadora-restauradora. Taller de pintura. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio Histórico-Artístico.

Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH

Regla Peinado Elliott. Historiadora. Colaboración técnica.

Estudio medios físicos de examen.

Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo y radiólogo. Jefe de proyectos de laboratorio de medios físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio Estratigráfico de capas pictóricas, determinación de aglutinantes y barnices.

Coordinación: **Lourdes Martín García.** Química. Jefe de Proyecto del Centro de investigación y análisis. IAPH.

Análisis realizados en: I.A.P.H., Arte-Lab S.L. e Instituto de Materiales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Sevilla.

Sevilla, a 22 de junio de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo