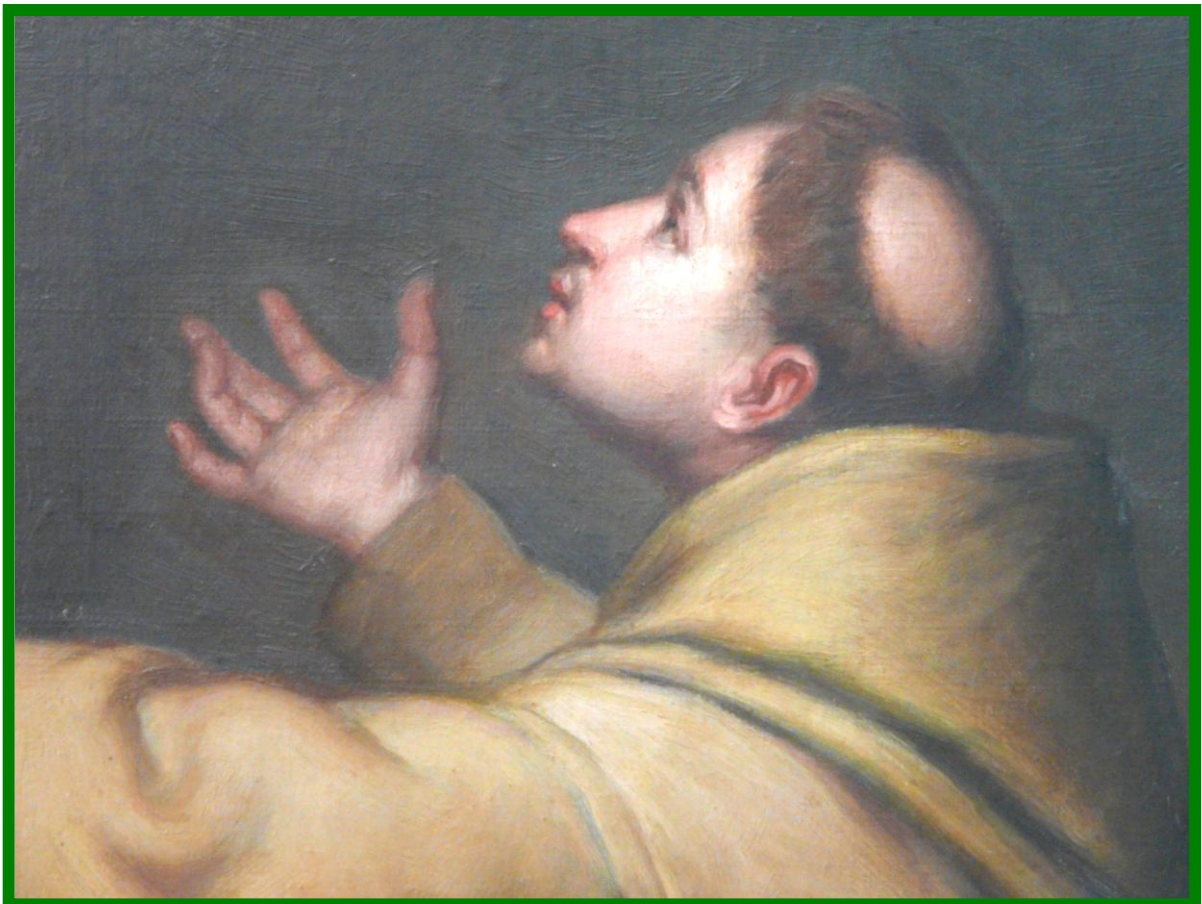


INFORME DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN.

OBRA PICTÓRICA.

“LA APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA”

**PERTENECIENTE AL PALACIO DE SOBRELLANO, COMILLAS.
CANTABRIA.**





C.R. Proyectos de Conservación de Obras de Arte S. L. L.

INFORME DE OBRA PICTÓRICA.

“LA APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA”

I. FICHA.

Inventario General,
Bienes y Derechos,
Diputación.
680000100400449
Ficha nº 262.
Inventario 1997.



I.1. IDENTIFICACIÓN:

Tipo de Obra / Técnica: Pintura de caballete. Óleo sobre Lienzo.

Título / Denominación: Pintura de tema religioso. “Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua”.

Autor (es) /Atribución: Francisco de Paula Escribano (1822-1900).

Firma: Sí presenta, ángulo inferior izquierdo.

Cronología: Segunda mitad del Siglo XIX.

Estilo: Pertenece a la escuela de pintura Romántica Sevillana. Influencia barroca de la escuela sevillana (Murillo).

Procedencia: sin determinar. Ingreso en el Palacio de Sobrellano. Comillas. En 1890.

Lugar de conservación anterior: Palacio de Sobrellano en Comillas. Desván.

Lugar de conservación actual: Palacio de Sobrellano en Comillas. Comedor de los niños.

Dimensiones: en milímetros. Lienzo Alto: 1.900mm.
Ancho: 1.320mm.
Profundo: 20mm.

Marco: presenta

Fecha de inicio de la intervención: marzo del 2013

Fecha de finalización de la intervención: 11 de junio del 2013.

Equipo de restauración: empresa C.R. PROYECTOS DE CONSERVACIÓN DE OBRAS DE ARTE S. L. L. CONSERVART.

I.2. INTERVENCIÓN SOLICITADA:

- I.2.1. Objeto de examen o tratamiento: sustitución del bastidor. Rentelado.
- I.2.3. Particular urgencia: tratamientos de conservación.
- I.2.3. Plazo: 4 meses.

I.3. HISTORIA MATERIAL:

I.3.1. Intervenciones anteriores: Colocación de un bastidor nuevo, alteración del tamaño original del lienzo para ajustarlo al marco también intervenido con posterioridad.

I.3.2. Lugar de exposición habitual, condiciones climáticas, exposiciones y traslados por los que ha pasado: se desconoce la procedencia anterior del cuadro antes de su llegada al Palacio de Sobrellano en 1890. Se situó en el Salón del Trono junto al cuadro de “La Inmaculada” de gusto igualmente murillista como el lienzo que nos ocupa y con marcos semejantes. La ubicación actual era el trastero o desván, donde permanecía posado en el suelo en unas condiciones climáticas y ambientales desfavorables afectando a la conservación de la obra. La naturaleza orgánica de los materiales de la obra estudiada (tela y madera) han hecho que esté sujeto al ataque de organismos y microorganismos heterótrofos, fenómeno de biodeterioro que se produce apenas las condiciones microclimáticas, especialmente la temperatura y humedad relativa se vuelven favorables (una humedad relativa superior al 65%, asociada a una temperatura de 20% o algo superior) facilita el desarrollo de microhongos, hongos e insectos. Unido a ésto la falta de limpieza habitual, de ventilación y la carencia de luz ha provocado el deterioro de los materiales de la obra.

Se desconoce si el lienzo se ha sometido a traslados, pero presenta desgarros y golpes múltiples.

I.4. DESCRIPCIÓN:

I.4.1. Descripción general

Desde el punto de vista morfológico, el autor plantea una composición con dos escenas confrontadas pero a la vez estrechamente vinculadas mediante la estricta comunicación establecida entre ambas. Construye la escena en dos campos de color que actúan de manera divisoria de las dos realidades, la natural o terrenal y la sobrenatural o espiritual.

La parte natural, en la esquina inferior derecha, San Antonio de rodillas sobre el pavimento, abre sus brazos y levanta la mirada hacia la parte celestial, visión que se desarrolla en la esquina superior izquierda, donde tiene lugar el rompimiento de gloria, construida con tonalidades doradas de intensa luminosidad, que generan una atmósfera efectista muy característica de los recursos teatrales barrocos. El juego de luces, muy bien estructurado, unifica la composición y utiliza una amplia gama de colores para otorgar cohesión a la composición. Es la figura del Niño Jesús así como el coro de ángeles y arcángeles, serafines y querubines de la parte superior que asisten al milagro, los que otorgan a la escena una mayor fluidez y rompen la monotonía de la parte inferior. Lo consigue el autor por las figuras escorzadas que acentúan la teatralidad barroca.

En el resto de la escena, destaca el ambiente doméstico del santo, en una estancia arquitectónica en la que se percibe el espacio tridimensional mediante una conseguida perspectiva aérea. En la esquina inferior izquierda, aparece el escritorio donde el santo estudia, a modo de bodegón y detrás la puerta abierta que deja ver la arquitectura del exterior, elemento éste que adquiere un interesante protagonismo.

I.4.2. Descripción de detalles (iconografía, símbolos, alegorías...)

El tema iconográfico de la obra objeto de estudio, está basado en un episodio de la vida del santo recogido en el *Liber Miraculorum*. Nacido en una familia noble en 1195, el futuro Antonio (inicialmente se llamaba Fernando) realiza estudios en Coimbra, donde llega a ser canónigo regular. Tras el fracaso de un viaje misionero a Marruecos, se une con San Francisco y sus compañeros, vive un año en una gruta, se convierte en hermano menor y enseña en Bolonia. Habiendo predicado en lugar de un hermano enfermo, muestra en esa actividad un talento incomparable y la predicación se convierte en la principal actividad de los últimos diez años de su vida.

Predica en Italia, Francia, España y atrae en todas partes a un gentío considerable. De regreso a Asís para asistir al concilio general de la orden y posteriormente al traslado de las reliquias de San Francisco, pasa los últimos años de su vida en Padua, donde muere en 1231.

Antonio de Padua, es ante todo un predicador, el más importante de la Edad Media, y está entre los grandes oradores de todos los tiempos. Predica la pobreza y la penitencia, reconforta a los humildes, vitupera a los ricos y a los clérigos indignos, llama a la vida evangélica. La leyenda relata incluso que predicó a los peces que se apresuraron a escucharlo; les habló del Creador y les dio su

bendición. Esta historia es un calco de la de San Francisco predicando a los pájaros.

Durante dos siglos, el culto a San Antonio de Padua, transcurre ciertamente a la sombra de San Francisco de Asís, el santo más cercano a Cristo. A partir del siglo XV y sobre todo en el XVI, el culto a San Antonio, hasta entonces localizado en Padua, adquiere una repercusión extraordinaria. Portugal lo convierte en su santo nacional y lo exporta a todas las regiones del globo. Marineros, náufragos y cautivos lo reciben como patrón. Pero sobre todo, las clases populares lo convierten, en toda la Cristiandad, en su santo predilecto. A partir del siglo XVII, se le invoca para recuperar objetos perdidos, posteriormente para recobrar la salud, finalmente para satisfacer cualquier ruego. Es el intercesor por excelencia. Extraño destino para quien sólo quería ser un modesto compañero de San Francisco de Asís.

Las representaciones medievales de San Antonio de Padua no son muy numerosas pero a partir del siglo XVI ningún santo fue representado con tanta frecuencia. Toda iglesia de cierta importancia, le consagraba una capilla. Es endeble, como San Francisco y va vestido con el hábito franciscano atado con un cordel de tres nudos. El hábito franciscano, consiste en una túnica en forma de cruz o tau de lana burda, mezcla de lana blanca natural y negra entremezclada (usada por los campesinos de la zona). La Regla 2 de San Francisco, recoge la forma de este hábito: *“...concédanles las prendas del tiempo de la aprobación, o sea: dos túnicas sin capucha, y cordón y calzones y capotillo hasta el cordón; a no ser que a los mismos Ministros les parezca alguna vez otra cosa según Dios (...). Y los que ya han prometido obediencia, tengan una túnica con capucha y otra sin capucha los que quieran tenerla. Y quienes estén apremiados por la necesidad puedan llevar calzado. Y todos los Hermanos vistan ropas viles y puedan, con la bendición de Dios, remendarlas de sayal y de otros retales”*:

Las imágenes son extremadamente variadas, habiéndose multiplicado los episodios de su leyenda con el paso de los siglos. Se le ve predicando a las multitudes, a los peces, conversando con San Francisco u otros franciscanos. Se le ve realizando milagros, curando a los enfermos, devolviendo a su lugar la pierna de un joven que se la había cortado en penitencia, haciendo que una mula se arrodille ante la Eucaristía para convencer a un judío que no creía en la presencia real. Se le ve sobre todo en una escena de visión en la que se le aparece la Virgen y el Niño Jesús. Este Niño Jesús, sentado o de pie sobre un libro, se convirtió en un atributo privilegiado.

A veces, la iconografía de Antonio de Padua, se confunde con la de Antonio Abad e incluso con la de Francisco de Asís.

En la escena objeto de estudio, están representados los símbolos iconográficos de San Antonio: el libro, simbolizando la Sagrada Escritura, la mesa donde puso por escrito sus sermones y la azucena, símbolo de su pureza virginal.

Se trata también de un ejemplo de las composiciones históricas del Niño Jesús. Muy poco aportaron los Evangelios a la iconografía del Niño Jesús, como consecuencia de la restringida y extrema parquedad con que en ellos se trataba su infancia, evidenciando el escaso interés de los evangelistas por los primeros años de Cristo. Marcos y Juan no hacen alusión alguna mientras que Lucas y Mateo, aparte de las escasas noticias sobre el Nacimiento y las Adoraciones, tan solo hacen referencia a episodios de su niñez, como la circuncisión, la Imposición de su Nombre o su presencia entre los doctores. Como consecuencia de esta escasez de noticias, las representaciones históricas de la infancia de Cristo son escasas.

El culto a la figura infantil de Jesús en la pintura sevillana a partir del siglo XVII fue propiciado por la iglesia católica después del Concilio de Trento y especialmente, a partir de principios del siglo XVII, coincidiendo con el sentimiento popular sevillano. Así, la iconografía del Niño Jesús en la pintura sevillana, se advierte que siempre recibe un tratamiento pleno de efusividad sentimental, convirtiéndose en fervientes homenajes al Niño Jesús, reflejándose en las pinturas un intenso entusiasmo, sin parangón en ninguna otra escuela pictórica española ni europea.

El Niño Jesús, puede aparecer junto a San Antonio de Padua, en brazos, en un resplandor de luz (como la obra que nos ocupa), sentado o de pie sobre el libro. Se cuenta, que el Niño Jesús visitó al santo mientras dormía y éste en sus escritos, relataba: *“El vino a ti para que pudieras ir al Él”*. Según la leyenda, un día Jesús le había dicho al santo: *“Porque tú te hiciste pequeño y humilde Yo me presento más pequeño a ti, pues tú de esta forma te tornas grande”*.

La representación de San Antonio de Padua se completa con la imagen del coro celestial. Formado por ángeles, seres de luz y de enorme pureza, intermediarios entre Dios y los seres humanos.

Es alrededor del siglo IV cuando la iconografía del ángel se define. Será una constante que el ángel se represente de forma humana pero alada. Una vez establecido el prototipo de la imagen del ángel, evolucionará con rasgos propios que impedirá la confusión con el Padre y el Hijo. Basado en la obra de Dionisio Aeropagita *“Sobre la jerarquía celeste”*, se establece nueve coros de ángeles divididos en:

- 1er coro: serafines, querubines, tronos. Tienen como misión contemplar a Dios.

- 2º coro: dominaciones, virtudes, potestades. Su misión es cuidar el Mundo.
- 3er coro: ángeles, arcángeles, principados. Su misión es cuidar de los hombres.

Francisco Pacheco, veedor de la Inquisición, influirá decisivamente en la correcta iconografía de los ángeles, para que se ajustaran a los que podía o no pintarse tanto en la escuela sevillana como en las del resto del país. En su obra “Arte de la Pintura”, se ocupa principalmente de tres tipos de ángeles:

- ángeles y arcángeles, antropomórficos y alados, jóvenes y hermosos, de entre 10 y 20 años.
- Querubines, niños que se admite que se pinten desnudos. Son los típicos angelotes, mofletudos, derivados de los cupidos o *puttis* clásicos.
- Serafines, en la forma de una cabeza de niño con alas.

Son estos tres grupos de ángeles los que predominan en la obra restaurada.

I.5. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO:

FRANCISCO DE PAULA ESCRIBANO (1822-1900)

Pintor hispalense que demostró su talento en la Escuela de Tres Nobles Artes de su ciudad natal, donde transcurrió su período de formación. Acabada dicha formación, fue profesor de Dibujo de Figura en esta prestigiosa Escuela. Denominada Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, fue ésta una corporación pública cuyos objetivos eran el fomento y difusión de las bellas artes mediante actividades de protección, difusión y divulgación pública, estudios, conservación y restauración de obras de arte del legado cultural de Sevilla. Su origen fue la academia de pintura creada por Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Mozo y Juan Valdés Leal. Con la Ilustración, bajo el reinado de Carlos III, es nombrado como primer protector Francisco de Bruna y Ahumada, mecenas de la época. Será en 1771 cuando el nombre de la institución fue el de Real Academia de las Tres Nobles Artes de Sevilla.

Francisco Escribano perteneció a la corriente de la pintura romántica sevillana del siglo XVIII y XIX. Esta escuela, se desarrolló bajo el reinado de Fernando VII. En España, el Romanticismo puede considerarse como una época histórica marcada por circunstancias políticas especiales que dieron origen a un movimiento social y artístico que afectó a todos los géneros en mayor o menor medida.

Esta época convulsa comprende prácticamente toda la primera mitad del siglo XIX, cuya primera década arranca con la invasión napoleónica. La respuesta social a este hecho, estaría impregnada de un gran sentimiento romántico que aglutinaba valores como el patriotismo o la libertad. En un estado de lucha casi permanente, el país vivió la guerra contra Inglaterra en 1805, la Guerra de la Independencia de 1808 a 1814, la nueva guerra contra la Francia de los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823, las sublevaciones de los países latinoamericanos desde 1814 a 1824 o la guerra civil carlista de 1833 a 1840. Todo ello dio lugar a situaciones individuales y colectivas de gran importancia, algunas en tierras sevillanas, como la creación de la Junta Central en Sevilla, que asumió la soberanía nacional en ausencia de Fernando VII.

Es así como España, tras la Guerra de la Independencia, comienza a ser conocida en Europa a través de los relatos orales y escritos de los participantes en la contienda, convirtiéndose en foco de atracción para los románticos europeos encandilados por su particular historia, por el carácter de sus gentes y por lo primitivo de sus costumbres. Será Andalucía la región española que para propios y extraños conserva más genuinamente su pasado original.

A consecuencia del abundante número de viajeros extranjeros por Andalucía será la producción no sólo de libros o relatos de viajes sino especialmente de ilustraciones con que se acompañan, los que difunden la imagen de sus ciudades, sus enclaves pintorescos o de sus tipos o costumbres, contribuyendo a caracterizar la iconografía de la producción plástica del costumbrismo andaluz. En un primer momento, esta nueva corriente le deberá mucho a artistas europeos, especialmente británicos y franceses instalados en Sevilla y Granada como Richard Ford, D. Wilkie y David Roberts.

El mundo de la cultura y el arte sevillano giró desde el rígido y encorsetado neoclasicismo hacia unas expresiones más libres e individualistas, dando lugar a un nuevo movimiento artístico que se extendió a los campos de la arquitectura, la escultura, la literatura o las artes populares.

En el campo de la pintura, Sevilla destacó en la época romántica dando excelentes artistas, tanto en temas costumbristas como en retratos. Se advierte la actividad de un modesto grupo de pintores neoclásicos que destacan, no por su clasicismo sino por desarrollar una pintura de carácter costumbrista. Los autores más destacados de esta corriente son Antonio Cabral Bejarano, José, Joaquín y Valeriano Domínguez Bécquer, José Roldán y Martínez, Manuel Barrón y Antonio María Esquivel, exponentes todos de una pintura rebelde frente a los academicismos puristas y que contienen la esencia del mejor romanticismo español.

Una de las principales características de esta escuela, es la influencia de Esteban Murillo (denominándose a estos pintores como *murillistas*) tanto en la selección de temas como en la técnica pictórica y en el colorido. Estos seguidores *murillistas*, fueron capaces de conectar perfectamente con la sensibilidad popular, dejando honda huella en la tradición pictórica de la escuela hispalense.

Este es el ambiente histórico-artístico en el que se desarrolla la obra de Francisco de Paula Escribano. Autor característico del panorama romántico sevillano, encontró en la temática religiosa e histórica, una cómoda línea de trabajo.

Su obra refleja la nítida relación de dependencia con el lenguaje del que fuera el gran maestro andaluz de la primera mitad del siglo XIX, Antonio María Esquivel. Destaca la facilidad con la que el autor dispone a sus personajes, enlazados mediante conversaciones o con miradas entrecruzadas, recurso propio del costumbrismo andaluz, lo que permite al autor exhibir sus capacidades para describir los giros y escorzos de las figuras, a los que concede una gran naturalidad sin perder su característico rigor dibujístico. Esta característica demuestra su rigurosa formación académica.

En sus obras capta imágenes que no sólo fijan la fisonomía más peculiar de la ciudad de Sevilla a través de sus calles y monumentos más significativos sino que sus tipos, escenas y ceremonias elegidos se sitúan en un ámbito perfectamente localizable. Así los monumentos son enclaves para ambientar diferentes escenas, como el Museo de Bellas Artes de Sevilla (espacio arquitectónico que aparece en el cuadro restaurado).

El modelo empleado, sigue la iconografía fijada por Murillo dos siglos atrás en obras como “*La visión de San Antonio de Padua*” de 1665 localizada en la catedral de Sevilla. En líneas generales, es una obra correcta, bien realizada. Formalmente no aporta nada nuevo a la Historia del Arte pero sí se integra muy bien en la tradición pictórica de la escuela sevillana. En ella, el artista ha sabido conjugar bien todos los elementos, dando como resultado una obra nada desigual, amable y técnicamente bien ejecutada. Si se compara esta obra con otras coetáneas que abordaron la temática religiosa, se llega a la conclusión de que utilizaban como fuente de inspiración a los maestros barrocos, y casi irremediablemente a Murillo. Éste será reinterpretado de diversas formas, agotando las posibilidades del maestro.

El lienzo objeto de intervención restauradora, es un claro ejemplo del estilo *murillista* en la pintura decimonónica hispalense, donde se da cierta blandura de dibujo, con una composición sencilla y armoniosa, resuelta con habilidad, sin las grandes ampulósidades barrocas y de minuciosidad detallista. Por ello, la obra de Escribano, es hija de su tiempo.

II. TÉCNICA DE EJECUCIÓN.

II.1. SOPORTE:

II.1.1. TELA:

Base sobre la que se extiende la pintura. La implantación de la tela como soporte único reemplazando a la tabla, comienza en el siglo XV y mayoritariamente en el siglo XVI. Sin embargo tiene un uso anterior.

La implantación de este soporte fue motivada, además de por aspectos estrictamente pictóricos, por causas prácticas como la comodidad en la preparación, un transporte más cómodo, por su ligereza, flexibilidad y resistencia además de conseguir tamaños mayores sin exceso de peso.

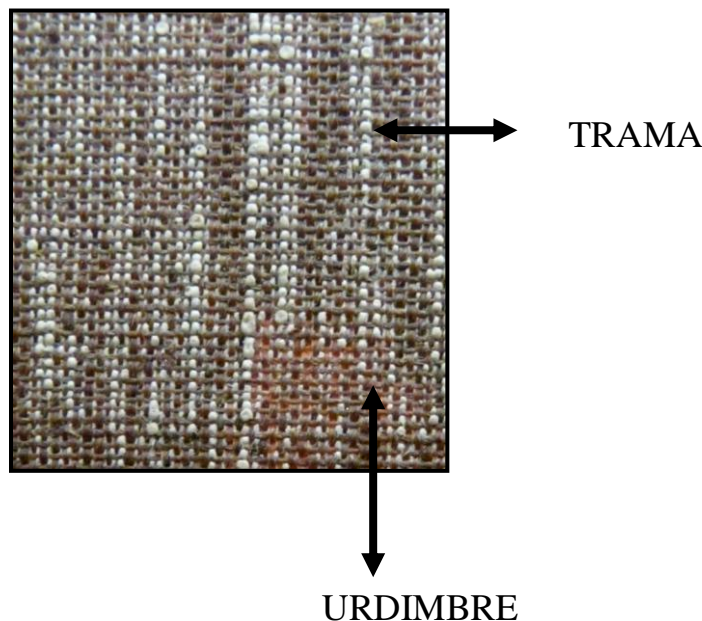
A partir del siglo XVIII comienza la producción de paños en telares mecánicos que elaboran tejidos finos, apretados y uniformes. A partir del siglo XIX aparecen las telas preparadas con imprimación en el comercio, así como nuevas fibras y tejidos sintéticos.

La obra que nos ocupa presenta:

Tipo de fibra de trama: natural, vegetal del tallo, lino.

Tipo de fibra de urdimbre: natural, vegetal del tallo, lino.

La forma de urdir o armadura es simple, un hilo de trama pasa por encima y por debajo del hilo de urdimbre sucesivamente y en la siguiente pasada al revés, el resultado es un paño sólido y homogéneo de fibra regular y fina.



Densidad: N.º de hilos de urdimbre: 45

N.º de hilos de trama: 45

Entramado: cerrada.

Textura de la tela: fina.

Nº de piezas: una.

Costuras: no posee.

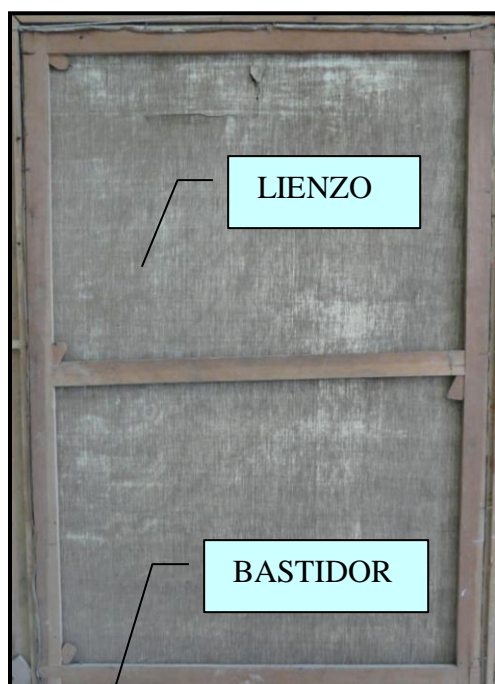
Orillo: no presenta.

Inscripciones, sellos, marcas: no posee.

BASTIDOR:

Los bastidores sirven para sujetar la tela y mantenerla rígida y tensa. En este caso se trata de un bastidor no original, sustituido con posterioridad.

Es un bastidor móvil o regulable, este tipo de bastidores se conocen desde la segunda mitad del siglo XVIII. Estos nuevos bastidores tienen unos ensambles que se pueden abrir y cerrar mediante cuñas. Existen diversas formas de ensamblar la madera. El bastidor que nos ocupa, presenta un ensamble de horquilla las maderas se encajan sin necesidad de clavos. Lleva cuñas que se introducen en el hueco que hay entre ambas piezas moviéndose en las dos direcciones.



III. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

III.1. CONDICIONES GENERALES:

El principal deterioro de esta obra se encuentra en la presencia de agentes biológicos (hongos) causantes de daños tanto en el soporte (tela) como en la capa o película pictórica, alterando los pigmentos y su color. El soporte presenta además grandes desgarros, roturas, destensados y deformaciones, al igual que bordes de tela debilitados por la oxidación producida por los clavos.

III.2. SOPORTE:

III.2.1. TELA:

Estado, bueno, medio, oxidado: la tela presenta oxidación principalmente en los bordes.

Desgarros: dos grandes rotos en la zona superior derecha del lienzo. Hilos rotos en lateral izquierdo y zona central.



Rotos con falta de soporte: en los bordes, agujeros producidos por los clavos de sujeción.

Tensado: destensado en su totalidad.

Resistencia, buena, media, mala: resistencia buena excepto en los bordes.

Bordes: presenta bordes modificados en anteriores intervenciones. Con rotos, agujeros producidos por los clavos de sujeción.



**BORDES
CON
PÉRDIDA DE TELA**



DEFORMACIONES

Deformaciones. En zona inferior del lienzo.

Parches viejos: no presenta.
Forrado: no presenta.
Colocación de bordes nuevos: no presenta.
Ataque de hongos: si presenta.
Ataque de insectos: no presenta.
Suciedad de insectos: presenta
Suciedad: presenta suciedad superficial no adherida. Se acumula en las partes cubiertas por el bastidor.
Manchas: no presenta.
Preparación de reverso: sin determinar.

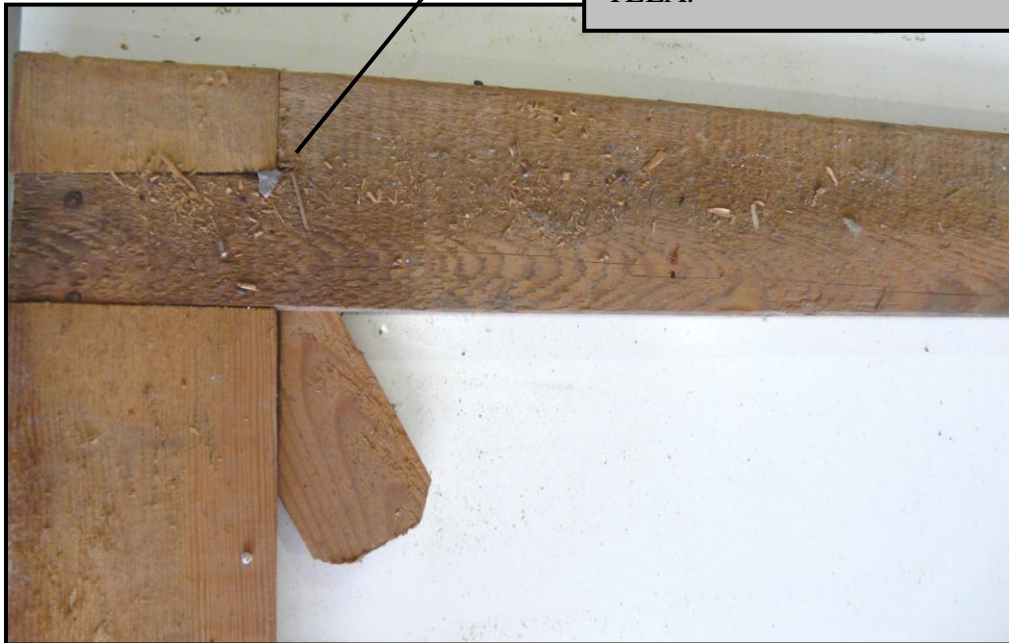


BASTIDOR:

Alabeado y frágil.
Ataque de insectos xilófagos: si presenta, ataque de *Anobium punctatum* en grado medio.
Pérdidas de consistencia: no presenta.
Pérdidas de volumen: pérdida de dos cuñas.
Ataque de hongos: no presenta.
Suciedad: localizada en zonas cubiertas por la tela. Clavos, brozas de madera, piedras...
Nudos: no presenta.
Zonas resinosas: no presenta.



ORIFICIOS DE
SALIDA DE INSECTO
XILÓFAGO



RESTOS DE SUCIEDAD
CUBIERTOS POR LA
TELA.

III.3. PREPARACIÓN:

Visible: en los bordes y en las lagunas.

Adhesión: buena.

Cohesión: buena.

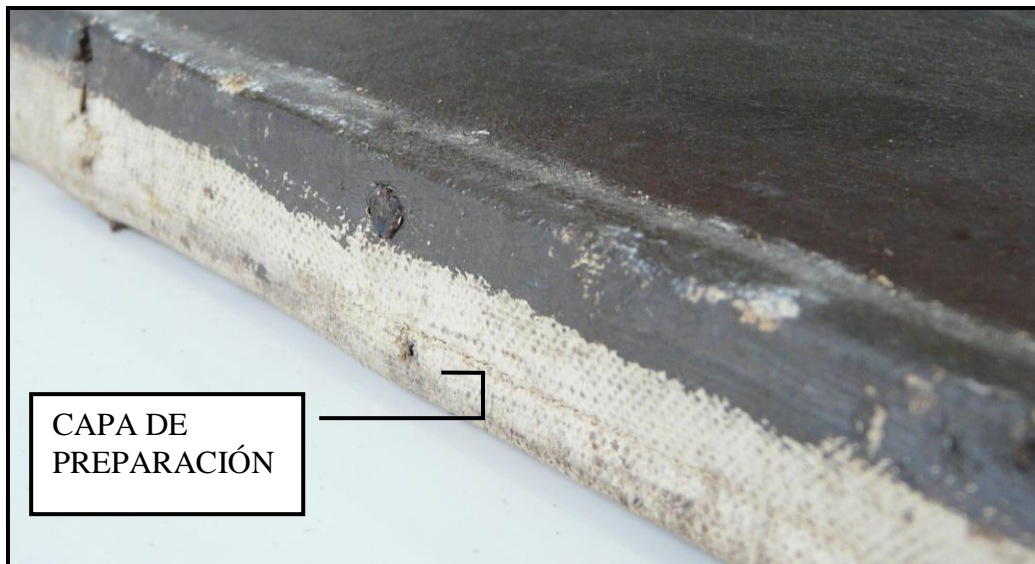
Pulverulencia: no presenta.

Ampollas: no presenta.

Grietas, fisuras: no presenta.

Craquelados: no presenta.

Estucos no originales: no presenta.



Lagunas: si aparecen repartidas por toda la superficie del cuadro. Se corresponden con los rotos y desgarros de la zona superior derecha, pequeñas pérdidas en la zona central y lateral derecho y en zona inferior. En bordes.



II.4. CAPA PICTÓRICA:

Cohesión: buena.

Adhesión: buena.

Alteraciones de pigmentos: puntuales, en zonas atacadas por hongos.

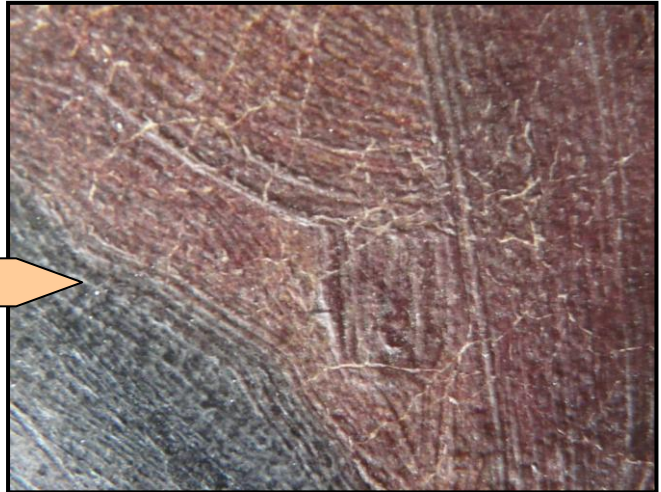
Grietas: no presenta.

Cazoletas: no presenta.

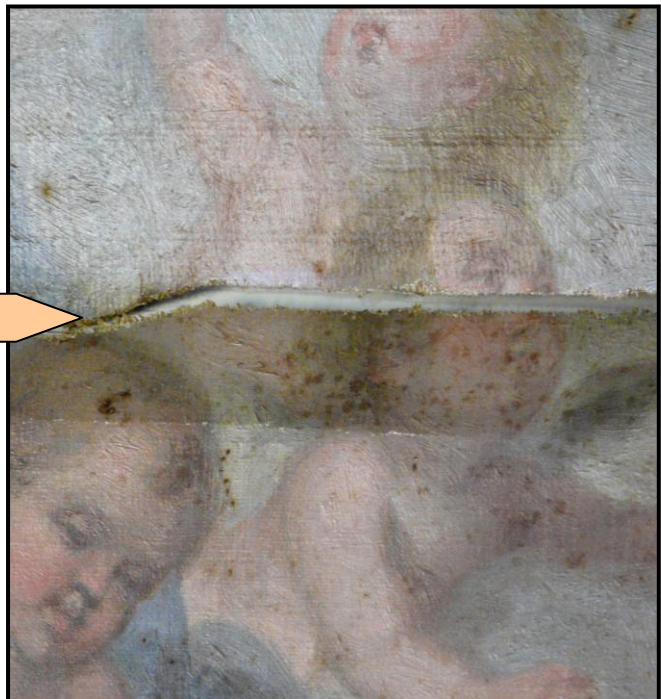
Pulverulencia: no presenta.

Ampollas: no presenta.

Craquelados (forma y causa) :
solo aparecen pequeñas
craqueladuras en zonas
puntuales , manto del ángel
del lateral superior
izquierdo.



Lagunas: puntuales, en zona
superior derecha, zona central,
en lateral derecho y zona
inferior.



Zonas con pérdida del poder cubriente: se visualiza la trama del lienzo, la preparación y el dibujo subyacente.



Desgastes/abrasión: en zonas puntuales.

Hongos: sí posee, en grado alto.



Insectos Xilófagos: no presenta.

Enmasillados: no presenta.

Repintes: no presenta.

V. TRATAMIENTO REALIZADO. JUSTIFICACIÓN. MATERIALES

1. Desmontaje del marco del lienzo.

Se acometió el desmontaje del marco, separándolo del lienzo. Para ello se procedió de forma mecánica a sacar los clavos que sujetaban el marco al bastidor, mediante palanca utilizando tenazas.



2. Documentación fotográfica y pruebas realizadas.

Antes de iniciar la intervención se procedió a analizar los diferentes materiales de la obra: tejido, bastidor, preparación, capa pictórica y capa protectora (barniz). Se utilizó la inspección ocular, la lupa simple o binocular, el microscopio común y la luz ultravioleta, además de pruebas de solubilidad del barniz. No se realizaron como técnicas de estudio y análisis químicos, aunque se recomendaron para la mejor comprensión y ayuda en los procesos de restauración:

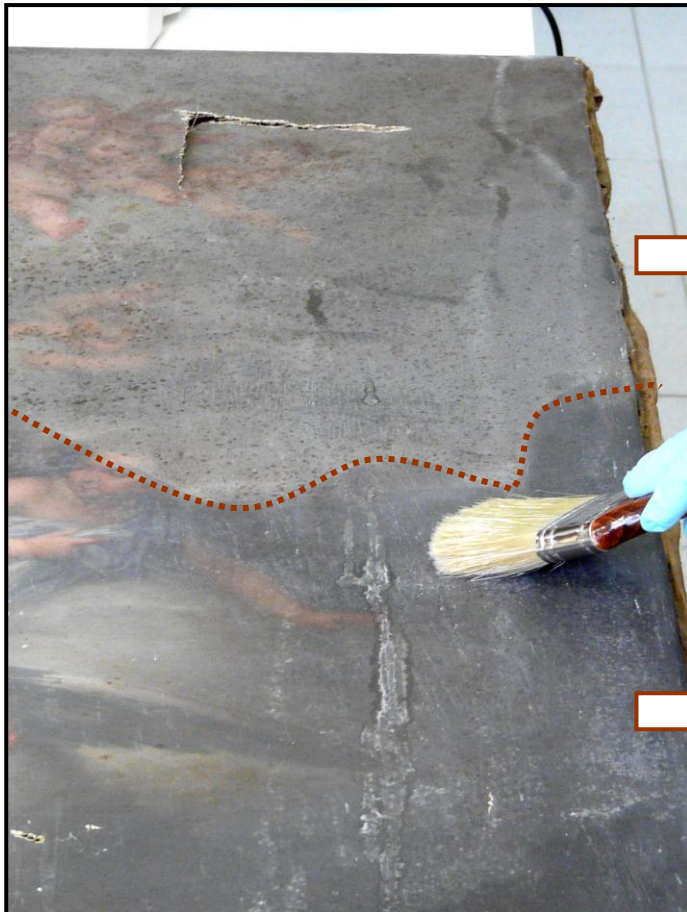
- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV. Tinciones selectivas y ensayos microquímicos. La medida del espesor de las diferentes capas.
- Microscopía óptica de fluorescencia.
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).
- Cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS).
- Microscopía electrónica de barrido- microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM-EDXS).



3. Limpieza superficial de anverso del lienzo.



Se eliminó de la superficie del lienzo la suciedad pulverulenta que presentaba debido a la acumulación de polvo principalmente. Para ello se utilizó método en seco con brochas y aspiración.



→ Zona con suciedad superficial acumulada.

→ Zona limpia.

4. Protección de la capa pictórica. Revestimiento de la capa del cuadro.

El revestimiento consiste en recubrir total o parcialmente la capa del cuadro con papel. Permite afianzar temporalmente la capa pictórica del cuadro, constituye una especie de “soporte auxiliar” que podrá retirarse al concluir los tratamientos.

Se aplicó este tratamiento no sólo para proteger la policromía de las posteriores intervenciones sino para sentado de color y tensado de la obra. Para ello se utilizó papel japonés SPIDER TISSUE (8,5 gr/m) por su flexibilidad y finura lo que permite un buen ajuste sobre superficies empastadas. Para la adhesión del papel se escogió un adhesivo tradicional, en este caso cola de conejo, en una proporción de (500 ml. de agua y 50 gr. de cola). Se aplicó con pincel, en caliente, por debajo del papel en forma de tablero de ajedrez controlando así la humedad producida a la obra.

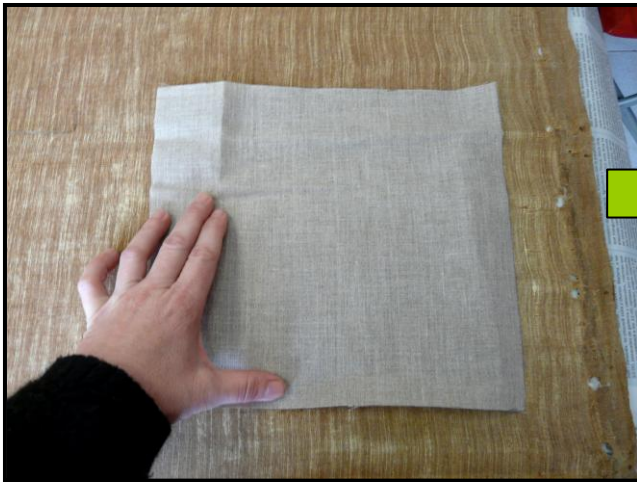


Los pliegos se cortan sucesivamente hasta conseguir el tamaño adecuado con respecto al de la obra, con los bordes dentados e irregulares, rasgados para ser más blandos y que al secar no tiren de la pintura dejando la marca de su contorno.

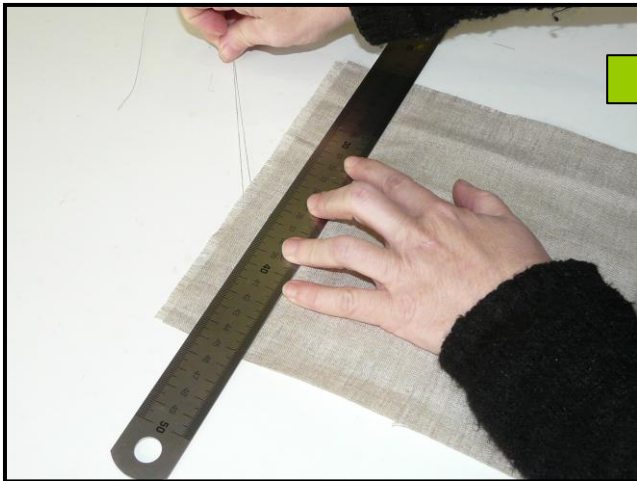


Posteriormente se procede a la preparación y colocación de parches y bordes.

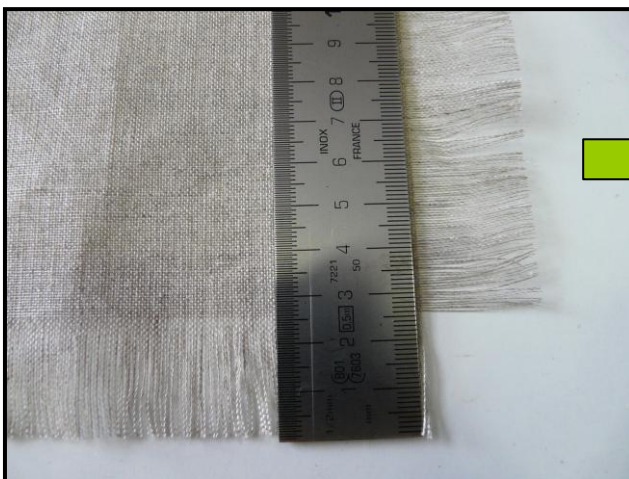
Los parches son trozos de tela nueva colocados cubriendo los defectos-rotos del tejido reforzando así esos puntos débiles. Para ello se utilizó un tejido que se correspondiera con la estructura y material del soporte original. En este caso se usó lino belga calidad extra sin nudos, con trama similar al original y grosor del hilo más fino que éste. Se procedió a su adhesión con Gustav Berger's original formula 371 (BEVA 371) y posterior planchado y presión.



PREPARACIÓN DE PARCHES Y BORDES. TOMA DE MEDIDAS. LAS PIEZAS SERÁN MÁS GRANDES QUE EL ROTO. TEJIDO REGULAR Y CERRADO.



DESHILADO, FORMANDO LOS FLECOS. PARA QUE LOS BORDES DEL PARCHÉ NO SE NOTEN Y FORMEN UNA LINEA. CONSISTE EN CREAR UNA TRANSICIÓN "BLANDA".



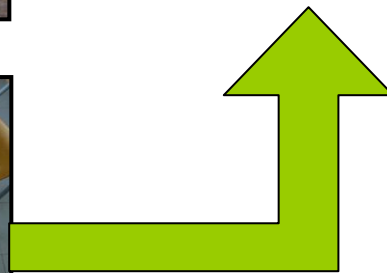
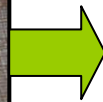


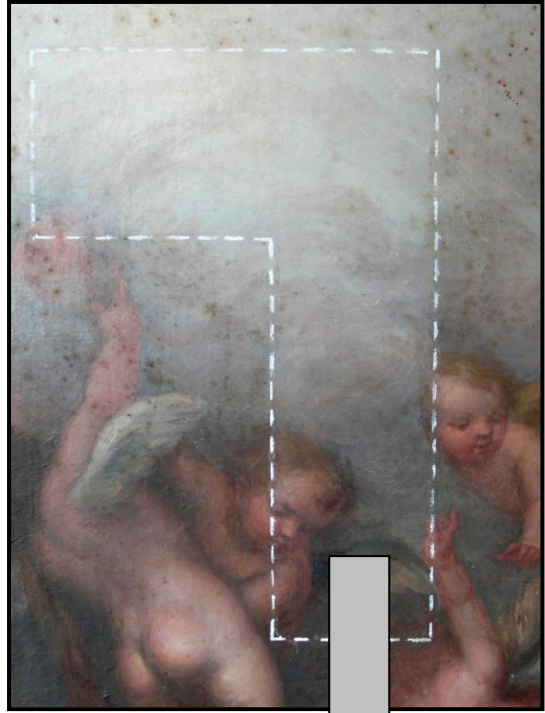
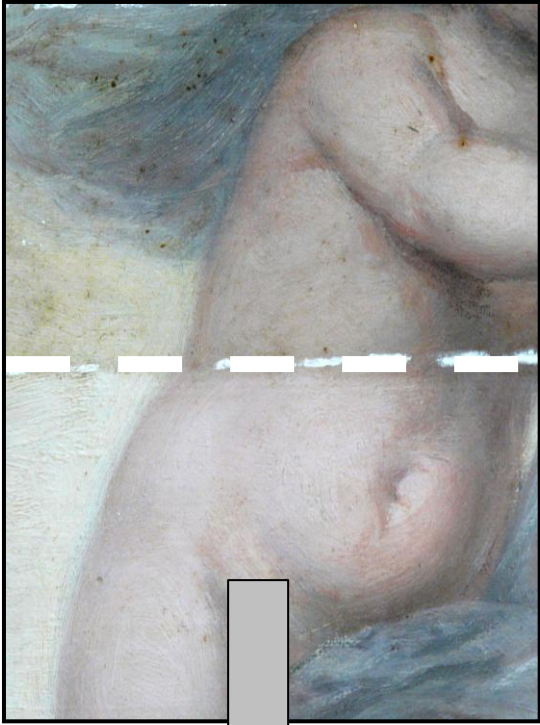
PLANCHADO DE BORDES



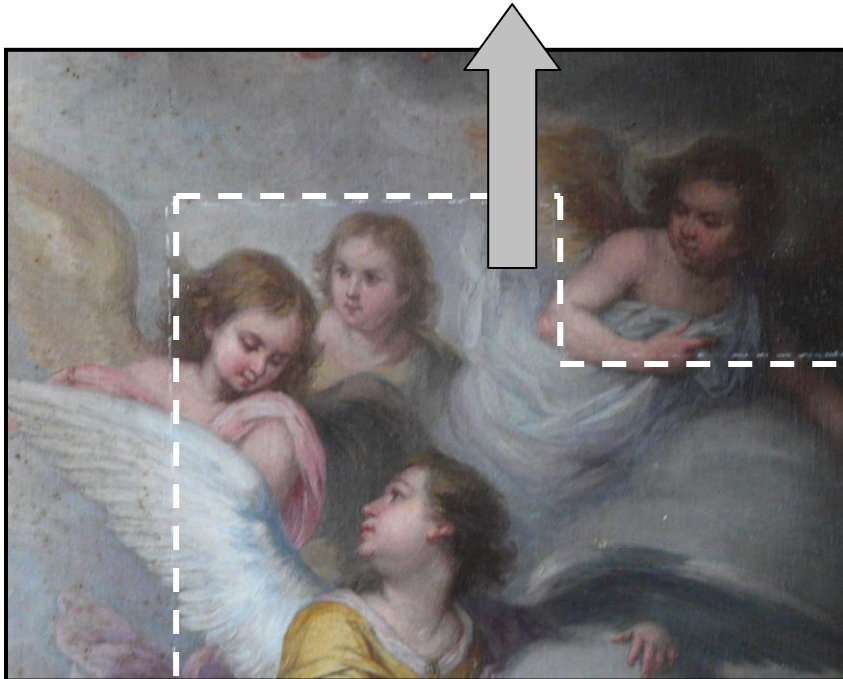
AHDESIÓN FINAL DE:

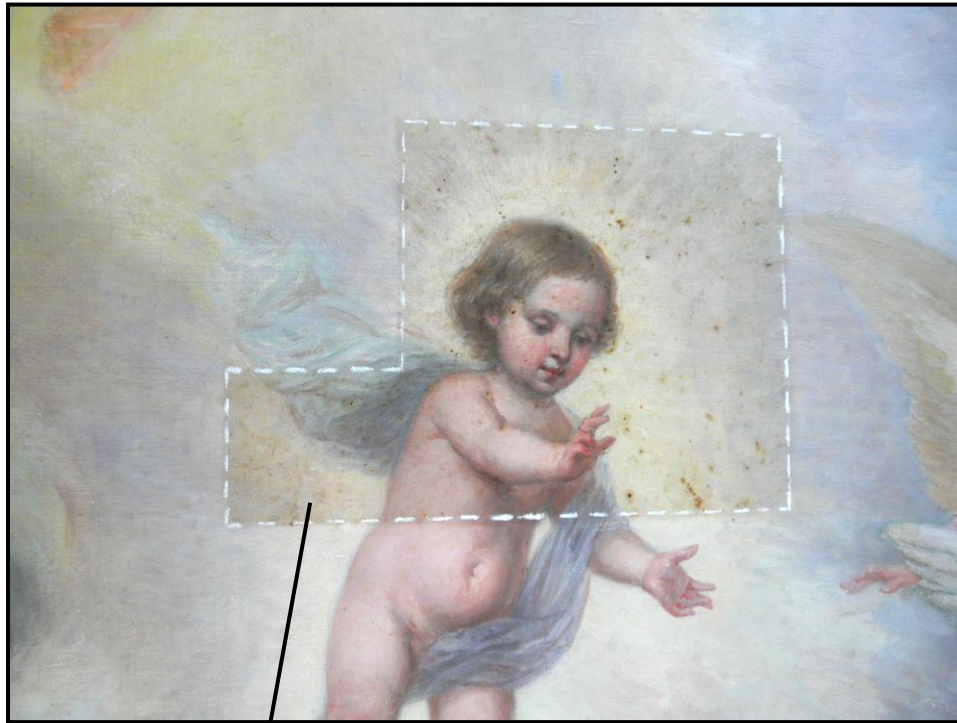
**PARCHES Y BORDES
DESPUÉS DE SOMETERLOS A
PLANCHADO Y PRESIÓN
MEDIA.**



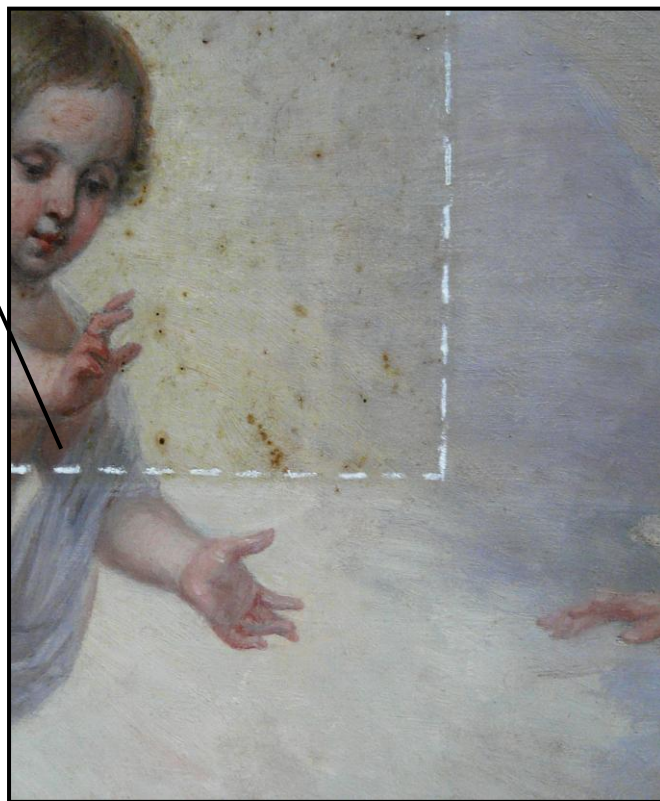


TESTIGOS DE ZONAS LIMPIAS





**TESTIGO DE
ZONA SIN
LIMPIAR.
CON
RESTOS DE
SUCIEDAD**





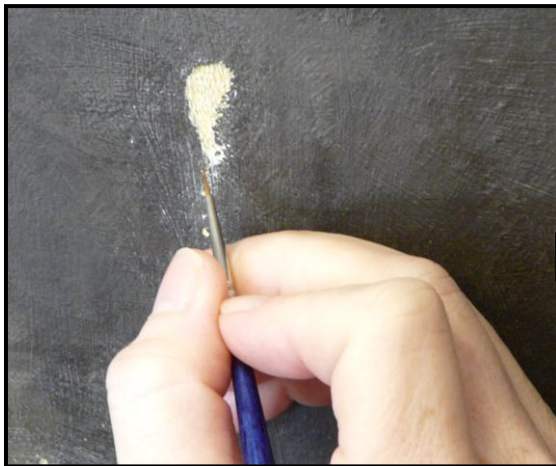
ESTUCADO

DESESTUCADO

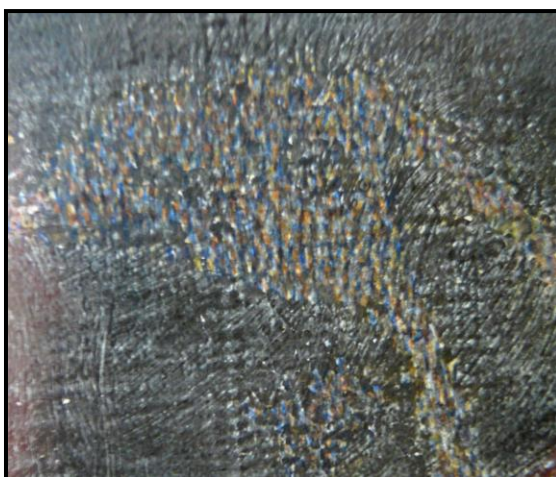




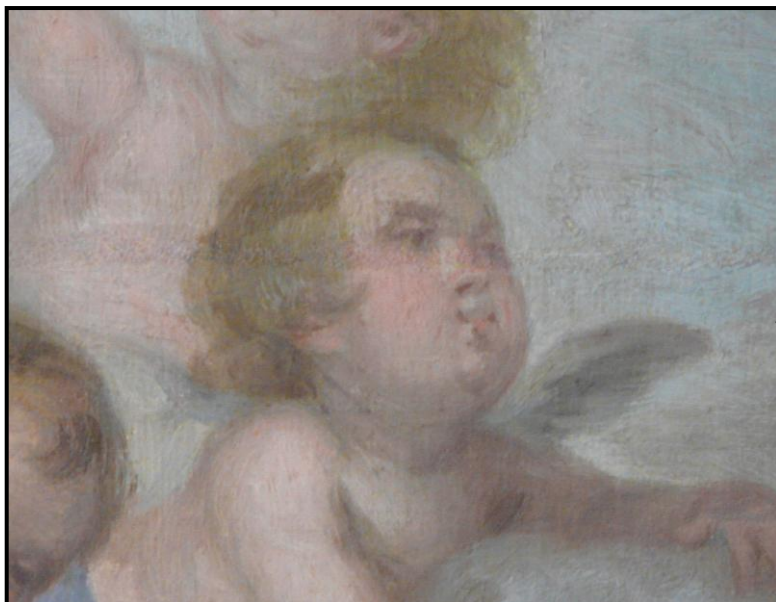
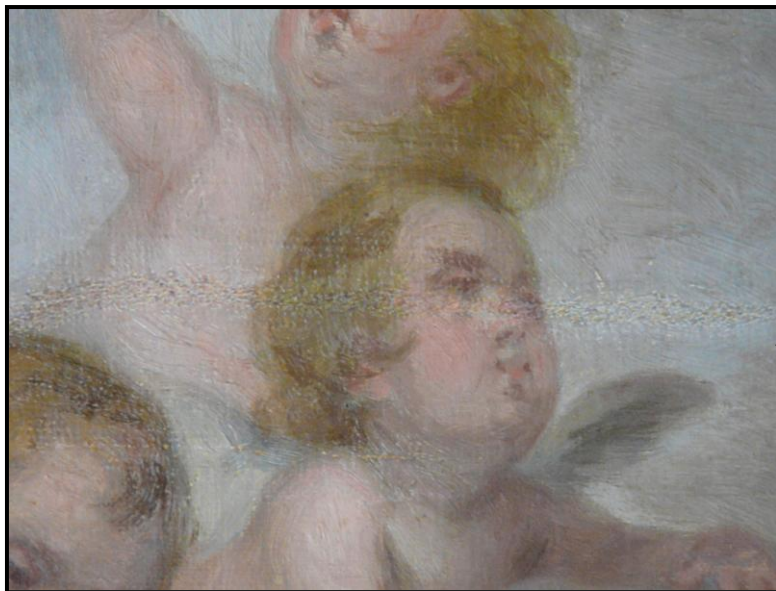
**INICIO DEL
PROCESO DE
REINTEGRACIÓN
CROMÁTICA**



**FASE INICIAL DEL
PUNTILLISMO**



**YUXTAPOSICIÓN
DE PUNTOS**



**DETALLE DEL
PROCESO DE
REINTEGRACIÓN**

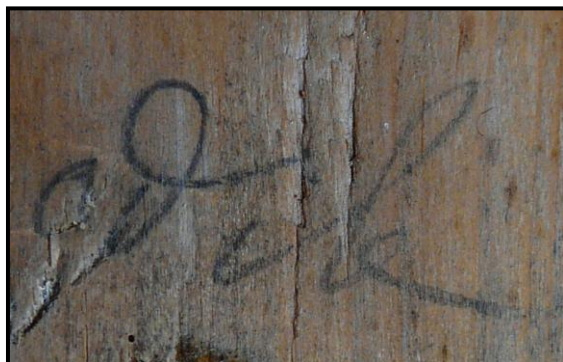
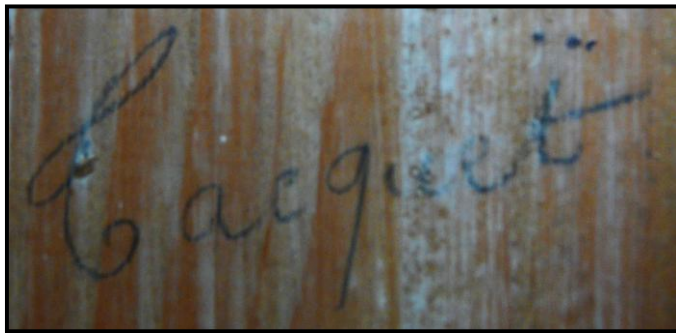
MARCO

I. IDENTIFICACIÓN.

Nombre del objeto: Marco policromado.

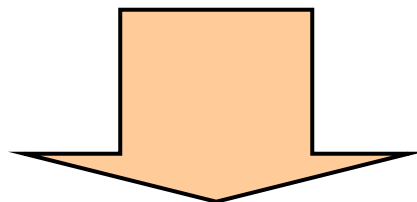
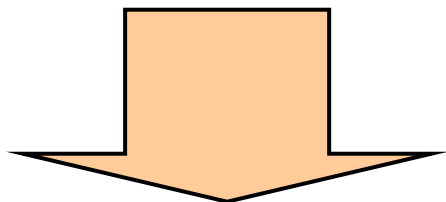
Autor (talleres, inscripciones) firmas, marcas:

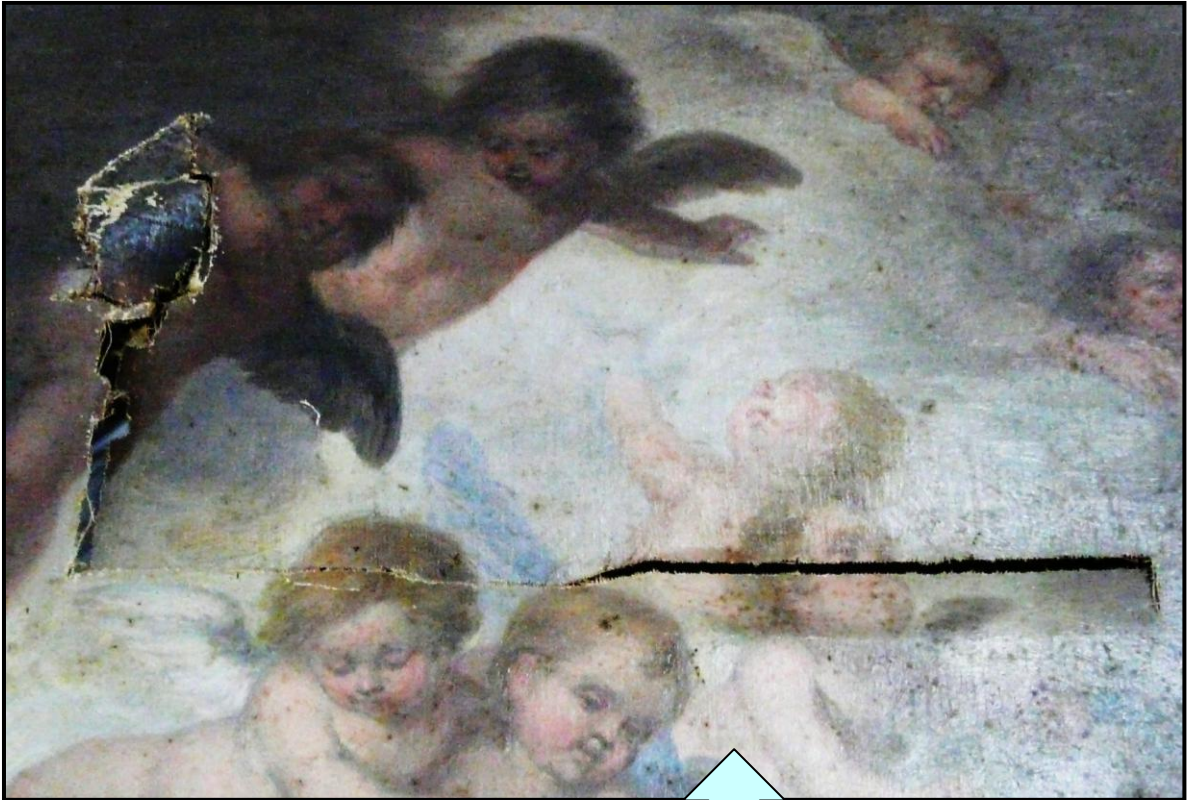
En la parte trasera del marco, encontramos hasta cinco firmas realizadas con lápiz de grafito y en letra caligráfica: *Jean, Louise, Cacquet* (en dos ocasiones pues una de ellas aparece corregida), *Vib* y *Helene*.



ESTADO INICIAL

ESTADO FINAL

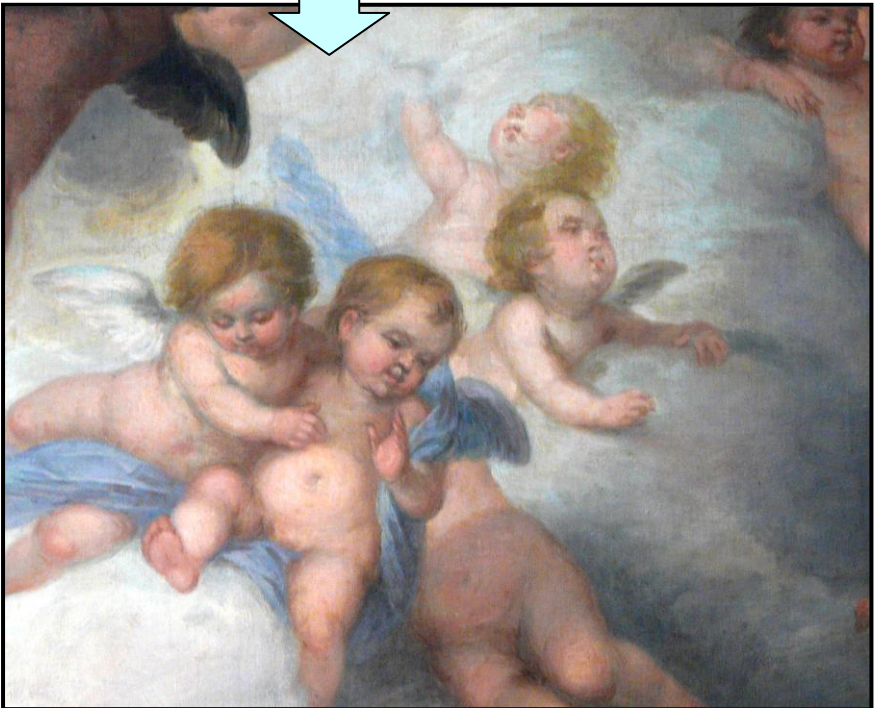
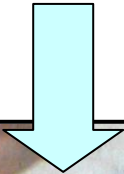




ESTADO INICIAL



FINAL



UBICACIÓN ACTUAL.

El lienzo objeto de intervención restauradora, queda expuesto en la estancia conocida como “*El comedor de los niños*” del Palacio de Sobrellano, Comillas.

