



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN
"SANTA ISABEL DE HUNGRÍA CURANDO A LOS TIÑOSOS"

HERMANDAD DE LA SANTA CARIDAD. SEVILLA

Julio 2006

ÍNDICE

Páginas

INTRODUCCIÓN	1
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL	2
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL	3
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN	9
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	18
5. RECURSOS	24
6. EQUIPO TÉCNICO	25
ANEXO I: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	26

INTRODUCCIÓN

EL objetivo de este primer informe es la aproximación a la investigación histórica, a las características técnicas y al estudio de las alteraciones y deterioros sufridos por la obra para la elaboración de un primer diagnóstico y plantear una propuesta de tratamiento.

Las conclusiones técnicas derivadas de este informe no podrán considerarse definitivas ya que son el resultado de un estudio visual realizado con la obra situada en su emplazamiento habitual por lo que solo se ha tenido acceso al anverso ya que debido a que se trata de un gran formato y de una obra de gran importancia artística no se ha considerado conveniente la manipulación de la misma para su desmontaje del muro.

El informe que ahora se presenta ha de ser completado con un estudio más profundo, a partir de los datos obtenidos de los futuros estudios analíticos que habrán de realizarse a la pintura, previamente a la intervención y en el curso de esta.

El estudio preliminar de la obra se ha redactado a partir de las observaciones realizadas en una visita efectuada el 7 octubre de 2005 por un equipo de trabajo desplazado a la iglesia. El estudio se realizó con la ayuda de un andamio facilitado por los propietarios.

En el curso de esta visita se hicieron fotografías general y de detalles realizadas con luz normal. La luz natural que normalmente existe en la iglesia impidió el uso de la luz ultravioleta para el estudio de los barnices y retoques de restauración.

Para el estudio detallado del estado de conservación y según el método de trabajo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) se utilizaron fichas técnicas de campo para la toma de datos abreviados, donde quedaron reflejados los datos técnicos, las alteraciones y los deterioros. Como complemento gráfico, se realizaron croquis trazados a mano alzada.

Este informe se ha redactado utilizando como estructura un protocolo de trabajo establecido que forma parte de la metodología del Centro de Intervención y con el que se elaboran todos los trabajos que se desarrollan en el Área de Pintura.

La estructura del protocolo está relacionada con los elementos que componen el Bien. Una primera parte describe técnicamente cada elemento a estudiar así como el estado de conservación y las intervenciones anteriores que presentan y una segunda parte plantea la propuesta de tratamiento a seguir y los recursos necesarios para el desarrollo del proyecto.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. TÍTULO U OBJETO: Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos. (Fig.1)

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Hospital de la Santa Caridad.

1.3.4. Ubicación: Iglesia. Primer altar del lado de la Epístola.

1.3.5. Demandante del estudio y o intervención:
D. Antonio Domínguez, Hermano Mayor de la
Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Santa Isabel de Hungría llevando a cabo obras de misericordia: curar y dar de comer a los enfermos.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones 325 x 250 cm. (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:
No presenta a simple vista.

1.6. DATOS HISTORICO ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Bartolomé Esteban Murillo.

1.6.2. Cronología: 1672.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO

La obra fue encargada por Don Miguel Mañara como parte del programa iconográfico de la Iglesia del Señor San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, constituyendo la escena central y única del primer altar del lado de la Epístola. Como se hace constar en el Libro de Cabildos, con fecha 28 de diciembre de 1672, se realizó por el lienzo el pago de “ocho mil cuatrocientos veinte reales de vellón” a su autor: Bartolomé Esteban Murillo.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

En 1672 el lienzo fue colocado en su ubicación original, en la Iglesia del Señor San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.

El 1 de febrero de 1810 varias columnas de tropa napoleónicas entran en la ciudad de Sevilla, sin encontrar resistencia, encabezadas por el Mariscal Víctor Claude Perrín. Hacia las 11 de la mañana de aquel mismo día, llegan a Sevilla los primeros Cuerpos de la División del Medio Día, al mando del Mariscal Sur, Duque de Dalmacia ¹. Este mismo año la obra es objeto del expolio llevado a cabo por las mencionadas tropas de Napoleón.

Anteriormente, en 1809, el ministro y secretario de estado Mariano Luis de Urquijo, establece una Real Orden a través de la cual se estipula que “se formaría una colección como regalo a Napoleón, donde siendo un monumento a la gloria de los artistas española sirviera como prenda de unión de las dos grandes naciones”. De esta manera el mencionado expolio queda encubierto ², y a fines del mes de febrero de 1810 el lienzo es trasladado, junto a otras 7 obras de Murillo, al Alcázar de Sevilla donde permanecen depositadas en las “Sala Baja nº 1” ³.

El 12 de enero de 1811, siendo gobernador civil el Mariscal Soult, se envían desde de Sevilla, dirección a Madrid, los ocho Murillos sustraídos del Hospital de la Santa Caridad, entre ellos “Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos”. Al llegar a la Corte es almacenado en el Convento del Rosario, en Madrid, y desde allí es llevado a Francia, donde es restaurado y cedido al Emperador Napoleón Bonaparte.

Una vez en París permanece en el Museo del Louvre hasta 1815, momento en el que, pese a la oposición de Vivant Denon, director de la institución, la obra es devuelta vía marítima desde Amberes a bordo de la fragata holandesa “Amstel”. Tras llegar al puerto de Valencia es trasladada a

Madrid y depositada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, situada en dicha ciudad.

En 1902 la custodia es concedida al Museo del Prado. Fue en 1939 cuando, por orden del Ministerio de Educación, y gracias a las gestiones llevadas a cabo por Don Joaquín Romero Murube, Comisario de Arte del Ayuntamiento de Sevilla⁴, la obra regresa a la ciudad. Según el Libro de Actas de 7 de noviembre de 1939, la obra es recibida en el Ayuntamiento y entregada a los miembros de la Hermandad en acto público. Es probable que desde esta fecha el lienzo ocupe su ubicación original en el retablo del primer altar del lado de la Epístola de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES.

Es posible afirmar que la obra ha sido intervenida al menos en dos ocasiones. La primera en París entre 1811 y 1815, para subsanar los daños provocados por la caída del lienzo durante su traslado desde España a Francia. Y la segunda entre 1815 y 1902, una vez en Madrid, el lienzo es de nuevo intervenido, debido a su mal estado, en la Real Academia de San Fernando.

2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En la escena principal Santa Isabel de Hungría es representada como terciaria franciscana, vestida con el hábito de la orden, curando a los tiñosos. Aparece coronada como símbolo de su condición real y acompañada por uno de sus atributos: la jarra de estaño con la que da de beber o curar a los enfermos, jarra que, en este caso, no porta ella, sino una de las doncellas que la acompaña en su tarea.

En segundo plano la Santa, de nuevo asistida por una doncella, aparece dando de comer a los pobres, que la aguardan sentados a la mesa, (Fig.2) Está ataviada como franciscana, con hábito similar al de la escena principal y porta en sus manos una bandeja llena de alimentos. La escena transcurre bajo un monumental pórtico renacentista.

Santa Isabel de Hungría era hija del rey Andrés II de Hungría y Gertrudis de Andech-Meran. En 1221 contrajo matrimonio con e Ladgrave de Turingia, Luis IV. A la muerte de su esposo, en 1227, decidió llevar una vida ascética, dedicándose a realizar obras de misericordia o caridad. Para ello construyó un hospital para pobres y leprosos en Marburgo (Alemania), atendiendo personalmente a los enfermos. En 1228 tomó el hábito de

terciaria franciscana, convirtiéndose en su patrona. En 1235 fue canonizada por el Papa Gregorio IX.

Murillo ilustra a través de su composición dos de las Reglas establecidas por Don Miguel Mañara para los Hermanos de la Santa Caridad, (Reglas 59 y 60), que aluden a la obligatoriedad de curar a los enfermos y dar de comer a los pobres acogidos en su hospital.

Dentro del programa iconográfico general, la obra hace explícita la filosofía de vida de Mañara: es necesario ejercer la caridad de manera personal como garantía de la promesa de salvación. En sentido figurativo, el hecho de que el lienzo esté situado en una zona baja con respecto al resto de las obras, revela la intención de Don Miguel de acercar a lo cotidiano las obras de misericordia.

2.5. ANALISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

Dentro del programa iconográfico de la Iglesia de la Santa Caridad Don Miguel Mañara encarga a Murillo un conjunto de obras, entre ellas la representación de "Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos", destinada a ser la pieza central y única del primer altar del lado de la Epístola.

El lienzo se inspira en una estampa de Sadeler⁵, perteneciente al libro "Bavaria Sancta"⁶, en la que no se representa a Santa Isabel, sino a Santa Erentrudis, (Fig.3), lavando la cabeza a un enfermo. La elección de esta estampa responde a la intención del pintor de ilustrar una escena mucho más realista del acto de caridad representado. Asimismo, para la composición del escenario, Murillo toma como referencia otra de las estampas de Sadeler, en este caso la referente a Santa Isabel, (Fig.4)

Murillo presenta a la Santa rodeada de tiñosos a los que cura con sus propias manos. Los enfermos están representados con absoluto realismo, apreciándose incluso sus padecimientos y dolores. Así, el mendigo situado en primer término descubre la llaga de su pierna con gesto de resignación, mientras la mujer del ángulo inferior derecho parece buscar la mirada reconfortante de la Santa, (Fig.5) En la zona central, detrás de la palangana, aparece la figura reclinada de un niño, (Fig.6), elemento siempre presente en la pintura de Murillo. Santa Isabel lava llagas de éste enmarcando las heridas con sus delicadas manos, mientras otro niño, a la espera de cura, hace partícipe al espectador de su dolor a través de un simpático gesto que resta crudeza al conjunto, (Fig.7) El enfermo que,

ayudado por muletas, intenta llegar hasta la galería para ser atendido, completa el triste grupo de tiñosos a través del cual Murillo consigue realzar, aún más, la figura bondadosa y cálida de Santa Isabel.

Varias doncellas la asisten en su tarea. La primera de ellas, vestida con traje propio del siglo XVII, de color celeste rematado con encaje en el cuello, mangas amplias y adornado con lazo rojo bajo el pecho, porta una bandeja con ungüentos y paños para la cura, (Fig.8) La segunda, vestida de manera similar a la anterior, asiste a la Santa, portando la jarra con la que se dispone a enjuagar la cabeza del niño. Cabe señalar que esta jarra, atributo propio de Santa Isabel, es de estilo manierista, y no barroco, como se deduce por los cabujones que presenta. La elegancia en el gesto de las dos figuras, así como la riqueza de sus ropajes y de los objetos que portan, contrasta con la pobreza de los ropajes de los enfermos y la dureza de sus expresiones, acentuando así el realismo de la escena.

Tras ellas se aprecia la figura de una mujer de edad más avanzada con lentes redondas, que observa la escena con gran interés. El hecho de que aparezca tocada con velo, al igual que la Santa, hace pensar en su pertenencia a la Orden Tercera Franciscana, de la cual Santa Isabel es patrona.

El artista sevillano hace patente en este lienzo de medio punto su interés por las perspectivas arquitectónicas, como ya hiciera en su representación de "El sueño del patricio Juan" o en la "Piscina probática". Esta última obra también pertenece al programa iconográfico diseñado por Don Miguel Mañara para la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad.

Murillo divide el escenario en dos zonas yuxtapuestas, una en sombra, en primer plano, donde tiene lugar el tema principal y otra iluminada, en la lejanía, con pequeñas figuras enmarcadas por la arquitectura.

La escena se desarrolla ante una monumental galería palaciega renacentista, como era habitual en esos momentos, creando una composición piramidal que tiene como eje a Santa Isabel. Pese a haber sido inspirado en la estampa de Santa Erentrudis, (Fig.3), Murillo ha abierto la composición, trasladando al muchacho al lado opuesto, para crear un grupo mucho más equilibrado que se completa con el otro niño. Asimismo hace desaparecer la figura que, en primer plano, lava los pies del enfermo. De esta manera se crea un gran motivo central, lleno de posibilidades estéticas, que culmina en el rostro de Santa Isabel y en la actitud de sus manos sobre el tiñoso. Enriquecen la escena las figuras del enfermo que quita la venda de su pierna y la bella figura de la pobre de la derecha. Por otra parte, el acusado cambio de escenario de la agobiada

cámara nórdica de la estampa de Sadeler en la que se representa a Santa Isabel, (Fig.4), a la amplia estancia renacentista, contribuye aún más a una mayor claridad compositiva.

Murillo concibe la obra en base al color y no en base a formas precisas ceñidas por el dibujo. Para ello emplea una suave paleta de colores a través de valientes y desenfadadas pinceladas. La luz dorada, que ilumina la estancia desde el ángulo superior derecho, baña todos los personajes creando una atractiva sensación atmosférica, que diluye los contornos, pero no omite ninguno de los detalles, como las calidades de las telas o los reflejos en vidrios y metales. Este matizado empleo de la luz enriquece la composición, destacando el grupo principal de primer plano y el delicado rostro de la Santa, (Fig.9), sobre un fondo, en parte en sombra, y en parte iluminado en la lejanía.

En segundo plano, teniendo como escenario un espectacular pórtico, se contempla una escena secundaria en la que se representa a Santa Isabel dando de comer a los pobres. Esta estancia se encuentra coronada por una balaustrada, semejante a la que Sadeler emplea en la estampa de Santa Isabel, (Fig.4) A través de este grupo queda ilustrada la segunda parte del ejercicio caritativo entre los hermanos de la Caridad, de los que Murillo formó parte desde 1665.

Murillo, a pesar de pertenecer a una época en la que el barroco mueve violentamente actitudes y composiciones, conserva siempre una gran serenidad, como la que emana del lienzo de Santa Isabel, claro ejemplo de la maestría con la que el pintor sevillano da forma plástica al sentimiento religioso, a partir de su acusada sensibilidad artística.

NOTAS:

1. Moreno Alonso, M. "Sevilla Napoleónica". Ediciones Alfar. Sevilla, 1995.
2. Punto 2º de la Real Orden de 20 de Diciembre de 1809.
3. Se llegaron a reunir 999 cuadros de toda Sevilla, que se inventariaron y organizaron por salas.
4. Cartas de 26 de Febrero y 26 de Octubre de 1939 de J. Romero Murube al Hermano Mayor.
5. Rafael Sadeler: Amberes 1584-Munich 1632. Grabador flamenco descendiente de una amplia saga de grabadores activa en Bélgica, Alemania e Italia. Trabajó en Venecia bajo la dirección de su padre y maestro, Rafael Sadeler el Viejo, desde 1596 a 1604. Desde 1610 a 1632, fecha en que le sorprende la muerte, trabaja en los grabados del "Bavaria Sancta", en los cuales reproduce dibujos de Mathias Kager.
6. "Bavaria Sancta". Libro encargado por los Duques de Baviera en el que se recoge la hagiografía bávara. Fue realizado entre 1615 y 1627 por el jesuita Matheus Rader e incluye grabados realizados por Rafael Sadeler el Viejo y Rafael Sadeler el Joven a partir de dibujos de Mathias Kager.

BIBLIOGRAFÍA.

- Angulo Íñiguez, D. "Murillo. Su arte, su vida, su obra". Espasa Calpe S.A. Madrid, 1981. Tomo I.
- Brown, J. "Imágenes e ideas en la pintura española del s.XVII". Alianza. Madrid, 1988.
- Guerrero Lovillo, J. "Murillo y Assereto. Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo" Archivo español de arte. Madrid, 1952.
- Lafuente Ferraris, M. "Historia de España".. Montaner y Simón Editores. Barcelona, 1980. Tomo XVI.
- Poole de Liñan, J.M. "Originales y copias: Vicisitudes de las pinturas de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla". Hospital de la Santa Caridad. Sevilla, 2005.
- Serrera, J.M. "Varia Murillesca". Archivo Hispalense num.218. Sevilla, 1988.
- Valdivieso, E. y Serrera J.M. "El Hospital de la Santa Caridad de Sevilla". Edic. de los autores. Sevilla, 1980.

3.DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

3.1. BASTIDOR

3.1.1. Datos técnicos

Las características técnicas y el diseño del bastidor actual no han podido ser estudiados en esta primera aproximación a la obra. Tampoco ha sido posible el estudio por el anverso, ya que no se observan señales de travesaños o crucetas, ni están marcadas en el lienzo las aristas de los listones laterales, lo que daría cierta información acerca de la disposición y las medidas de estos elementos.

El formato de la obra es de medio punto y el bastidor original se adaptaría a la pintura. Actualmente a simple vista no se puede asegurar qué formato presenta ya que en algunas actuaciones de reentelado montan el lienzo sobre bastidores rectangulares por resultar más cómodos de construir y los fragmentos sobrantes son cubiertos por el marco.

3.1.2. Intervenciones anteriores

Esta obra ha sido restaurada en varias ocasiones. Son seguras al menos dos intervenciones, la primera en Francia, y la segunda probablemente en España antes de ser devuelta a su emplazamiento original. Se puede asegurar, por tanto, que la obra ha debido sufrir distintos cambios de bastidor en relación con las restauraciones efectuadas por lo que el bastidor actual no es el original.

3.1.3. Alteraciones y deterioros

Las buenas condiciones de conservación que por el reverso presenta la obra indica que el bastidor es resistente y por tanto cumple sus funciones de sustento de los dos lienzos que componen el soporte.

Cuando la pintura sea desmontada y pueda ser estudiado el reverso en su totalidad, se podrían encontrar deterioros que suelen ser habituales en la madera, como daños causados por ataques de insectos xilófagos, faltas de soporte por caída de nudos, fendas, erosiones causadas por herramientas u oxidación producida por elementos metálicos o los laterales de los listones agujereados y fisurados por la acción de los clavos de sujeción del soporte.

3.2. SOPORTE.

3.2.1. Datos técnicos.

Según las observaciones realizadas, se han encontrado en este primer estudio señales que corresponden a las costuras de unión de los lienzos que componen el soporte. Las costuras son dos y están situadas horizontalmente por lo que se deduce que la obra está ejecutada en un soporte de lienzo compuesto de tres piezas, dos piezas de 110 cm y la superior 105 cm hasta la clave del arco. Esta anchura de tejido corresponde a una vara, tamaño habitual de los telares artesanales que construían tejidos con armadura de tafetán simple. (Fig.10)

Por la forma en que se manifiestan las costuras se puede asegurar que no es una costura española realizada al interior de los orillos como suele ocurrir en algunas obras del XVII. En otras obras de Murillo y concretamente en pinturas realizadas para el convento de Capuchinos, restauradas en Sevilla, es habitual encontrar costuras realizadas con punto por encima.

En el caso de esta obra se puede observar a simple vista en el lateral de la costura inferior las señales de los hilos de pasada que han quedado marcados en la pintura por la presión de los planchados efectuados sobre la capa pictórica. En el lateral derecho, en una zona con falta de estratos pictóricos, se ve con claridad 1 cm de esta forma de unión.

También se han podido estudiar en varias faltas de pintura situadas en los bordes, el tipo de tejido utilizado. Este es un tejido de lino artesanal construido en armadura de tafetán simple con poca densidad de hilos por trama y urdimbre. La cantidad de hilos contenidos en un centímetro cuadrado no ha podido ser medida en esta ocasión por no ser accesible la obra para este tipo de estudio.

3.2.2. Intervenciones anteriores

El soporte ha debido ser sometido a procesos de intervención en distintas ocasiones.

No se tiene constancia de cuantos reentelados se han realizado sobre la obra a lo largo de su historia material. Las características del reentelado actual así como del bastidor solo podrán ser estudiadas cuando la obra se desmonte de su emplazamiento habitual para proceder a su intervención y sea posible el estudio del reverso.

En relación con el tejido del reentelado, por el anverso se aprecia la señal de una costura vertical situada en la mitad derecha del soporte, por tanto el reentelado puede estar compuesto casi con seguridad por dos piezas. (Fig.10). El tejido, que queda visible en algunas zonas de los bordes, es un lienzo de lino de buena calidad más fino que el original, construido

también en tafetán simple con mayor densidad de hilos en trama y urdimbre.

3.2.3. Alteraciones y deterioros.

Las condiciones de estabilidad aparente que presentan ambos lienzos son aceptables, ya que no se observan grandes deformaciones, bolsas u otras alteraciones de las habituales en obras de estas características.

La realización de reentelados a los grandes formatos siempre es debida a las malas condiciones que presenta el lienzo original y esta pintura ha sufrido grandes vicisitudes y accidentes que han fracturado el lienzo en distintas zonas.

Los deterioros más importantes que presenta el soporte quedan oculto por una reconstrucción cromática que abarca una gran zona situada en la mitad inferior de la pintura y afecta al área correspondiente al pavimento de la escena, parte de los ropajes y el calzado de los personajes situados en la mitad inferior derecha de la pintura.

La forma inclinada que presenta la zona reintegrada cromáticamente puede indicar que está afectada por daños causados por una caída del cuadro en vertical, recibiendo la fuerza del golpe en el ángulo derecho y afectando a toda la zona baja. (Fig.11)

Existen otras reintegraciones que pueden ocultar roturas de diverso tamaño. La más importante está situada en el rostro de la doncella situada de pie a la izquierda de la pintura. (Fig. 12)

En determinadas zonas del perímetro de la pintura, el lienzo original no llega al borde del bastidor. Este hecho puede ser debido a que el lienzo original fue recortado en algunas zonas por que presentaba malas condiciones o que se ha aumentado por algún motivo las dimensiones del bastidor al realizar el último reentelado. (Fig.13)

Otros datos de interés en relación con el soporte como faltas, desgarros, roturas o injertos, podrán obtenerse en el curso de la intervención mediante la observación de las radiografías, del reverso y de los bordes que ahora quedan ocultos por el marco.

3.2.4 Conclusiones

El estudio del soporte por el anverso ofrece poca información y aparentemente las condiciones son de estabilidad. Como se ha mencionado con anterioridad esta opinión, puede variar sustancialmente al estudiar el reverso y las radiografías.

3.3. PREPARACIÓN

3.3.1. Datos técnicos.

La preparación es oscura, con apariencia grisácea. Esta observación ha podido realizarse a través de los desgastes existentes en la pintura y en las fisuras que se forman entre los craquelados. (Fig.14)

En otras obras de Murillo ya estudiadas, las preparaciones suelen tener como aglutinante el mismo aceite que en la pintura, aceite de lino. Esta semejanza entre los materiales da mayor cohesión a las capas favoreciendo su conservación.

3.3.2. Intervenciones anteriores

La mayor parte de las zonas que aparecen reintegradas deben ocultar estucos como parte de los procesos de restauración anteriores.

Algunas de estas reposiciones de preparación son visibles en los bordes de la pintura y en algunos tramos han producido acumulaciones, porque posiblemente se pusieron con un marco puesto.

Otra observación importante, que afecta a la zona inferior perdida, es que los trazos de los instrumentos utilizados para dar la preparación base de los retoques cromáticos, son visibles a través de la pintura. Se observan unas huellas horizontales como si hubieran utilizado una espátula dentada para imitar las señales del lienzo. (Fig.15)

3.3.3. Alteraciones y deterioros

Las alteraciones y deterioros que presenta la preparación van unidas a las de los estratos de pintura por lo que los craquelados, roturas, etc, se han producido en coincidencia con los daños explicados en el apartado referido a la capa pictórica.

Para el estudio de las faltas de preparación y pintura es imprescindible el estudio radiográfico completo de la obra. También, si la composición de los estucos de restauraciones anteriores diera contraste radiográfico estos serían perfectamente visibles y la consulta de las radiografías facilitaría la eliminación de los que no presentaran buen estado de conservación o invadieran pintura original.

3.4. CAPA PICTÓRICA

3.4.1. Datos técnicos.

La obra está realizada al óleo. La ejecución pictórica es de una gran maestría destacando esta obra, dentro de la obra pictórica de Murillo,

tanto por la calidad de la factura pictórica como por su composición, a pesar de los desgastes que presenta que han barrido con toda seguridad delicadas veladuras originales especialmente en algunos ropajes y en los rostros. (Fig.16)

A simple vista los colores utilizados son los habituales en la paleta de Murillo, los grandes contraste entre los fondos y las figuras responden a la forma pictórica pero con toda seguridad este efecto está acentuado por la acumulación de retoque oscuros y barnices oxidados acumulados en los fondos que atenúan y no permiten la visión de las calidades pictóricas intermedias

La paleta de color será determinada con exactitud cuando se obtengan los resultados analíticos realizados a las muestras que se tomaran de la obra como parte indispensable del estudio técnico científico preliminar a la intervención.

3.4.2. Intervenciones anteriores.

Las intervenciones de reintegración cromática abundan en toda la superficie de la pintura. Estas reintegraciones de color han estado determinadas por numerosos deterioros ocasionados por accidentes producidos en los traslados, abandono de la obra durante largos periodos en almacenes sin bastidor ni condiciones de conservación, y otras causas.

Estos incidentes provocaron la destrucción de la pintura en distintas zonas de la capa pictórica destacando por sus dimensiones los que afectan a la mitad inferior de la pintura.

En efecto, toda la zona correspondiente al pavimento de la escena representada y a los fragmentos de las figuras incluidas en ella se encuentra reconstruida cromáticamente. Esta restauración podría corresponder al S.XX.

Probablemente en el momento en que se realizó este trabajo existía documentación fotográfica o copias realizadas con anterioridad a los destrozos para tomarlos como referencia. Aun así, los ropajes y el calzado de las figuras están pintados de forma muy tosca. (Figs.17,18,19)

A través de la pintura al óleo con que parecen estar realizados los repintes se pueden observar, como se ha mencionado en el estudio de la preparación, las señales de las herramientas utilizadas para estucar esta zona lo que demuestra que probablemente en estas áreas no exista pintura original.

En el resto de la obra, aunque el barniz esta muy alterado, se observan numerosos retoques de reintegración cromática bajo éste. Pero debido a la gran densidad que presenta no se observa con claridad si estos retoques

se ajustan a las faltas o invaden el original pues la capa amarillenta los ocultan.

Hay zonas importantes reintegradas como el rostro de la doncella situada a la derecha de la figura de Santa Isabel así como multitud de retoques repartidos por toda la superficie de la pintura. (Fig.12)

Los bordes están repintados en bastantes tramos de forma que abarcan casi todo el perímetro de la obra. (Fig.20)

No se observan en este momento zonas de pintura que presenten peligro de desprendimiento ni falta de cohesión entre los materiales que la componen.

3.4.3. Alteraciones y deterioros.

Las alteraciones visibles que han motivado la elaboración de este estudio han sido la apariencia poco luminosa de los colores que están matizados por las sucesivas capas de suciedad y la degradación de los retoques antiguos que han oscurecido con el tiempo y se han hecho muy evidentes produciendo la pérdida de la lectura estética de la pintura.

Dadas las dimensiones de la obra y los deterioros que presenta, es fácil suponer que la capa de protección cubre un porcentaje muy alto de lagunas que están cubiertas con retoques de restauración.

Estos retoques cromáticos, que se aprecian por toda la superficie, también han degradado. Al hacerse más oscuros debido a la alteración de los materiales, se hacen más visibles en los claros. En el caso de esta pintura es muy evidente el trabajo de reconstrucción pictórica realizado en toda la zona baja porque se ve con gran claridad la alteración de los materiales utilizados.

El barniz utilizado para la protección de la obra ha envejecido produciendo un velo amarillento que cubre toda la superficie de la pintura. Bajo esta capa, a través de los espacios donde el barniz es más ligero, se observa que la superficie pictórica está muy afectada por desgastes superficiales que dejan traslucir en muchas zonas la preparación oscura. (Fig.21,22)

Estos deterioros no son producto de la degradación química de los materiales sino de carácter antrópico. Han sido provocados por la acción del hombre exponiendo la obra a agentes de deterioros o realizando limpiezas agresivas con materiales abrasivos que pulen la superficie de la pintura, perdiéndose con ello los matices más delicados como veladuras o la pátina natural del óleo.

Los estratos pictóricos unidos a la preparación se encuentran craquelados en toda la superficie. Estos craquelados son de distinta naturaleza, los naturales, son los que se han producido por efecto de los movimientos

higroscópicos del lienzo y la rigidez de los materiales, son homogéneos, de mayor tamaño en los claros y más pequeños en las zonas oscuras. Sobre las costuras se manifiestan horizontalmente.

Otros craquelados se han producido por diversas incidencias sobre el lienzo que han fracturado los estratos pictóricos. En este caso son más grandes y tienen forma de espiral debido a la presión puntual sobre esas zonas de elementos punzantes que aunque no llegan a romper la pintura, la tensión ejercida sobre ella rompe los estratos desde la preparación hacia la superficie. (Fig.23,24)

3.4.4. Conclusiones

El estado de conservación que presenta la capa pictórica, es de aparente estabilidad. No presenta peligro de desprendimientos u otras alteraciones evidentes, aunque al levantar las capas de barniz y repintes que la cubren se podrían encontrar problemas de adhesión con el soporte que ahora no son visibles.

Las condiciones a nivel estético son diferentes. Los retoques cromáticos inadecuados y los barnices de restauraciones anteriores han de ser eliminados, para que la pintura original, aunque dañada de forma irreversible, recupere su estabilidad cromática al eliminar los elementos que actualmente impiden su visión.

3.5. CAPA DE PROTECCIÓN

3.5.1. Datos técnicos.

Como se ha señalado anteriormente la capa de protección es barniz de resina natural aplicado como protección en la última intervención de restauración realizada. La confirmación de su composición se obtendrá con los resultados de los análisis químicos que habrán de realizarse previamente a la restauración de la pintura.

3.5.2. Intervenciones anteriores

El barniz original sería eliminado en el primer trabajo de restauración que se realizó sobre la obra. Por lo tanto el actual corresponde a la última intervención realizada.

3.5.3. Alteraciones y deterioros

El barniz no es homogéneo, sino que está repartido de forma desigual con acumulaciones en unas zonas y capas más transparentes en otras.

La capa de barniz protector presenta actualmente una degradación química por envejecimiento y oxidación de la resina natural de que está

compuesta creando sobre la pintura un estrato amarillento que oscurece los colores originales. A su alteración natural hay que sumar los depósitos superficiales que presenta, compuesto por polvo atmosférico, humo de velas , contaminación ambiental,etc (Fig.24,25,27)

Sobre el barniz se observan salpicaduras de cal que se habrán producido al blanquear los muros de la iglesia.

Para el estudio científico del barniz son necesarios los análisis químicos de de los materiales que lo componen y el estudio con luz ultravioleta para el conocimiento de las distintas densidades.

3.6 CONCLUSIONES GENERALES

En esta primera aproximación a la obra se constata que los problemas que presenta son aquellos debidos a las alteraciones químicas de los elementos utilizados en las restauraciones anteriores que producen una gran perturbación a nivel estético ya que impide totalmente la apreciación correcta de la belleza de los colores originales.

La observación de la obra una vez desmontada, unida a los resultados de los estudios técnicos de examen aportará los datos suficiente para corroborar este diagnóstico o para modificarlo.

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

La metodología de trabajo para el desarrollo del proyecto de actuación sobre ésta obra será de carácter multidisciplinar, siguiendo los protocolos de trabajo del Centro de Intervención del I.A.P.H.

Desde una perspectiva científica, el éxito de esta metodología de investigación y actuación, reside en el desarrollo de un principio fundamental, que es aceptado por la mayoría de las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio cultural actualmente, y cuya filosofía es "*conocer para intervenir*".

Esto se materializa en el desarrollo de un sistema de trabajo con una primera parte de carácter cognocitivo y de investigación, como así mismo una segunda parte de carácter operativo donde se materializan las acciones directas sobre el Bien.

La aplicación de esta metodología se basa entre otros en los siguientes aspectos: Respeto absoluto a la singularidad del Bien. La intervención debe estar plenamente justificada. Adoptar el principio de "*la mínima intervención*". El uso de materiales reversibles y análogos a los del Bien y que repondan a las necesidades conservativas de la obra.

El desarrollo del proyecto estará estructurado en distintas fases en relación con los materiales a tratar y con las alteraciones y deterioros que el Bien presenta.

4.1. ESTUDIOS PREVIOS

Antes de iniciar el proyecto de intervención se realizarán los estudios técnicos preliminares demandados por el restaurador responsable del proyecto. Estos estudios serán realizados por los técnicos del Departamento de Análisis del Centro de Intervención conforme a la metodología de carácter interdisciplinar del I.A.P.H.

Los estudios serán los siguientes:

4.1.1. Desinsectación con gases inertes.

Aunque aparentemente la obra está bien conservada, si al estudiar el reverso se observaran en el bastidor indicios de ataques de insectos xilófagos, previamente a su entrada en los talleres de fotografía y pintura, deberá someterse a un tratamiento de desinsectación con gas argón.

4.1.2. Propuesta de estudios analíticos cognoscitivos.

4.1.2.1. Fotografías con luz normal, general y de detalles.

Las primeras fotografías que se toman son las realizadas con luz normal. En primer lugar se efectúa una toma general de anverso y de reverso. Las fotografías de detalles se toman por dos motivos diferentes, en primer lugar se documentan las zonas más importantes de la obra en función de la iconografía y de la técnica pictórica. En segundo lugar se toman todos los detalles de las zonas que se encuentren afectadas por alteraciones o deterioros. En esta primera documentación quedan reflejados todos los detalles del estado que presenta la obra a su llegada al Área de Pintura. Posteriormente las imágenes tomadas en las distintas fase de la intervención se tomarán principalmente de estas mismas áreas de forma que al final del proyecto se cuente con la secuencia completa de los trabajos realizados.

4.1.2.2. Fotografías con luz rasante o tangencial

La luz normal transmitida de forma rasante o tangencial permite apreciar los levantamientos, bolsas, deformaciones, costuras del soporte, faltas de fijación de las capas de pintura, así como las texturas de la ejecución pictórica facilitando el conocimiento tanto de la superficie original de la pintura como de los deterioros.

4.1.2.3. Examen con radiación ultravioleta

Este estudio técnico realizado con luz ultravioleta, a través de las distintas fluorescencias que producen los materiales iluminados, tanto originales como añadidos, facilita información acerca de los repintes realizados directamente sobre la pintura, de la densidad y localización de los barnices y de los repintes situados sobre estos.

4.1.2.4. Examen con reflectografía infrarroja.

El estudio realizado con cámara de rayos infrarrojos permite la visión de trabajos previos que subyacen debajo de la pintura como son los esbozos o dibujos preparatorios y que solo en algunas ocasiones son visibles a simple vista.

4.1.2.5. Estudio radiográfico.

La información que facilita el documento radiográfico es muy importante e indispensable en casi todos los casos para la investigación científica de la obra, tanto para el estudio de su materialidad como para el estudio histórico.

Las imágenes de la estructura interna de la pintura facilita información de los elementos que la forman tanto del tejido como de los estratos de color, facilitando el conocimiento exacto de las faltas pictóricas, desgastes, faltas de soporte o costuras.

Es fundamental para el conocimiento de la ejecución de la obra, ya que se aprecian con gran nitidez los trazos de pincel, los arrepentimientos, etc...).

4.1.3. Estudio analíticos operativos.

El objetivo de los exámenes analíticos operativos es el conocimiento de los materiales constitutivos tanto de los originales como de los añadidos.

4.1.3.1. Toma de muestras

Antes de iniciar el proceso de intervención hay que realizar un estudio visual profundo de la obra a fin de determinar que zonas son más apropiadas para la toma de las muestras y cuales son las más apropiadas para el estudio material de la pintura y de las posibles alteraciones que esta presente. En el caso de una pintura sobre lienzo las muestras más usuales son de estratos pictóricos, preparación, estucos, maderas, y textiles, tanto originales como añadidos.

4.1.3.2. Estudio estratigráfico

Una vez tomadas, las muestras son analizadas en el departamento de análisis mediante su sección transversal, observadas con microscopio óptico con luz reflejada, para el estudio diferenciado de las distintas capas y el conocimiento del espesor en micras de cada una de ellas y su conjunto.

4.1.3.3. Estudio de materiales constitutivos.

Identificación de los distintos materiales que constituyen la obra: Fibras textiles de los soportes, pigmentos, cargas, aglutinantes y resinas naturales.

Para la determinación de la composición elemental de los pigmentos se utilizará el microscopio óptico de barrido y el microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X de las estratigrafías.

Para la composición química del estuco la espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier.

4.2. TRATAMIENTO

La propuesta de tratamiento que a continuación se plantea tiene carácter provisional y podrá ser completada cuando se realice el estudio completo de la obra. En los puntos que componen el capítulo dedicado al estudio del estado de conservación solo han podido tenerse en cuenta aquellos datos obtenidos visualmente por el anverso, por tanto al no conocer con

certeza las condiciones del soporte y del reentelado, la propuesta que ahora se propone no puede ser completa.

4.2.1. Bastidor

En primer lugar, con la obra en posición horizontal se realizará una limpieza general de depósitos por aspiración.

Si al estudiar el reverso de la obra se observaran deterioros importantes en el bastidor, como roturas o grandes ataques de insectos xilófagos este habrá de ser sustituido por otro de nuevo diseño que se ajuste lo más posible a los bastidores de la época y que a la vez ofrezca estabilidad a la obra.

Una segunda opción sería una restauración parcial si el bastidor solo necesitara arreglos puntuales, como refuerzos de los ensambles de los ángulos, injertos en huecos producidos por caída de nudos, roturas, etc., En este caso se conservaría el actual y se restaurarían los elementos dañados por un maestro carpintero.

4.2.2. Soporte

La situación en que actualmente se encuentra la obra, que imposibilita la limpieza periódica del reverso habrá producido una gran acumulación de depósitos en el reverso del lienzo.

Con el cuadro en posición horizontal, estas acumulaciones se eliminarán arrastrando los depósitos con brocha suave y retirándolos con aspiración.

Esta situación de la obra posibilitará también la eliminación de deformaciones mediante peso y humedad controlada, si fuese necesario.

Si el desmontaje del actual bastidor fuese obligado y el tejido del borde del reentelado no fuera suficiente, tal vez tendrían que adherirse bordes al perímetro de la obra para proceder a su colocación en el nuevo bastidor.

Estos bordes serían realizados con tela de lino de menor densidad que la original, desflecados en su borde interior para no dejar marcas y utilizando como adhesivo "Beva film".

Una segunda posibilidad de trabajo sería una restauración integral que incluiría un nuevo reentelado si se observara falta de adhesión entre ambos soporte que comportara riesgos futuros para la conservación de la pintura.

Esta intervención sobre el soporte sería integral y supondría la eliminación del reentelado actual, la limpieza de los adhesivos situados en el reverso

del original, el montaje sobre un telar de la nueva tela de lino de refuerzo, y la adhesión de ambos tejidos.

El método y los materiales que se emplearían serían los tradicionales, como adhesivo la gacha de harina y el planchado a mano.

4.3. Capa pictórica y preparación

Según este estudio, en un principio, el tratamiento que requiere la pintura es de restauración de la superficie pictórica a fin de devolver a la obra su color original actualmente desvirtuado por repintes y barnices oxidados.

Aquellas zonas que presentan pequeños fragmentos de estratos pictóricos con peligro de desprendimientos serán fijadas de forma individualizadas mediante el uso de espátula caliente y cola animal como adhesivo.

Estas áreas habrán de ser protegidas con papel japon con anterioridad a la intervención.

Antes de iniciar los trabajos de restauración de los estratos pictóricos se tomarán las muestras para el estudio analítico como se ha explicado en el punto anterior.

4.3.1 Limpieza

En primer lugar se procederá a la realización de un test de solubilidad de disolventes para la determinación de las mezclas adecuadas para cada elemento a eliminar (retoques, barniz, repintes). Este trabajo se auxiliará con la ayuda de la lupa binocular.

Una vez obtenidas las mezclas se harán micro-catas de limpieza trabajadas por capas para posteriormente realizar el proceso con mayor seguridad y en el caso de que existan varias capas a limpiar se proceda de forma ordenada a su eliminación, ya que cada uno de estos estrato deberán ser eliminados con distintos disolventes. Generalmente los elementos añadidos que se suelen encontrar en pinturas sobre lienzo son: barnices, reintegraciones cromáticas alteradas, repintes que invaden pintura original y finalmente estucos invasivos o que han perdido adhesión al soporte.

Si en el curso de la limpieza se considera que son correctas algunas reintegraciones cromáticas o que anteriores estucos se presentan en buenas condiciones de conservación se respetarán.

Este criterio de actuación será especialmente aplicado a la zona inferior que está totalmente reintegrada. Si el resultado radiográfico da como resultado que existe pintura original en esa zona habrá que tomar una decisión consensuada para proceder a su recuperación.

4.3.2. Reintegración

Las faltas de preparación serán reintegradas con el estuco tradicional de cola animal desacidificada y sulfato cálcico, ajustándose a las faltas y a nivel.

En el supuesto de que existan estucos coloreados de otras restauraciones que se haya decidido conservar, estos se reintegrarán directamente con pigmentos al barníz.

Los trabajos de reintegración cromática se realizarán en primer lugar sobre los estucos blancos, exclusivamente con acuarelas de alta calidad, como material estable y reversible. Se utilizará una técnica discernible y ajustada lo más posible a los colores originales. Tras esta fase de trabajo se dará una capa de barníz a brocha. Finalmente si fuera necesario se terminará el trabajo de reintegración con pigmentos aglutinados con barníz.

En cuanto a la solución cromática de la zona inferior es de gran importancia la toma de decisiones en este caso, ya que abarca un área importante de la pintura.

Si en la fase anterior, como consecuencia del resultado radiográfico se levantan algunas reintegraciones porque exista original debajo, logicamente habrá que unificar de nuevo toda el área tratada para dar unidad a la pintura en esa zona.

Este trabajo es de gran complejidad dada la gran calidad de la pintura y por tanto habrá que estudiar muy detenidamente que criterios se van aplicar.

El más acertado es recuperar el máximo de original oculto, respetar aquellas zonas reconstruidas que sean correctas y reintegrar cromáticamente lo mínimo con una técnica que haga discernible a simple vista la zona restaurada.

Se usarán como referencia toda la documentación gráfica existente incluyendo las de copias de calidad que se hubieran realizado de la obra anteriormente al accidente sufrido por esta.

5. RECURSOS

5.1. RECURSOS HUMANOS.

Se considera necesario para el desarrollo del proyecto de actuación el siguiente equipo interdisciplinar formado por profesionales especialistas de las distintas áreas implicadas en el proyecto:

- Conservador – restaurador, especialista en pintura sobre lienzo.
- Historiador del arte, para el trabajo de investigación histórico- artística.

Un equipo del Dpto. de Análisis compuesto por los siguientes técnicos:

- Biólogo responsable de la desinsectación con gases inertes.
- Químico para los estudios analíticos de los materiales constitutivos.
- Fotógrafo para la realización de la documentación fotográfica y las técnicas de examen.
- Técnico en conservación preventiva.

5.2. ESTIMACIÓN ECONÓMICA

El tiempo necesario para el desarrollo de los trabajos especificados no puede ser determinado con seguridad en un estudio realizado solamente por el anverso. Se puede considerar un tiempo aproximado de veinte meses con un presupuesto estimado en SESENTA Y UN MIL SEISCIENTOS EUROS (61.600Euros, IVA incluido)

Honorarios conservador- restaurador	40.000 Euros
Análisis histórico, análisis científico – técnicos, materiales e infraestructura.	12.000 Euros
16% de IVA	9.600 Euros
TOTAL PRESUPUESTO	61.600 EUROS

5.3. INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTOS ESPECÍFICOS

La infraestructura y el equipamiento necesarios para llevar a cabo las distintas fases de actuación son los habituales para grandes formatos, existentes actualmente en el Taller de Pintura del Dpto. de Tratamiento.

EQUIPO TÉCNICO

- Coordinación, informe diagnóstico y propuesta de intervención.
Amalia Cansino Cansino. Conservadora - restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio Histórico.
Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
Carmen Íñiguez Berbeiro. Historiadora del programa de estancias del Departamento de Investigación del Centro de Intervención del I.A.P.H.
 - Estudio Fotográfico.
Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
-

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA 1



FIGURA 2



Detalle de la escena en segundo plano

FIGURA 3



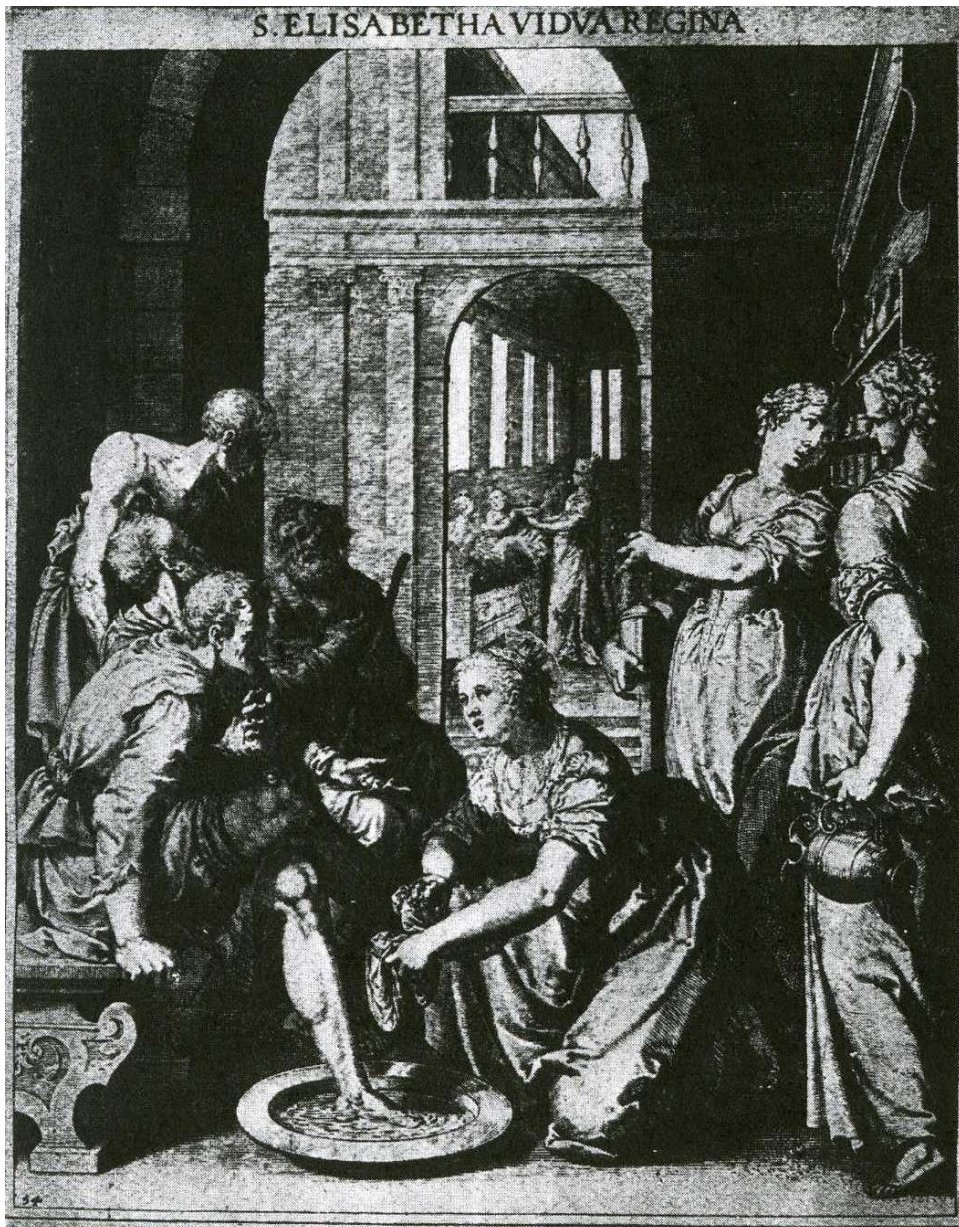
"Santa Erentrudis"

Autor: Rafael Sadeler.

Cronología: 1615-1627.

Grabado procedente del libro "Bavaria Sancta".

FIGURA 4



"Santa Isabel"

Autor: Rafael Sadeler.

Cronología: 1615-1627.

Grabado procedente del libro "Bavaria Sancta".

FIGURA 5

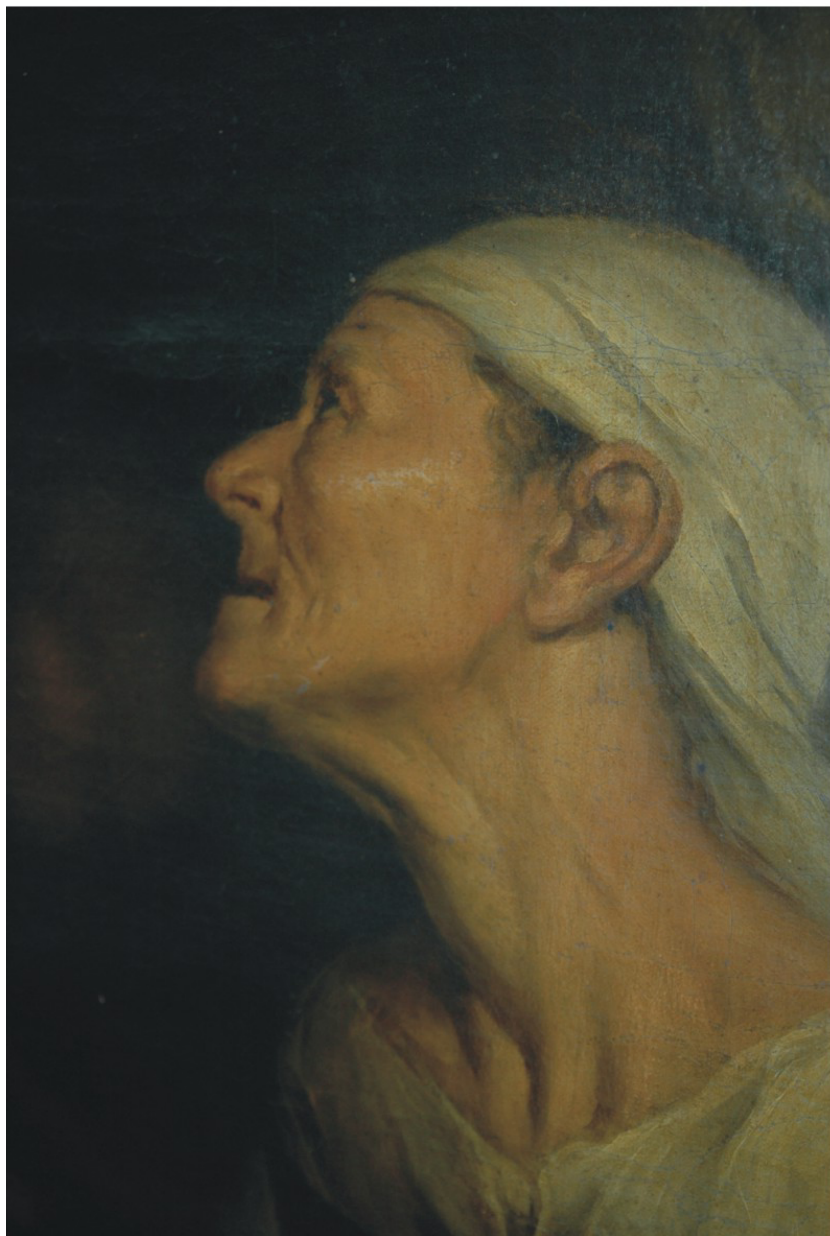


FIGURA 6

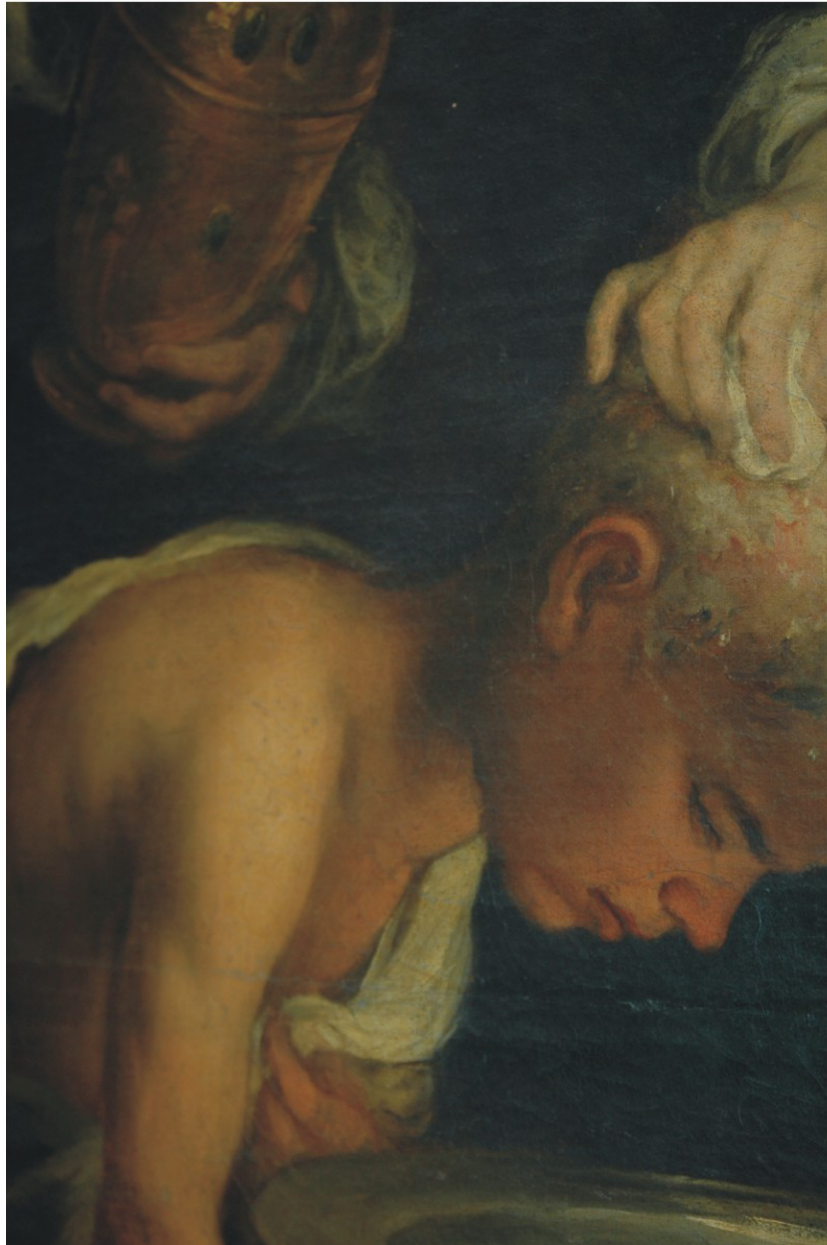


FIGURA 7

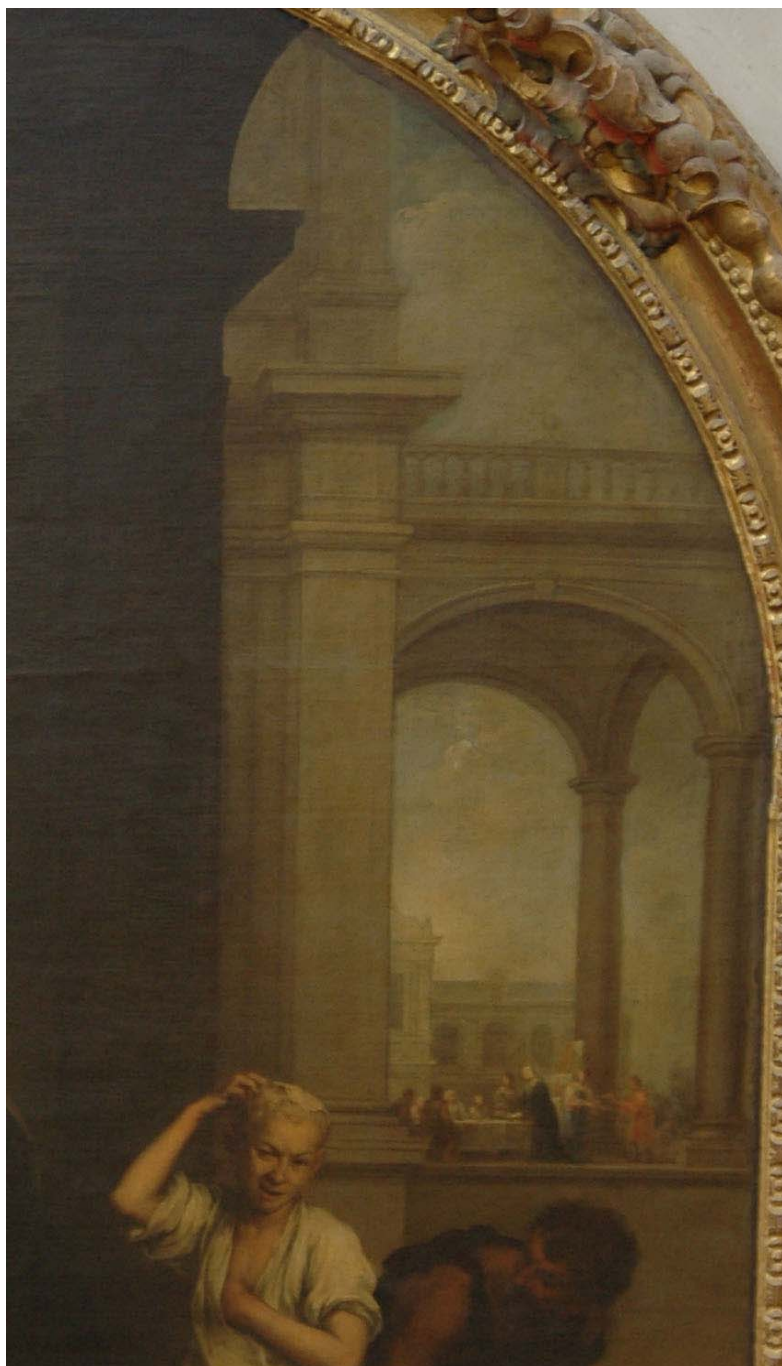


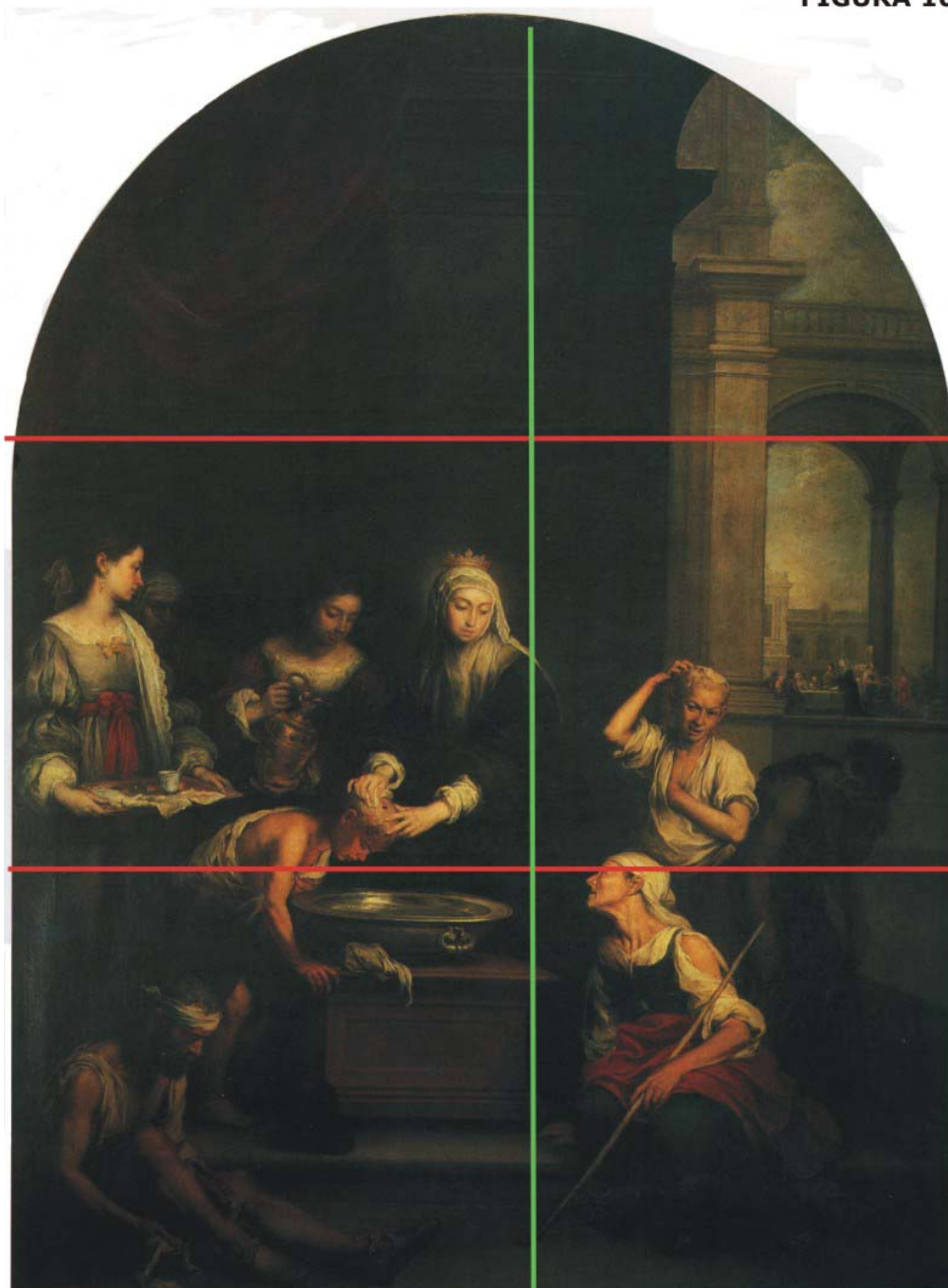
FIGURA 8



FIGURA 9



FIGURA 10



DATOS TÉCNICOS DEL SOPORTE

— Costuras del lienzo original

— Costura del reentelado

FIGURA 11



ALTERACIONES DEL SOPORTE

Localización de posibles deterioros

FIGURA 12



ALTERACIONES DEL SOPORTE

 Posible rotura bajo repintes

FIGURA 13



ALTERACIONES DEL SOPORTE

Deterioros de los bordes

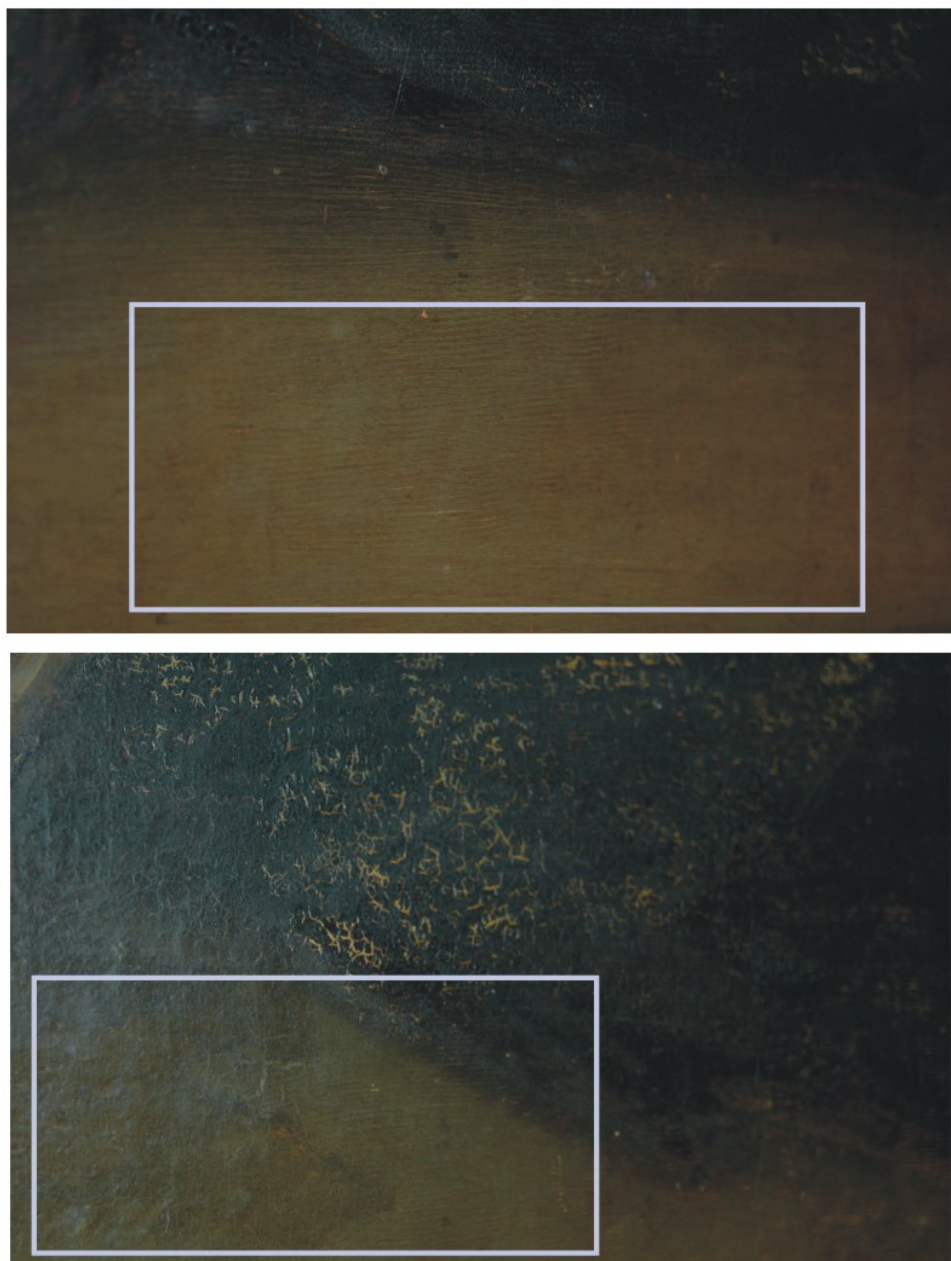
FIGURA 14



DATOS TÉCNICOS DE LA PREPARACIÓN

Preparación grisácea que se observa a través de los desgastes de pintura

FIGURA 15

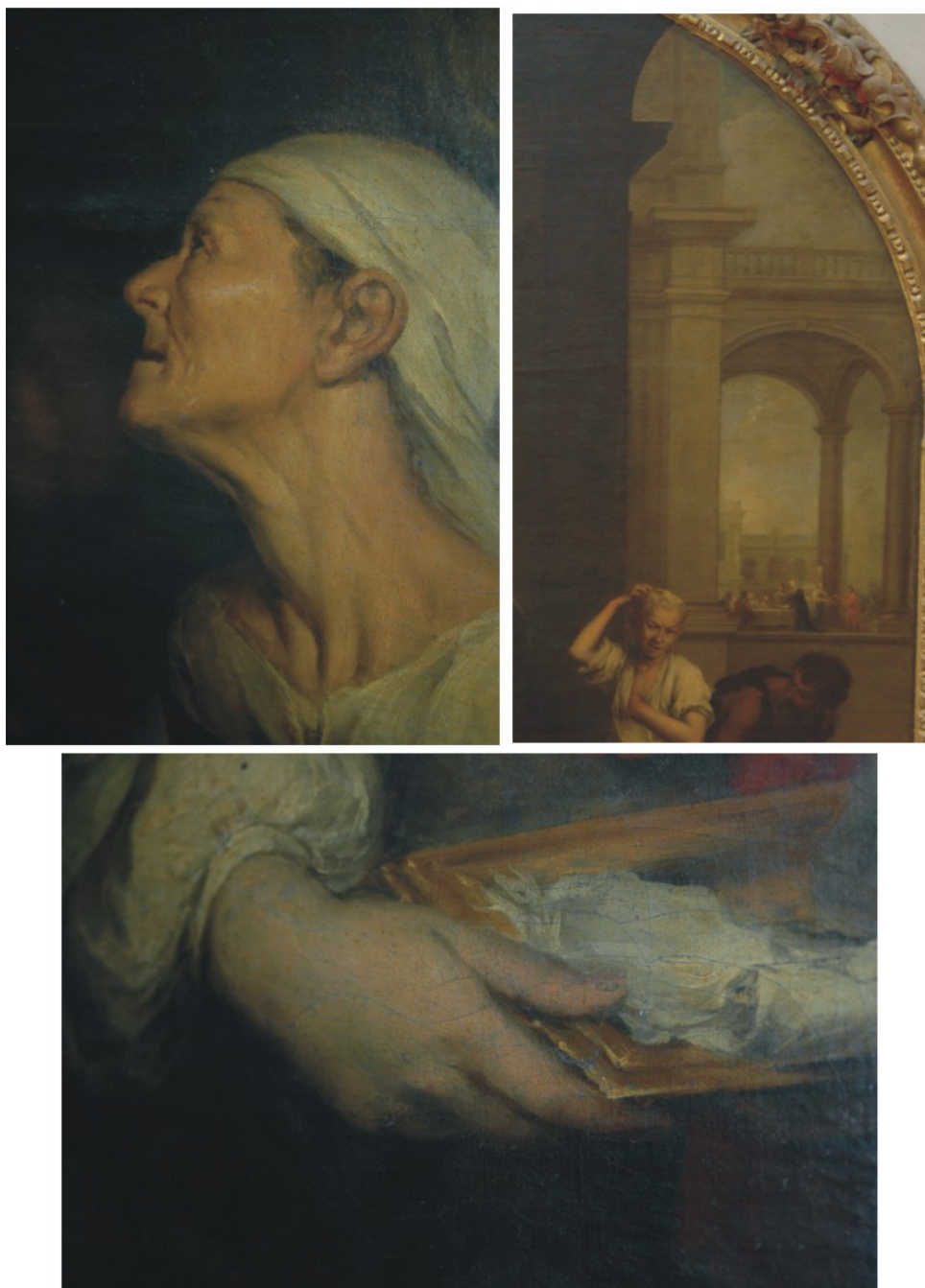


INTERVENCIONES ANTERIORES EN LA PREPARACIÓN



Señales de herramientas en la preparación no original de la zona baja.

FIGURA 16



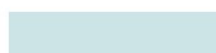
DATOS TÉCNICOS DE LA CAPA PICTÓRICA

Detalles de la ejecución pictórica

FIGURA 17



INTERVENCIONES ANTERIORES EN LA CAPA PICTÓRICA



Zona reconstruida cromáticamente

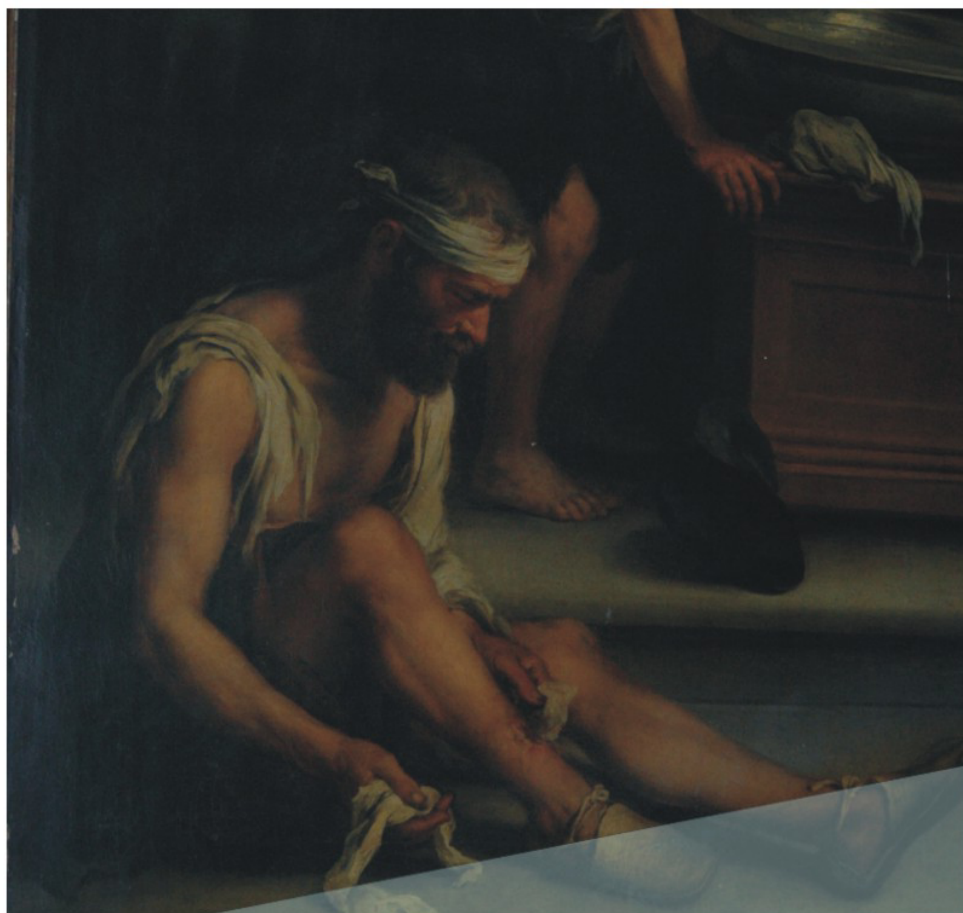
FIGURA 18



INTERVENCIONES ANTERIORES EN LA CAPA PICTÓRICA

Detalles de reconstrucción cromática

FIGURA 19



INTERVENCIONES ANTERIORES E LA CAPA PICTÓRICA



Zona reconstruida cromáticamente

FIGURA 20



INTERVENCIONES ANTERIORES EN LA CAPA PICTÓRICA

Detalles de repintes situados en los bordes

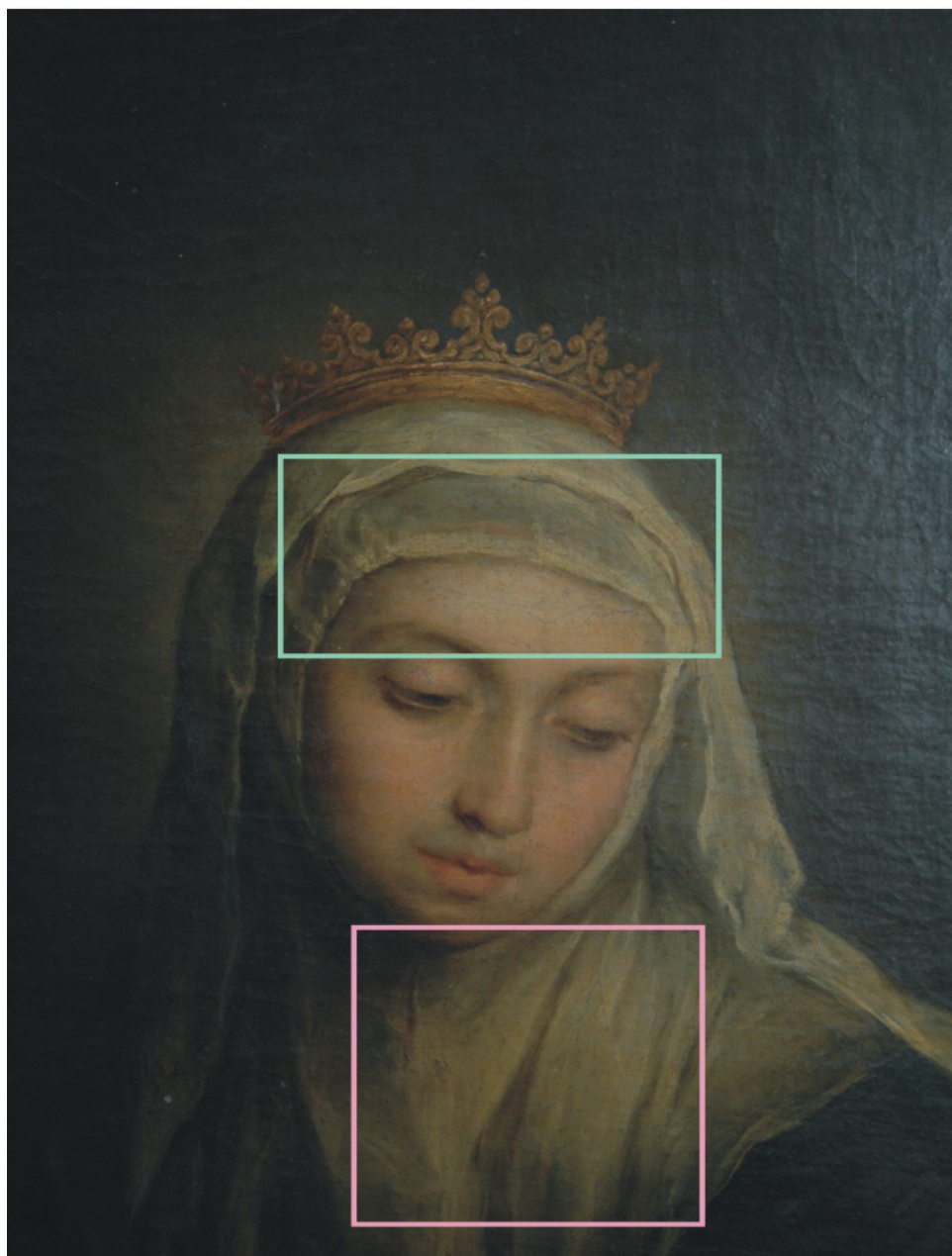
FIGURA 21



ALTERACIONES DE LA CAPA PICTÓRICA

- Detalle con grandes craquelados
- Detalle con zona desgastada

FIGURA 22



ALTERACIONES DE LA CAPA PICTÓRICA

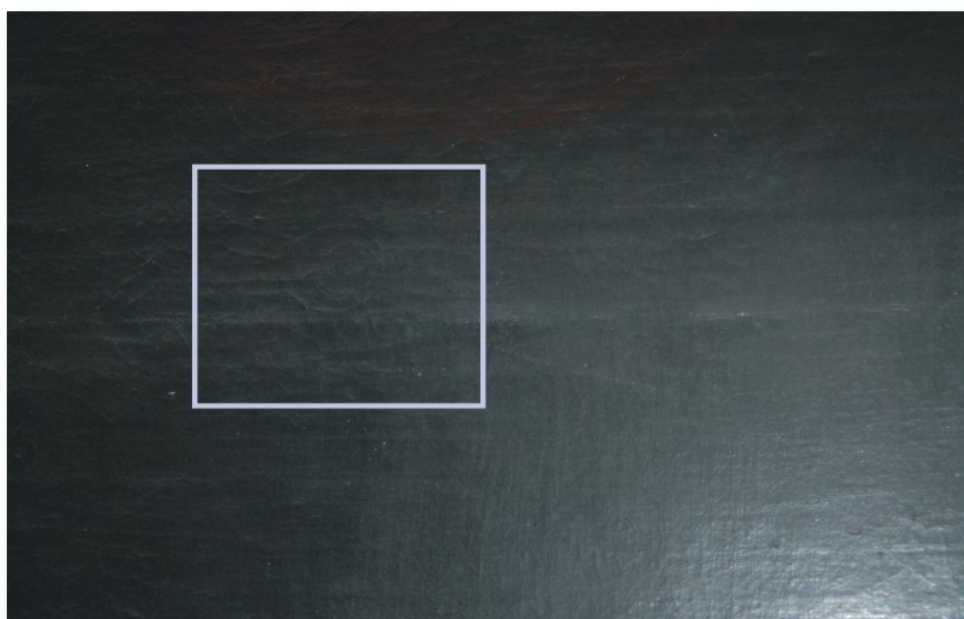


Detalle de zona desgastada



Detalle de grandes craquelados

FIGURA 23



ALTERACIONES DE LA CAPA PICTÓRICA

 Craquelados en espiral

FIGURA 24



ALTERACIONES DE LA CAPA PICTÓRICA

Detalles de craquelados

FIGURA 25



DATOS TÉCNICOS DE LA CAPA DE PROTECCIÓN

Barniz de resina natural envejecido

FIGURA 26



ALTERACIONES DE LA CAPA DE PROTECCIÓN

Detalles del barniz oxidado y repintes sobre la costura

FIGURA 27



ALTERACIONES DE LA CAPA DE PROTECCIÓN

Detalles del barniz oxidado mal repartido