

"Sagrada Familia con San Juan niño"

Pintura sobre tabla atribuida a Julio Romano

Introducción.

Hemos elegido esta obra por presentar junto a su gran calidad artística un deplorable estado de conservación. Causa, esta última, que hizo preciso tratamientos laboriosos y prolongados a lo largo de tres cursos. Este dilatado período posibilitó la observación de las respuestas de la tabla a los tratamientos sucesiva y consecuentemente aplicados.

Por otra parte, el sistema de corrección de alabeos que le ha sido aplicado es de por sí suficientemente interesante como para justificar la presencia de este informe.

Procedencia.

Iglesia de Távora, Toro (Zamora). Gomez Moreno, en su Catálogo de la Provincia de Zamora, la cita como perteneciente a la sacristía de dicha iglesia.

Atribución.

Estamos ante una obra de mediados del siglo XVI, de clara procedencia italiana y que regleja el estilo manierista de la escuela de Rafael.

Particularmente creo bien fundada la adjudicación de paternidad. El mismo tipo de modelado en las carnaciones, las mismas soluciones en los ropajes y el característico colorido manierista pueden ser apreciados en su obra, incluso de temática similar perteneciente al autor que nos ocupa.

Julio Romano, en realidad llamado Julio Pipi de Januzzi, 1498 - 1546, trabajó en el taller de Rafael, fue su discípulo predilecto y, luego, principal colaborador.

En nuestro Museo del Prado se encuentra la obra de este autor titulada "Noli Me Tangere"; en ella podemos apreciar bajo la capa de

barniz que cambia los colores originales, un modelado muy similar y las mismas características de empastado en la pintura.

Ficha técnica.

Asunto— Sagrada Familia con San Juan Niño.

Autor— Atribuido a Julio Romano, mediados del s. XVI.

Técnica—Oleo sobre tabla.

Dimensiones— 97 x 74 cm.

Procedencia— Iglesia de Távora, Toro (Zamora).

Nº de registro en la Escuela - 233.

Análisis Iconográfico.

Se trata de una Sagrada Familia con San Juan Niño; compuesta al estilo de las obras de Rafael, repitiendo las mismas soluciones en rostros, composición y colorido. Es muy parecida a la "Sagrada Familia de la Rosa" de Rafael, que se conserva en el Museo del Prado.

Al principio, debido a las mutilaciones, daños en la superficie pictórica y repintes, no se distinguía el rostro de San José, y la figura del San Juan se creyó perteneciente a otra tabla.

Gomez Moreno, también en su catálogo mencionado, nos habla del asunto representado y, además, hace mención de la pequeña cruz que abraza el San Juanito, del fondo de ciudad sobre peñas, el cielo rojizo y del frondoso árbol que sirve de fondo a las figuras.

Soporte.

Madera de abedul.

La obra se recibió en dos piezas separadas: una formada por dos tablas ensambladas en unión viva, sin estopa ni lienzo, y otra de una tabla.

En su origen las piezas componentes de la tabla estuvieron unidas y reforzadas por dos barrotes de corredera que no se conservan; quedando los carriles o calles realizados en cola de milano. No existe otro tipo de sujeción.

En los bordes superior e inferior, ocupando todo el ancho de la tabla, se han practicado unos rebajes de 2 cm. de ancho y 0'5 cm. de profundidad en cota máxima, cuya función era sujetar la tabla a un marco, perdidos ya los barrotes y alabeadas las piezas componentes.

La madera ha sufrido un fuerte ataque de xilófagos; concretamente de *Anobium punctatum*, a juzgar por el tipo de perforaciones y galerías de 2 mm. de diámetro y su característico serrín granuloso. Estas perforaciones han alcanzado, incluso, la superficie pictórica.

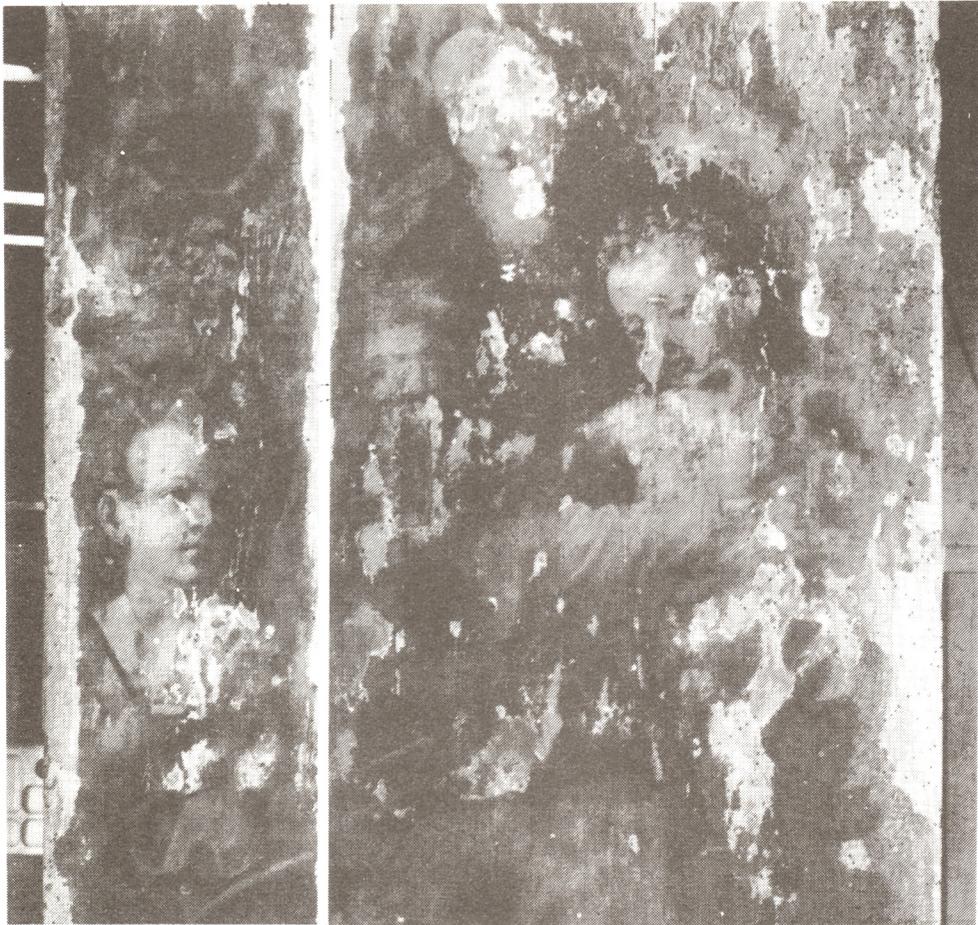
Los bordes de la tabla aparecen desiguales, con faltas de madera, astillados en las esquinas superior e inferior derechas.

Los carriles de los barrotes tienen los bordes rotos y debilitados por la acción de los golpes y de los insectos xilófagos.

El aspecto general de la madera es de suma debilidad y poca consistencia. Está muy reseca y con alabeos característicos muy acentuados.

La tabla izquierda, descolada de las otras dos, presenta una grieta superficial en la parte superior izquierda, vista por la cara de la pintura.

EXAMEN PREVIO.



Estado inicial de la tabla por la cara de la pintura.

Preparación. -

Blanca, de yeso; forma una capa delgada y uniforme, aplicada directamente sobre la tabla, sin previa colocación de estopa o lienzo.

Se han producido desprendimientos en numerosas zonas. La causa parece haber sido el sometimiento de la tabla a la intemperie; hecho que produjo su desvirtuación, falta de adherencia y cohesión, mostrándose a la vista muy desintegrada.

Estucos antiguos nos hablan de intervenciones anteriores sobre faltas de preparación e, incluso, ocultan amplias zonas de la policromía original.

Capa Pictórica.---

Se trata de pintura al óleo, ejecutada a pincel, con ligeros empastes en las luces.

En su gama predominan hermosas tonalidades frías; azules en el paisaje y manto de la Virgen, violetas en su

manga y vuelta del manto y carmines en su túnica. Grises nacarados en las carnaciones. Verdes en el fondo de árboles. Colores de tierra en cabellos, ropaje del San Juan y fondo rocoso.

Presenta numerosas faltas y agrietamientos producidos por el deterioro de la preparación.

Se observan repintes y falsas veladuras cubriendo lagunas y grandes zonas de pintura original.

La tabla izquierda, separada, tiene la superficie pictórica bien conservada; como si la preparación hubiese sido previa a la exposición de la obra a la intemperie. Las dos tablas unidas de la derecha muestran, por el contrario, una superficie torturada, barrida, sobretudo en las manos de la Virgen, cuerpo del Niño y rostro de San José, casi invisible. En estas zonas se ven la preparación y la madera subyacentes.

Estrato superficial.---

Cubierto por una gruesa capa de suciedad impermeable que, en muchas zonas, oculta totalmente la pintura; confiriéndola un aspecto opaco, terroso y sin brillo.

El barniz original se ha desintegrado en su mayor parte.

PROCESO DE CONSERVACION. (Primer curso)

Asentado de color.---

Efectuado por pequeñas zonas; inyectando primero humectante (1 parte de vinagre, 5 partes de alcohol y 1 parte de agua) y después el adhesivo (1 parte de cola de conejo hidratada, 1 parte de agua, 1 cucharadita de miel y unos granos de fenol); manteniendo la cola caliente con la espátula térmica para una mayor penetración y cubriendo seguidamente la zona con papel, planchando con la misma espátula. Finalmente, y hasta su completo secado le fue superpuesto un peso. De este modo se procedió con toda la superficie pictórica.

Finalmente se empapeló toda la tabla para la protección de la pintura.

Consolidación del soporte.---

Se eliminaron restos de polvo y suciedad adheridos a la madera.

Humedecidos los reversos con balletas, procedimos a enderezar las tablas, engatillando para mantenerlas rectas sin presionar excesivamente para no quebrar la madera, de débil resistencia. Después se aplicaron sucesivas manos de SYNOCRYL 9122 X con brocha, hasta la saturación. Eliminamos los restos de resina con acetona.

Finalmente se procedió a fijar la grieta de la tabla izquierda con acetato de polivinilo, engatillando la zona hasta su perfecto secado.

Eliminación del papel protector.

Para no torturar la pintura, y para una mayor rapidez, se formó un pequeño charco de agua en zonas de 3 cm²., calentando con espátula para que el papel se desprendiera con facilidad.

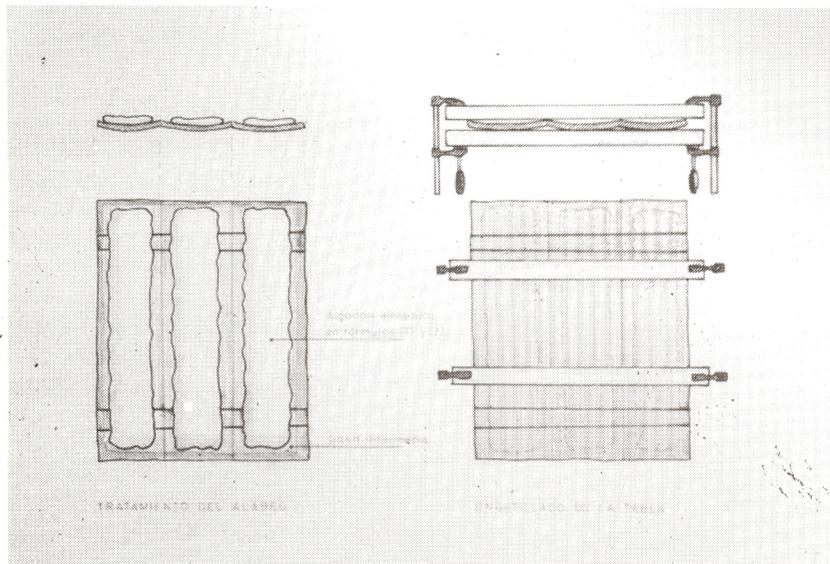
Estucado.

Se aplicó muy fluido y con jeringuilla para que penetrara en las galerías y huecos de la madera. Finalmente se enrasó con la superficie de la pintura.

Limpieza de la superficie pictórica.

Fue utilizado DIMETIL FORMAMIDA disuelto en esa esencia de trementina para reblandecer la capa de suciedad, eliminando los restos con bisturí y procurando una media limpieza. Debido a la gruesa capa de suciedad, y después de eliminar esta, hubo que enrasar de nuevo los estucos y asentar pequeñas zonas de la pintura donde la suciedad impidió la penetración de la cola.

La totalidad de este proceso no se llevó a cabo en el curso. Fue necesario mantener la tabla en humedad constante para concluir la consolidación el curso siguiente.



PROCESO DE CONSERVACION. (Segundo curso)

Pudo comprobarse al eliminar el engatillado, y pese a la consolidación con resina, que las piezas volvían a su anterior alabeo.

Unión de las tablas separadas.

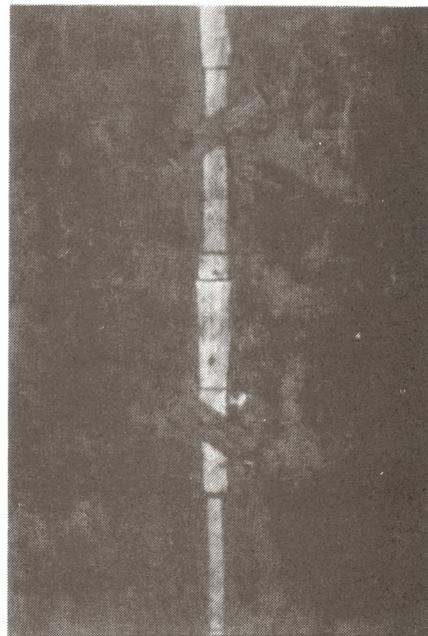
Se limpiaron los cantos de las tablas a unir; colocándose a continuación cinco espigas de madera de haya, de 5 cm. de longitud y 8 mm. de diámetro, regularmente repartidas, nivelando perfectamente las tablas. Dichas espigas se encolaron con acetato de polivinilo.

Las tablas se engatillaron hasta el perfecto secado de la cola.

Chuleteado.

Se hicieron canales en cuña en las uniones de las tablas componentes, con una profundidad aproximada a las 2/3 partes del grosor de la madera; introduciendo, seguidamente, estopa de cáñamo impregnada en coleta y, a continuación, las chuletas de madera de chopo, cortadas

de modo que encajaran perfectamente en los canales. Se encolaron con acetato de polivinilo y, una vez secas rellenaron los huecos con Araldit Madera. Finalmente se enrasaron a la tabla.



Detalle de colocación de chuletas y toledanas.

Colocación de toledanas.

Se practicaron doce cajas, seis a lo largo de cada una de las uniones; dándolas una inclinación de 45°, y alternando dicha inclinación. Se les dió una profundidad de 1 cm.

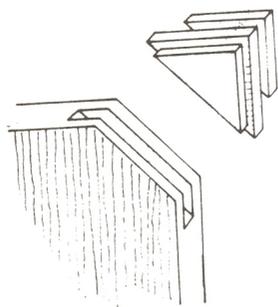
Las toledanas se hicieron en madera de haya y se encolaron con acetato de polivinilo, presionando hasta su completo secado. Finalmente se enrasaron a la tabla.

Reintegración de esquinas dañadas.

Para los injertos se utilizó madera de chopo.

En la esquina superior derecha se practicó una incisión transversal, extrayendo una lasca de madera original e injertando tres piezas de madera, colocadas a contraveta unas con respecto a las otras; pero cuidando que la pieza central estuviera a contraveta con respecto a la tabla original.

En la esquina inferior derecha se practicó un rebaje a la madera original en su cara posterior, después se pegó un trozo de madera que enrasara con el nivel de la tabla. Como adhesivo se utilizó, asimismo, ace-



Esquema del injertado de las faltas de madera de una de las esquinas.

tado de polivinilo, rellenando los huecos con Araldit Madera.

Tratamiento para la corrección de alabeos.

Esta operación constó de varias fases:

Primeramente se aplicaron por el reverso de la tabla bandas de algodón totalmente impregnadas en agua caliente, en las zonas más cóncavas del alabeo, y a lo largo de las tablas; cubriendo con plástico y fijando la madera por medio de cos travesaños engatillados para forzar el enderezado. En este estado se dejó reposar durante 24 horas.

Para el siguiente paso se utilizaron dos fórmulas: (1) y (2), compuestas así:

(1) - 1 litro de alcohol
125 gr. de goma-laca
25 gr. de bórax.

(2)- 1 litro de agua
125 gr. de goma-laca
25 gr. de bórax.

(El bórax hace la goma-laca soluble en agua).

Se liberó la madera de la sujeción, sustituyendo los algodones húmedos por otros impregnados de una parte de la fórmula (1) mezclada con tres partes de la fórmula (2). De nuevo se cubrió con plástico, sujetando la madera, dejando actuar la aplicación durante 24 horas.

La misma operación fué repetida cada 24 horas, aumentando la proporción de la fórmula (1) y disminuyendo la proporción de la fórmula

(2); hasta llegar a un punto en que solo se aplicara la fórmula (1).

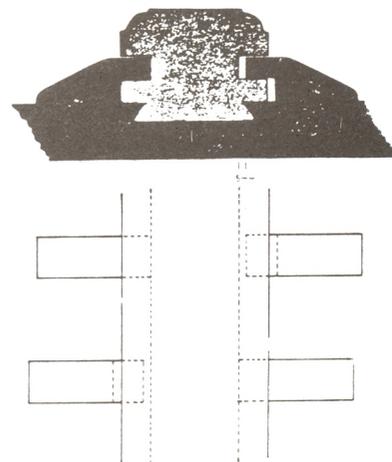
El efecto de los algodones impregnados, ejercido sobre la zona más cóncava, fué el hinchamiento de la madera justo en dicha zona. Al mismo tiempo, la goma-laca que penetrara en los poros de la madera iba cristalizando e impidiendo, así, que se produjeran de nuevo los alabeos al desaparecer la humedad.

Durante todo el proceso fué fundamental la sujeción de la tabla por medio de barrotes engatillados y la colocación de plástico para concentrar la humedad.

Finalmente se rellenaron los agujeros y galerías del reverso con Araldit Madera.

Colocación de los barrotes de refuerzo y del sistema de llaves.

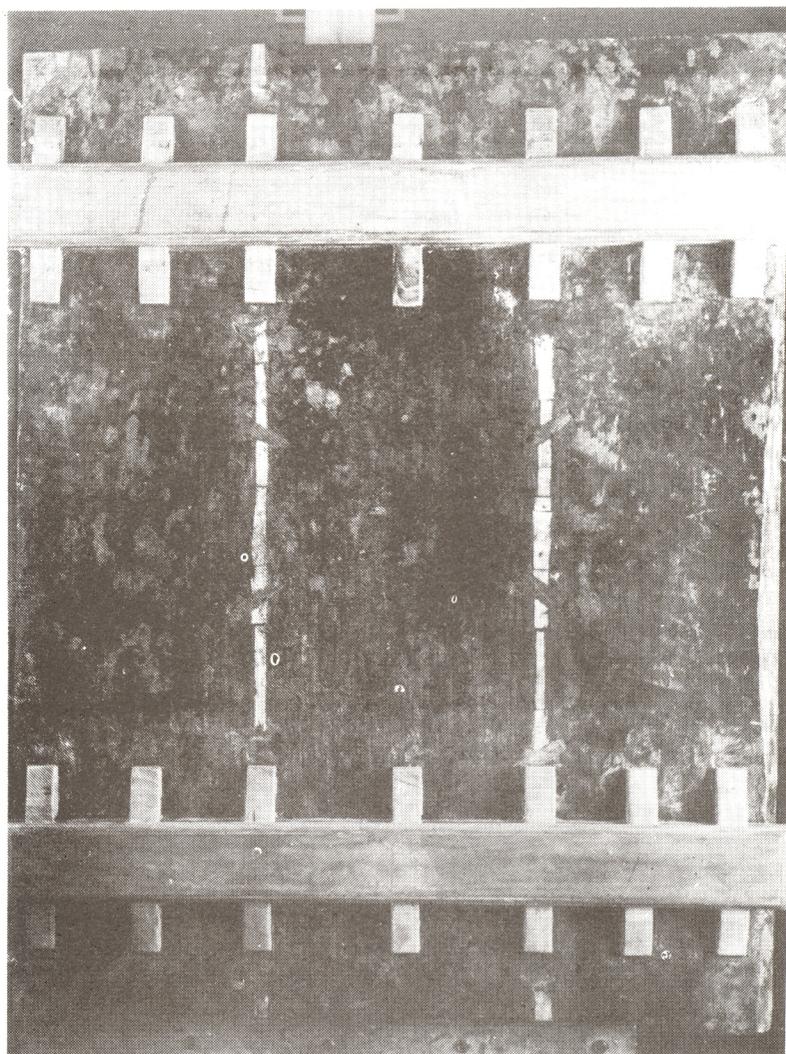
Previamente se corrigie-



Esquema de colocación de barrotes y llaves.

ron los astillamientos de los carriles con Araldit Madera y se nivelaron las calles para que los barrotes deslizaran sin dificultad.

Los barrotes se hicieron en madera de haya, ligera-



Cara posterior de la tabla concluida la colocación de chuletas, toledanas y barrotes.



Fin del proceso de estucado y de limpieza de testigos de suciedad.

mente más estrechos por uno de sus extremos para permitir su entrada en los carriles. La colocación, de estos, se alternó, es decir, un barrote entrando de derecha a izquierda y el otro en sentido contrario. Estos, a su vez, tienen en sus bordes laterales unos carriles de 1 cm. de profundidad y 1 cm. de anchura para permitir su sujeción por medio de llaves. Las llaves, también de madera de haya, y a razón de siete pares en cada barrote, se enfrentan por parejas en los carriles. Se fijaron con el mismo adhesivo utilizado con anterioridad, engatillándose hasta su perfecto secado.

Encerado del reverso.

Fundiendo al baño maría una mezcla de 250 gr. de cera virgen con 65 c.c. de esencia de trementina; se aplicó en caliente con brocha hasta cubrir todo el reverso de la tabla, incluido el sistema de barrotos y llaves, con el fin de limitar la higroscopicidad de la madera e impedir los movimientos



Rostro de la Virgen. Detalle del estucado ya efectuada la limpieza.



Detalle de lagunas estucadas y de testigos de suciedad.



Vista de conjunto, parcialmente entonado en tintas planas.



La pintura concluido el tratamiento.

bruscos por efecto del cambio de humedad. La cera forma una fina y uniforme película.

Limpieza de la pintura.

Se continuaron eliminando las partes cubiertas de barro y suciedad con agua templada y esencia de trementina, y con el auxilio del bisturí.

Los repintes se eliminaron con Dimetil Formamida y bisturí; procurando una media limpieza que preservara las calidades de la pintura.

Restauración del colorido.

Previamente se cubrieron los estucos con una película de goma - laca para impedir su absorción. Se continuó entonando las lagunas en tintas planas, utilizando acuarelas, para lograr una mejor visión de conjunto al ocultar el blanco perturbador del yeso. Seguidamente se reintegró el colorido al rigatino,

suando a tal efecto las témperas brillantes.

Como protección final se aplicó a la totalidad de la pintura barniz de almáciga pulverizado, a fin de conseguir una calidad de matizado que suavizara las lógicas diferencias de superficie entre la pintura original y las lagunas reintegradas.

Todo objeto artístico es, además de documento histórico una realidad estética. Por lo tanto, al plantearse la reintegración del colorido a esta tabla, se intentó rehabilitar dicha realidad sin menoscabo del respeto por su autenticidad artística y documental. Hubo, para ello, que adecuar los criterios, dejando que la obra nos dictara las intervenciones necesarias. En este caso había que hacer legible la pintura sin interferir en la visión de lo auténtico.

Las lagunas perturbaban grandemente la armonía total de la composición y del colorido. Las características de estas, y los datos suficientes

aportados por los restos originales posibilitaban una reconstrucción encaminada únicamente a aminorar su carácter perturbador y desplazar la atención hacia la pintura original.

De los diferentes sistemas de reintegración se optó por el empleo del rigatino como medio más idóneo para reconstruir las zonas perdidas sin definir las en demasía, haciendo ver sin disimulos donde acaba lo auténtico y donde empieza la reintegración.

Luis Cristobal Antón

