

Examen organolèptic i procés de restauració

En aquest article es fa una descripció de l'estat de conservació en què es va trobar aquesta pintura sobre tela, fent un incís important en els resultats de les anàlisis dels materials de composició i també de les degradacions que patia. Posteriorment es fa una relació de les tasques de restauració dutes a terme a les instal·lacions de l'ESCRBCC. El fet que es tracti d'una pintura inèdita, a més de les degradacions que patia a nivell de conservació de l'esmalt blau de la capa pictòrica, la converteixen en una peça força interessant tant a nivell d'estudi com de plantejament de processos d'intervenció.

Lídia Balust Claverol. *Professora de Conservació i Restauració de Pintura de l'ESCRBCC.* lbalust@xtec.cat

INTRODUCCIÓ

Aquest quadre es va trobar de forma accidental en el fons d'un armari de la sagristia principal de l'església parroquial de Conques (Pallars Jussà) l'any 1995, on en un primer moment es va confondre amb un bocí de tela de sac, ja que es trobava totalment arrugat amb la pintura amagada cap a la cara interior.

La sorpresa va sorgir quan en treure aquest "sac", es va veure que queia policromia. Per això, es va obrir curosament i es va descobrir que es tractava d'una pintura damunt de tela, en molt mal estat de conservació.

Per evitar malmetre-la encara més, es va posar al damunt d'un suport rígid aïllant, tapat amb papers de seda i allunyat de la humitat del terra, a l'espera de procedir a la intervenció de conservació i restauració.

La qualitat de la pintura, tot i el mal estat en què es trobava, va ser evident de bon principi. Tant és així, que fins i tot un dels

vilatans més grans del poble va explicar-nos que potser era de Murillo, perquè antigament, a la capella del Sant Crist, ell recordava que hi havia quadres de pintors com Murillo o Velázquez. Encara que aquesta afirmació pot ser el resultat d'un malentès en una interpretació de la tradició oral perquè cal saber que a Espanya a partir del segle XVII, als quadres dolents se'ls anomenava "pintura de feria" i als bons "Murillo"¹ i, segons expliquen Peter i Linda Murray «es van pintar "Murillos" fins ben entrat el segle XIX, no tant com a falsificacions, sinó com a mostres de cert estil de pintura».²

Però, certament, encara que no s'ha pogut demostrar que es tracta d'un quadre pintat per Bartolomé Esteban Murillo, podem dir sense por a equivocar-nos que presenta moltes semblances amb la pintura d'aquest pintor sevillà,³ com és el cas de la representació d'un tema de caire religiós molt recurrent en la seva pintura, i molt especialment en l'execució pictòrica de les cares dels personatges que fan evident, com a mínim, la mà d'un bon artista que hauria pogut sorgir del seu nombrós taller d'aprenents.

La qualitat d'aquesta pintura, molt superior a la que podem trobar en la majoria de quadres que han sobreviscut a la Guerra Civil



1. El quadre a la sagristia de l'església de Conques abans de la intervenció (Fotografia: Lídia Balust).

2. Quadre procedent del fons del Museu d'Art de Girona, restaurat també a l'ESCRBCC, amb una temàtica idèntica però de menor qualitat que el de Conques (Fotografia: Lúdia Balust).

Espanyola a la comarca del Pallars Jussà, ens fa pensar que va ser treta del bastidor i amagada a corre-cuita en un racó de l'armari de la sagristia, en un intent de protegir-la de la destrucció, on va restar oblidada fins que la nostra "xafarateria" la va retrobar.

EXAMEN ORGANOLÈPTIC

Suport de tela

Es tracta d'una pintura a l'oli sobre tela, sense bastidor, d'unes mides aproximades de 158 x 110 cm.

La tela és de lli amb barreja de cànem,⁴ teixida segurament de forma artesanal, amb lligat de tafetà senzill, i d'una densitat de 10 x 10 fils per cm². Els fils, relativament gruixuts i irregulars, presentaven una important oxidació, que es reflectia en la fragilitat de les fibres i en la coloració marronosa que tenia la tela en general.

En el revers de la tela es podien veure també concrecions de diversos tipus. Per una banda es podia observar una gran quantitat de pols i brutícia acumulada, sobretot en els plecs –zones on la humitat juntament amb la pols havia format uns empastats molt importants– i, per altra banda, hi havia una gran quantitat de dipòsits orgànics en forma de teranyines, diversos nius d'aranyes repartits per tot el revers i, fins i tot, restes de grans d'ordi.

A causa que la tela havia estat plegada durant molt de temps i guardada en contacte amb la humitat del fons de l'armari, es feien evidents unes taques fosques i simètriques, que corresponien al plegat, on es concentraven de forma més intensa diverses patologies a nivell de degradació biològica.

Aquest atac de microorganismes es va poder detectar a simple vista, atès que era molt acusat. En primer lloc es van poder observar nombroses taques de color gris, de forma circular i de textura vellutada, que corresponien a l'atac força massiu d'un fong identificat com *Penicillium s.p.*, que es presentava en diverses fases del seu desenvolupament i provocava el debilitament de les fibres a causa del seu podrint. Per altra banda, es van observar un seguit de taques de color marró-vermell localitzades sobre tot en la zona central del revers del quadre, que en un principi feien pensar en un esquitx amb pintura tant per la seva coloració, extremadament intensa, com per la seva absència de textura evident. Però després de realitzar una observació més acurada, es va determinar que es tractava d'una alteració cromàtica puntual, que comportava també el debilitament de les fibres del teixit i que corresponia a l'atac d'un fong cromogen⁵ que pertany a la família *Dematiaceae*.

El fet de que la tela no estigués muntada damunt d'un bastidor va afavorir que presentés degradacions diverses, com bonys,



arrugues, plecs, estrips i llacunes de pèrdua total de matèria, localitzades sobretot en la part dreta del quadre. També es podien observar uns plecs repartits de forma paral·lela al llarg de la pintura, que corresponien al plegat de la tela sobre sí mateixa i que havien derivat en la pèrdua de policromia d'aquesta zona.

La tela es trobava desfilada en tot el perímetre però encara es conservaven alguns forats amb els marges oxidats, causats pels gavarrots de ferro que devien servir per tesar la tela al bastidor, i també es va poder observar l'empremta horitzontal que el traesser del bastidor original havia deixat en la part central del revers de la tela.

Capa de preparació

Pel que fa a la capa de preparació, cal dir que es tractava d'una pel·lícula relativament prima i homogènia, aplicada a pinzell, que presentava una bona adhesió a la capa pictòrica i no tan bona a la tela de suport (encara que cal tenir en compte la seva agitada trajectòria). Però la característica principal consistia en la seva coloració vermella atès que va ser realitzada amb terres vermelles amb contingut de silicats de ferro (possiblement hematites).⁶

Aquest tipus de preparacions vermelles, realitzades amb l'anomenada terra de Sevilla o mangra, eren molt corrents en l'època del barroc, sobretot en la zona del sud d'Espanya, d'on provenen.⁷ Concretament, s'han trobat en tota la conca i els marges del



3. Detall de la degradació del suport i de les pèrdues de capa pictòrica abans de la restauració (Fotografia: Lúdia Balust).

Guadalquivir i dels seus afluents, i ja existeixen referències del seu ús l'any 1649 en un tractat de Francisco Pacheco, on explica que "la imprimació millor i més suau és la del fang que s'usa a Sevilla"⁸ i més endavant ho trobem confirmat en el tractat d'Antonio Palomino, "*El Museo Pictórico y la Escala Óptica*" (1715-1724), on especifica que aquestes anomenades "imprimacions" calia preparar-les a l'oli.⁹

Des de fa uns anys s'han publicat diverses investigacions sobre les imprimacions acolorides aplicades damunt de tela durant els segles XVII i XVIII¹⁰ però, segons un estudi presentat recentment,¹¹ d'aquesta zona andalusa en concret es poden diferenciar quatre tipus de preparacions segons la seva coloració: ocre-bru, bru-vermell, bru-verd i, amb menys freqüència, solament vermelles i, sembla que tant en els moments inicials del segle XVII com en els finals, s'empraren preferentment les preparacions més fosques (com és el cas de la que ens ocupa).

En aquest estudi van ser analitzades, entre altres, quatre obres de Murillo, en les que tres tenien una preparació de color ocre-bru, i solament una tenia coloració vermelloso, però en les quatre es va detectar la presència d'hematites en la seva composició. Tot això ens fa reflexionar altre cop sobre la procedència d'aquesta pintura i sobre la possibilitat que pogués estar realitzada per algun pintor de l'escola sevillana.

Capa pictòrica

La capa pictòrica és un oli aplicat amb pinzellades fines i lleugeres, amb més càrrega de pigment en els vestits dels personatges on s'observen clarament les pinzellades. Les cares i les mans estan realitzades amb pinzellades suaus, que es fonen unes amb altres per donar una sensació de volum continu en uns

rostres joves i amables, elaborats amb força destresa pictòrica, i on destaca el de l'Infant Jesús (situat al centre de la composició), que ens recorda rostres molt similars executats pel propi Murillo.

El pes de la composició es concentra en la part central del quadre, on es troben situats els rostres, quedant com en segon terme la meitat superior, on hi ha representat un cel amb el colom que simbolitza l'Esperit Sant sota el Pare Etern que corona el quadre.

Els vestits dels personatges es troben realitzats amb colors força intensos i nets, com per exemple diversos tons de marró i ocre en la figura de Sant Josep i un vermell intens amb matisos de carmí per la túnica de l'Infant Jesús. Però el vestit de la Mare de Déu (que era blau en el seu origen) presentava en algunes zones una coloració molt fosca, d'un blau amb tonalitats marrons que, de ben segur, era el resultat d'una degradació a nivell cromàtic.

D'aquest pigment es recolliren mostres i es feren anàlisis de composició.¹² Els resultats detectaren Sílice (Si) + Potassi (K) i, per tant, es va pensar en la possibilitat que fos un vidre, és a dir, un esmalt blau. Aquesta dada es va comprovar amb el Point 1 on es va detectar As, Si, Fe, Co i Bi que, efectivament, corresponen a impureses característiques de l'esmalt blau.¹³

L'esmalt és un vidre de potassi granulat amb una textura que va de moderadament fina a gruixuda. El seu color blau es deu a les petites però variables quantitats de cobalt afegides en forma d'òxid de cobalt durant el procés de fabricació. Com altres vidres, es considera estable a no ser que s'obtingui de manera

incorrecta. El seu ús es recomana en la tècnica del fresc i en medis aquosos, però sembla que en medis oliosos només s'aconsegueix un color opac en el moment de l'aplicació, perquè l'índex de refracció de l'esmalt és molt semblant al de l'oli. De fet l'esmalt, en un medi com l'oli, sovint està parcialment o completa descolorit, i per això és interessant i curiós trobar indicacions com les que fa Antonio Palomino al segle XVIII, en les que recomana la utilització de l'esmalt com a assecant per altres pigments blaus com l'ultramar o l'indi que, quan són aplicats amb la tècnica de l'oli tenen problemes d'assecat.¹⁴

Aquest tipus de degradacions de l'esmalt blau van ser estudiades per Joyce Plesters (1969) en un seguit de pintures de la *National Gallery* de Londres, entre les que podem destacar un quadre atribuït a Esteban Murillo, l'*Adoració dels pastors*, on la samarra d'un dels pastors estava pintada amb esmalt i es trobava totalment degradada amb un to marronós, exactament igual que en la nostra pintura.¹⁵

En la mateixa mostra estudiada per nosaltres es va detectar la presència d'una segona capa, sota la blava, que corresponia a blanc de plom,¹⁶ i que podria ser una base per a l'esmalt blau, aplicada

segurament com a protecció contra la pèrdua de color, i emprada com a recurs pictòric per executar el clarobscur del vestit.

Per altra banda, en la zona del cel de la meitat superior del quadre s'observa una degradació molt evident en forma de descoloriment de l'esmalt blau que, al ser aplicat amb una capa molt prima de pintura, amb el temps ha perdut el poder cobrent, tornant-se transparent i deixant resorgir la capa de preparació vermella de sota.

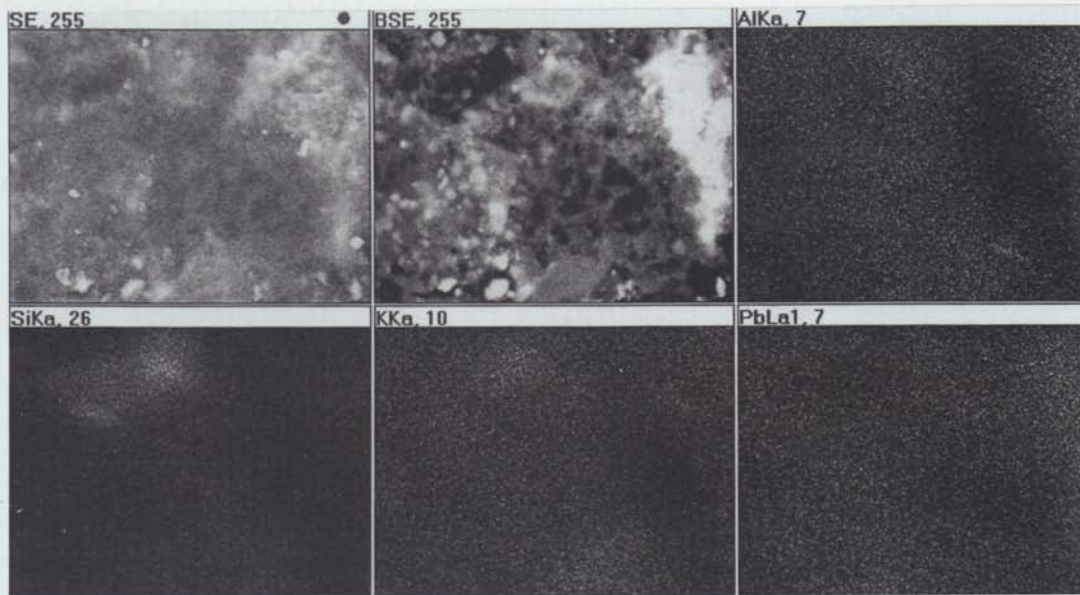
L'augment de transparència d'aquesta zona pot ser deguda a causa de la modificació de l'índex de refracció de les capes de pintura a l'oli durant el seu assecat, que augmenta encara més en els pigments que poden combinar-se químicament amb aquest aglutinant, com és el cas del blanc de plom (que en aquesta pintura es troba barrejat amb blau), ja que l'oli i el pigment formen sals grasses de plom, al produir-se una saponificació.¹⁷ Però aquest tipus de degradació també afecta a l'esmalt blau, ja que el seu índex de refracció és baix, proper al de l'oli de llinosa i, a més, normalment té una estabilitat baixa. Sembla que algunes varietats poden tenir massa components alcalins que interaccionen amb l'aglutinant, com a resultat de l'exposi-



4. Detall de la fotografia amb llum transmesa de la túnica de sant Josep abans de la restauració (Fotografia: Lúdia Balust).

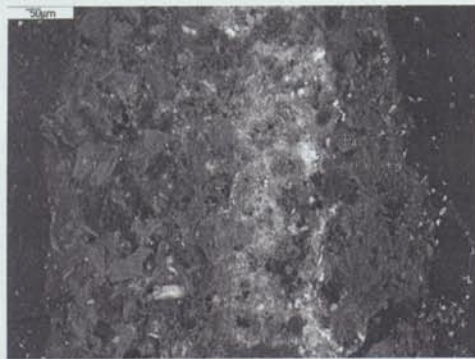


5. Detall de la túnica de la Verge amb zona enfosquida per la cremada (Fotografia: Lúdia Balust).



6. Cartografia de distribució d'elements per XEDS de la mostra amb esmalt blau (Imatge: José Luis Prada).

7. Imatge de retrodispersats (beekscattered) SEI de la mostra amb esmalt blau (Imatge: José Luis Prada).



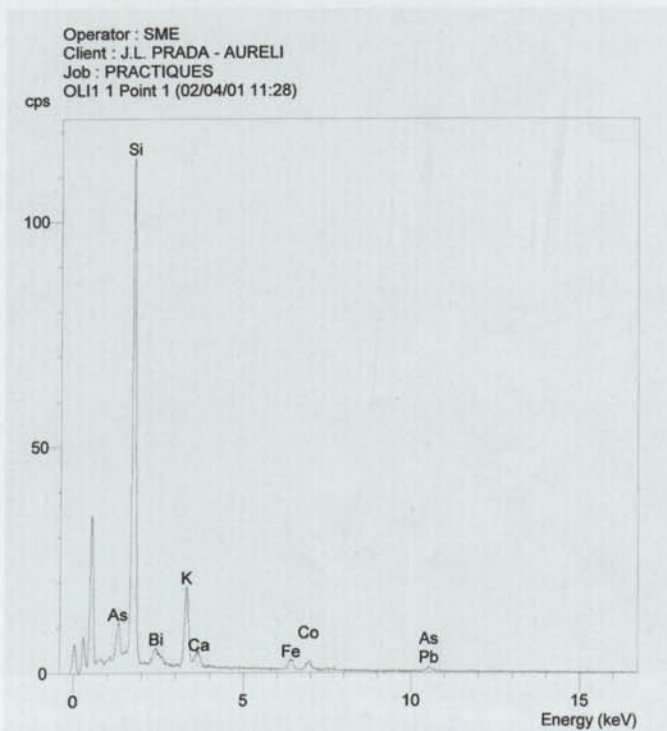
ció a la humitat, tot generant productes de saponificació de l'oli de color groc-marró.¹⁸

Cal recordar també que al ser un vidre no té força de tinció. Si a això hi afegim el fet que la capa pictòrica era molt prima i que la de la preparació era acolorida, s'entén la facilitat amb què s'accentua aquest procés d'enfosquiment, ja que es veu afavorit pel possible traspàs de part dels pigments solubles en oli de la capa de preparació cap a la capa de pintura superior, en un fenomen que Knut Nicolaus defineix com a "encerat del fons de bol".¹⁹ Un fenomen similar també el contempla Plesters (1969) quan explica que la pèrdua d'ions de cobalt per migració de partícules d'esmalt i la seva interacció posterior amb la pintura podria explicar la disminució del color en el pigment i l'aparent reactivitat amb els medis oleoresinosos.²⁰

Si a aquestes raons hi afegim que l'acció de l'àcid carbònic de l'atmosfera decolora l'esmalt blau lentament,²¹ podem dir que és del tot corrent trobar aquest pigment en alguna de les seves fases de transformació.

A part d'aquesta degradació, cal dir que la capa pictòrica reflectia de forma evident les vicissituds per les quals havia passat l'obra, ja que es trobava molt desgastada i amb pèrdues molt generalitzades, sobretot en la zona de coincidència amb els plecs i les arrugues de la tela i en els perímetres dels forats i dels estrips. Aquestes pèrdues es concentraven sobretot en la zona inferior i en el lateral dret del quadre.

La capa pictòrica estava coberta per un micro-clivellat en retícula no direccional, que afectava a tots els estrats pictòrics



8. Espectre atòmic de raigs x per SEM-EDS, on es determinen les impureses característiques de l'esmalt blau (Imatge: José Luis Prada).

i era el resultat de les característiques materials de la obra (capes primes) i els moviments soferts amb el temps a causa de desequilibris termohigromètrics.

Cal fer esment també d'un enfosquiment puntual, però força important, de forma circular, situat en la part central de la faldilla de la Mare de Déu, que corresponia a una cremada, probablement d'una espelma que devia estar massa a prop de la pintura. Això ho corrobora el fet que es van trobar diverses taques de cera en aquesta mateixa zona. La policromia estava molt degradada, però no cremada del tot, atès que el procés no havia arribat a la calcinació.

Evidentment, aquesta degradació provocava un efecte òptic indesitjat que deformava el missatge de la pintura i no permetia una correcta lectura, però com que es tractava d'una degradació irreversible, no es va considerar ètic realitzar cap mena d'intervenció al respecte.

Finalment cal dir que tota la pintura es trobava protegida amb una capa de vernís força prim però una mica oxidat que –com es va poder veure durant en el procés de neteja– va ser aplicat un temps després a la realització de la pintura, atès que en mig s'hi va trobar una lleugera capa de brutícia superficial, cosa que demostra que va passar un temps abans no fou envemissada.

PROCÉS DE RESTAURACIÓ

El mal estat de conservació en què es va trobar aquesta peça, va fer aconsellable dur a terme una fixació d'urgència que, a l'hora, va aprofitar-se com a protecció de la capa pictòrica per realitzar el seu trasllat al taller de restauració.

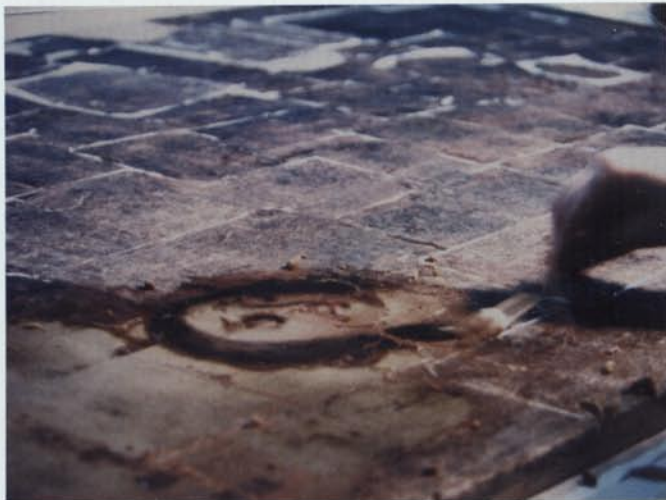
Aquesta intervenció es va fer *in situ*, és a dir, a la mateixa sagristia de l'església, atès que no era recomanable cap moviment que posés en perill les partícules de pintura despreses. Aquest condicionant, juntament amb l'època en què es va dur a terme la intervenció (el mes de desembre), va suposar que el treball es realitzés en unes condicions ambientals molt desfavorables, perquè la temperatura en alguns moments era inferior a 0°C.

El material emprat per realitzar aquest empaperat de protecció va ser *coletta* de cola forta, aplicada en calent i, per tant, fou precís treballar amb molta rapidesa perquè l'adhesiu no es refredés. Aquest adhesiu es va escollir per les seves provades qualitats com a fixatiu de capa pictòrica.

L'aplicació de l'empaperat va ser mitjançant l'adhesió de petits bocins de paper Manila²² impregnats de cola per la cara absorbent, i aplicats al damunt de la superfície de la pintura. D'aquesta manera s'aconseguí fer una intervenció que va permetre evitar el refredament de la cola i alhora evitar el fregament amb la paletina d'aplicació sobre la superfície, cosa que hauria



9. Procés d'empaperat de protecció
(Fotografia: Lúdia Balust).



10. Procés de desempaperat
(Fotografia: Lídia Balust).

Un cop protegida, es va traslladar al taller de segon curs de l'especialitat de Conservació i Restauració de Pintura de l'ESCRBCC, on les tasques de restauració van córrer a càrrec principalment de les alumnes Imma Forn i Núria Gavalda.

Després de fetes les anàlisis i preses totes les mostres, la primera tasca que es va dur a terme va ser la neteja superficial de la pols del revers de la tela amb una paletina suau i un aspirador, aprofitant també per eliminar totes les concrecions pulverulentes dels atacs de fongs que presentava.

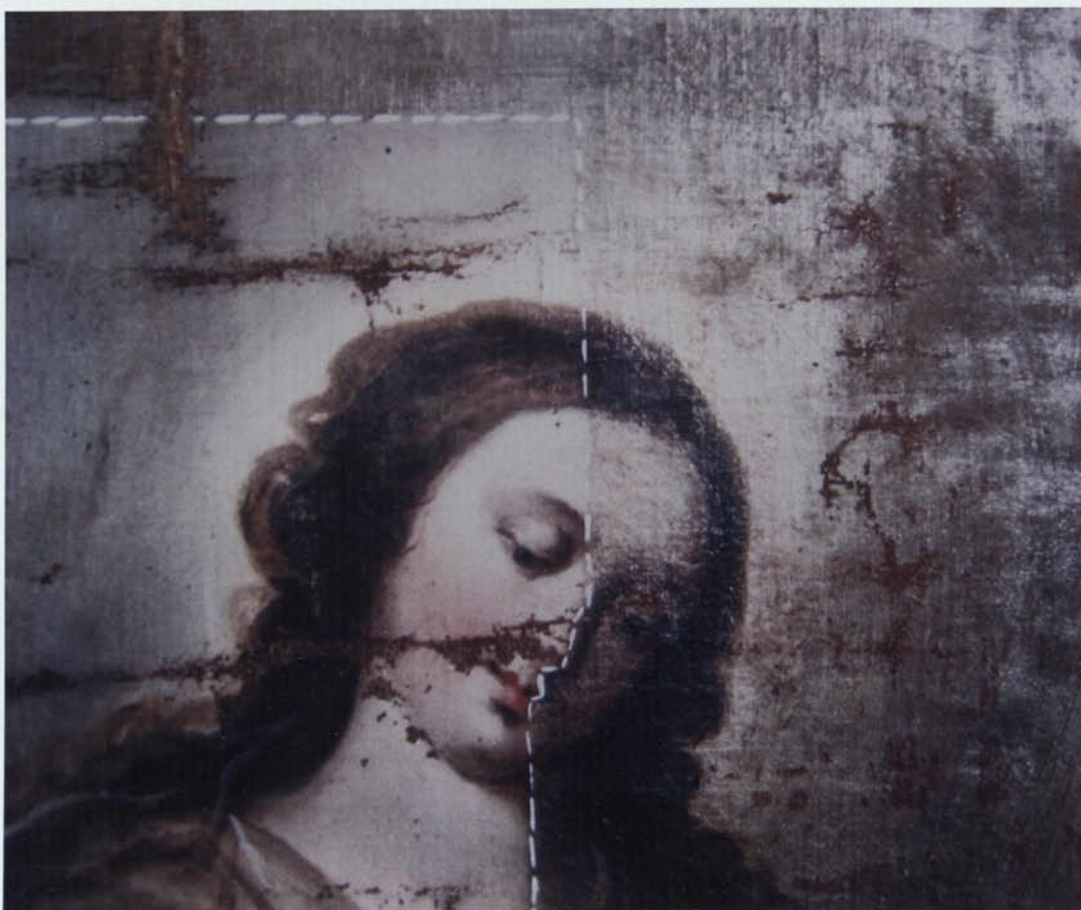
Posteriorment, es va fer una neteja més en profunditat del revers amb raspalls de pèl sintètic i amb bisturí en zones puntuals.

suposat que ens enduguéssim la multitud de petites partícules de capa pictòrica que no es trobaven adherides a la tela.

S'ha de puntualitzar que aquesta va ser una intervenció d'urgència i, per tant, no es disposava dels mitjans més adients, per això es va haver d'"improvisar" a partir dels materials que es tenien a l'abast. Probablement, si la intervenció s'hagués pogut planificar amb temps, s'hauria fet un empaperat amb *coletta* de cola de conill o una cola de peix (més transparents) aplicada al damunt de paper japonès.

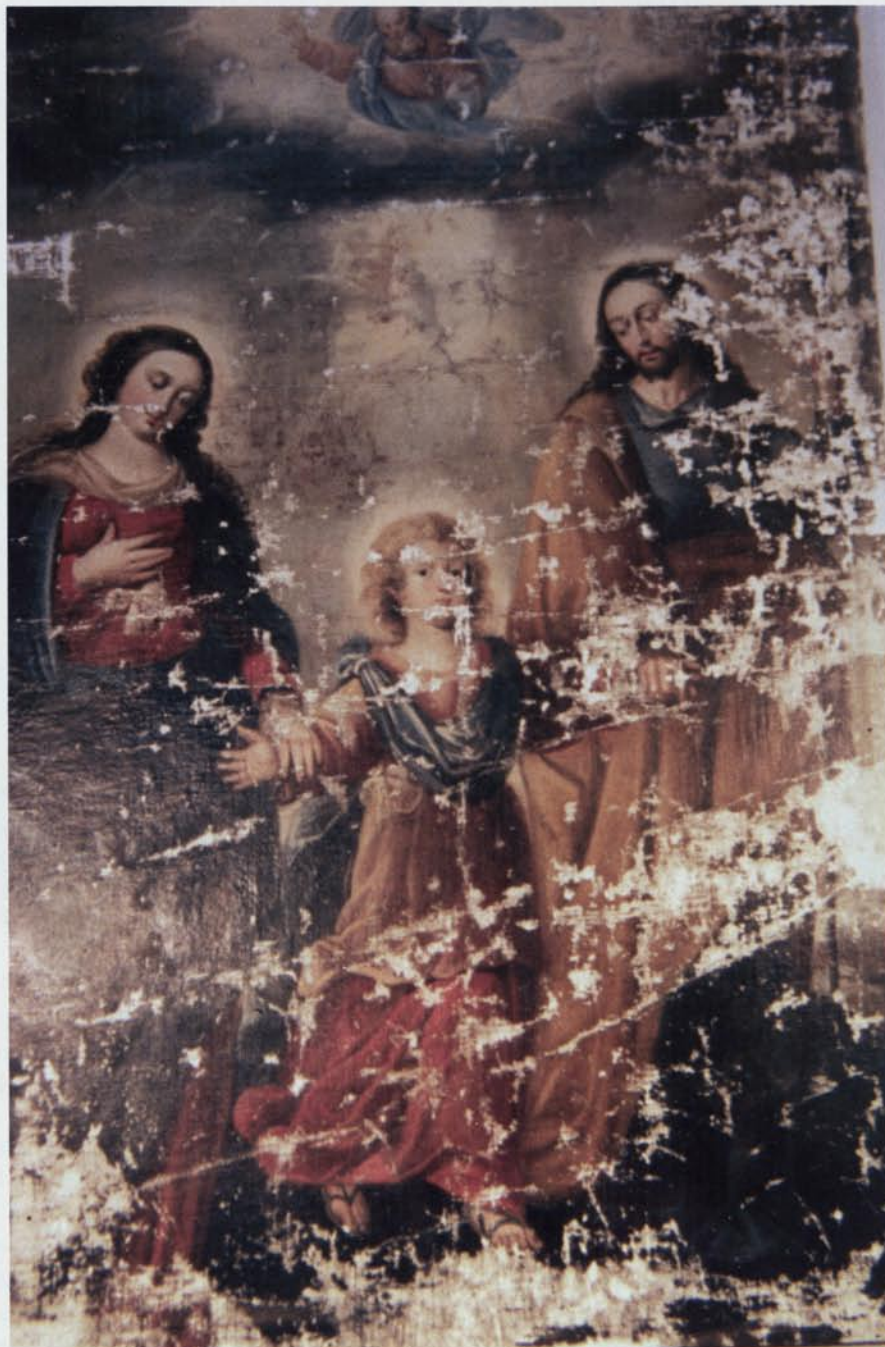
L'atac de fongs que presentava era força important. Com és sabut, els fongs són molt perillosos perquè es reproduïxen per espores i generalment provoquen la putrefacció del teixit i molts cops afecten les capes de preparació i la policromia. Per això, es va realitzar una desinfecció mitjançant l'aplicació de Preventol R-80® amb una concentració de 0,01% en una solució de 70% d'etanol i 30% d'aigua.

El procés següent va consistir en l'aplanat de les deformacions i arrugues que presentava la tela del suport. Aquesta intervenció



11. Detall del procés de neteja
(Fotografia: Lídia Balust).

12. El quadre després d'estucar, on es fan molt evidents totes les pèrdues de capa pictòrica (Fotografia: Lúdia Balust).



va durar diversos dies i va consistir en l'aplicació controlada pel revers de papers assecants humits per polvorització amb aigua desionitzada i l'aplanat amb pesos. Les deformacions més importants van necessitar l'aplicació simultània d'humitat i calor, aplicat amb una espàtula calenta a una temperatura no superior a 65°C. Al mateix temps, les vores dels estrips es van acostar a la seva posició original i els fils dispersos es van tornar a situar en el seu ordre (trama i ordit). Malauradament, les deformacions havien estat tan importants que alguns estrips presentaven deformacions impossibles de recompondre totalment.

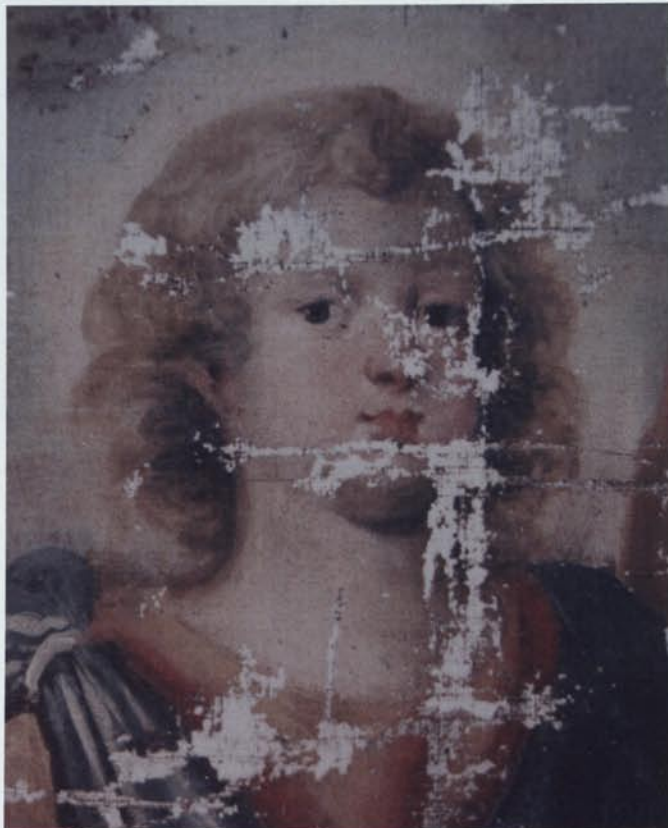
El mal estat de la tela del suport, amb nombrosos estrips i pèrdues, i la mateixa feblesa del teixit ocasionada per l'oxidació i l'atac

de fongs, va fer aconsellable realitzar un entelat com a mesura de reforç.

Es va escollir una tela nova de lli 100%, amb una trama força similar a la de l'original, encara que una mica més prima, per evitar qualsevol marca posterior. Aquesta tela, després de rentada per treure-li l'aprest, es va muntar i tesar en un teler provisional de tipus suís.²³

Com adhesiu d'entelat es va escollir la pasta de farina, elaborada amb *coletta* de cola forta i aplicada en fred. La pasta es va aplicar en primer lloc a la tela original per afavorir el relaxament de les fibres de la tela i facilitar la seva posterior adaptació. Un cop estesa la pasta a les dues teles, es va realitzar el procés

13. Detall del Nen Jesús abans de la reintegració
(Fotografia: Lúdia Balust).



14. Detall del Nen Jesús després de la restauració
(Fotografia: Lúdia Balust).



d'entelat tradicional, que consisteix en la unió dels dos suports i l'adhesió mitjançant el procés d'eliminació de la pasta sobrant amb espàtules de fusta. Finalment per facilitar el procés d'assecatge, i amb el teler en posició vertical, s'utilitzaren uns convectors amb aire fred, a l'hora que es revisà tota la superfície per assegurar una correcta adhesió dels dos teixits.

Com que la pintura no portava cap bastidor original, se'n va encarregar un de nou, de fusta de pi amb encaixos de tipus espanyol i amb un travesser horitzontal de reforç. Es va polir amb paper de vidre fi per evitar arestes o cantons vius.

La tela entelada es va desmuntar del teler provisional i es va muntar al bastidor nou mitjançant grapes d'acer inoxidable distribuïdes de forma simètrica per tot el perímetre. Per la part posterior, la tela sobrant es va presentar adherint-la al bastidor amb pasta de farina.

Les pèrdues de tela original es van anivellar mitjançant l'aplicació d'empelts de tela de lli, més prima que l'original, adherits també amb pasta de farina. Aquesta intervenció es va creure convenient per facilitar l'anivellat de la superfície en el procés d'estucat i afavorir la seva conservació posterior.²⁴

Un cop consolidat el suport, es va eliminar el paper de protecció de la capa pictòrica amb esponges naturals humides amb aigua

calenta desionitzada. Aquest procés de desempaperat cal realitzar-lo de forma gradual, per assegurar una total eliminació del paper i la cola de protecció i procedir immediatament a un assecat de la superfície amb papers absorbents, per eliminar el màxim possible la humitat. El procés finalitza amb la col·locació de les falques que afavoreixen el tesat final de la tela.

La següent intervenció va consistir en la neteja de la capa pictòrica. Després de la realització de proves amb diferents dissolvents i cales en diversos colors de la pintura, es va escollir com a més efectiva i segura per eliminar el vernís superficial, una mescla de *white spirit*, acetona i alcohol,²⁵ neutralitzada amb *white spirit*. Però, un cop eliminat el vernís, es va poder observar que encara quedaven restes d'una brutícia superficial, que semblava provocada pel fum d'espelmes i que va ser retirada amb sabó neutre líquid, concretament LM02® al 10% amb aigua desionitzada, neutralitzant-ho finalment també amb aigua desionitzada.

El procés de neteja no va presentar cap complicació, encara que es va haver de procedir amb molta cura per garantir una neteja uniforme, fins i tot en els petits fragments disgregats de la policromia.

Després de l'evaporació total dels dissolvents, es va aplicar un vernís²⁶ mitjançant una paletina suau, com a mesura de protecció de la capa pictòrica en front del procés d'estucat posterior.

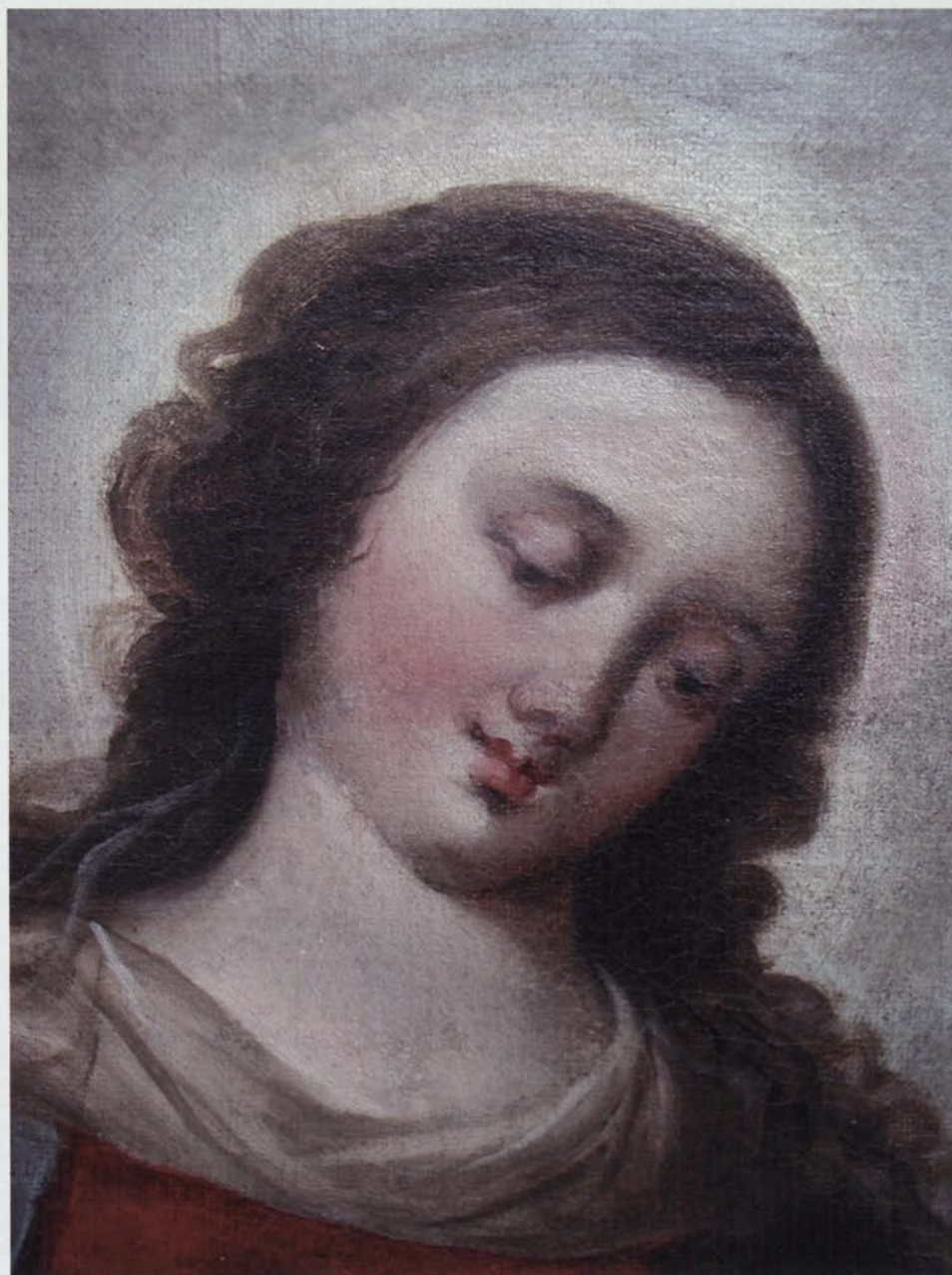


Aquest procés d'anivellat de la superfície va consistir en l'aplicació d'un estuc a base de cola de conill amb aigua destil·lada (1-8) i amb carbonat càlcic com a càrrega. Un cop sec, es va retirar el sobrant amb un cotó humit amb aigua desionitzada. En aquest procés solament es va anivellar l'estuc respecte a la capa pictòrica però sense practicar cap mena d'estructuració en la seva superfície, ja que no es pretenia fer cap intervenció de caire imitatiu.

Com a protecció final es va aplicar una capa de vernís, amb la mateixa composició que en la primera aplicació però, en aquest cas, es va insistir en diverses zones per igualar una mica l'acabat, perquè es tractava d'una superfície amb absorcions molt irregulars. Com a exemple podem dir que hi havia molta diferència entre l'absorció de les carnacions (realitzades amb més

gruix de pinzellada i en bon estat de conservació), i el mantell de la Verge (que havia patit una cremada i, per tant, es trobava molt més ressec i degradat).

Pel que fa al procés de reintegració, la intervenció es va plantejar tenint en compte les nombroses i importants pèrdues de la capa pictòrica que patia el quadre, motiu pel qual era evident que una intervenció de tipus totalment mimètic o il·lusionista podia suposar contradir els criteris ètics d'una intervenció correcta. Per altra banda calia, però, no oblidar que es tractava d'una peça que estaria exposada al culte religiós en una església i, per tant, no era possible una mínima intervenció de tipus "arqueològic", ja que això suposaria deixar algunes parts de les imatges sense continuïtat, tot distorsionant el missatge de l'obra.



15. Detall del rostre de la Mare de Déu després de la restauració (Fotografia: Lúlia Balust).



16. Quadre després de la restauració
(Fotografia: Lídia Balust).

Per aquests motius es va considerar que el tipus d'intervenció més adient era una reintegració de tipus il·lusionista en les petites pèrdues pictòriques de menys d'un centímetre quadrat, i un puntillisme en la resta de llacunes. Creiem que va ser una intervenció encertada ja que per una banda es recuperà la integritat del missatge del quadre tot afavorint la seva lectura correcta i sense distorsions i, per altra banda, suposà una intervenció de reintegració curosa, perquè no tractava d'imitar totalment l'original, al permetre distingir la intervenció de reintegració de la pintura original, a més de ser totalment reversible, ja que es va realitzar amb pigments en pols i vernís de retoc de fàcil eliminació amb *white spirit*.

Aquest quadre, després de diversos anys d'intervenció a l'ESCRBCC, va ser retornat al seu lloc d'origen, l'església parroquial de Conques, el passat mes de juliol de 2005, on podrà ser admirat per uns feligresos que en alguns casos desconeixien la seva existència. Per això, un cop més ens omple de satisfacció poder contribuir, encara que d'una forma modesta, a recuperar una part del nostre patrimoni pictòric i facilitar la seva revaloració per a gaudi de tots.

NOTES

¹ Segons expliquen Peter i Linda MURRAY al *Diccionario de arte y artistas*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1988, p. 338.

² A tall d'anècdota, podem dir que poc temps després de realitzar la restauració d'aquest quadre ens en va arribar un altre amb una temàtica idèntica, però de molt inferior qualitat, provinent del fons del Museu d'Art de Girona i originari de l'antiga escola de pintura de Pedret (Girona) [Vegeu la fotografia 2].

³ Per a més informació, vegeu Ana SANCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *San Pedro en Lágrimas. Aproximación a la técnica de Murillo*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

⁴ Com es va poder comprovar en les anàlisis fetes al laboratori de l'ESCRBCC per la professora Rosa Rocabayera, amb la col·laboració de les alumnes responsables de la restauració del quadre.

⁵ Aquests fongs, sovint es desenvolupen formant primer colònies blanquinoses, després vermellores, que semblen zones esquitxades de vermell. Els fongs cromògens acolorixen la fusta o la tela i penetren més que no pas les floridures. També augmenten la higroscopicitat del substrat i, per tant, afavoreixen la colonització d'altres fongs de podriment. Vegeu F. FLIEDER, CH. CAPDEROU, *Sauvegarde des collections du Patrimoine*, París: CNRS Editions, 1999, p. 32.

⁶ Com ho demostren les anàlisis de la mostra núm. 3, corresponent a la capa de preparació, realitzades pel Servei de Microscòpia de la Universitat Autònoma



de Barcelona, mitjançant la tècnica de "scanning" amb fluorescència de raigs X, on es van detectar terres de silicats de ferro, pigmentades en el seu origen, les quals poden correspondre a les anomenades hematites. Aquestes anàlisis van córrer a càrrec dels professors José Luis Prada i Rosa Rocabayera.

⁷ Antoni PEDROLA, *Materials, procediments i tècniques pictòriques*, Barcelona: Barcanova, 1990, p. 61.

⁸ Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 481.

⁹ Per a més informació, vegeu M.J. GONZÁLEZ LÓPEZ, "La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura", *PH* (Sevilla), 19 (juny 1997), p. 51-57. També vegeu Ana CALVO, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 98-105.

¹⁰ Vegeu Z. VELIZ, *Artist's techniques in Golden Age Spain*, Cambridge: University Press, 1986, p. 147. Vegeu també Ana SANCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *Entre Sevilla y Madrid: Aportación al estudio de la técnica de Zurbarán*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000, p. 129-148.

¹¹ Adelina ILLÁN, Rafael ROMERO, Ana SÁENZ, "Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700: implicaciones en el campo de la restauración y la historia del arte", *Actas del II Congreso del GEIC, Investigación en conservación y restauración*, Barcelona: Obra editorial Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 197-205.

¹² Van ser realitzades pel Servei de Microscòpia de la Universitat Autònoma de Barcelona, mitjançant la tècnica de scanning amb fluorescència de raigs X, prenent un cristall com a mostra de referència (Mostra 1).

¹³ Per a més informació, vegeu Antoni PALET, *Tratado de pintura, color, pigmentos y ensayo*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2002, p. 75-76.

¹⁴ Bruno MÜHLETHALER, Jean THISSEN, *Artist's Pigments, 2*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 113-120.

¹⁵ Segons expliquen Bruno MÜHLETHALER, Jean THISSEN, *Artist's Pigments...*, p. 116.

¹⁶ La presència de blanc de plom s'ha pogut verificar en la mostra núm. 4, on s'ha trobat una barreja de blanc de plom (amb la presència de clor, producte utilitzat per al procediment de neteja i blanqueig del blanc de plom amb lleixiu) juntament amb silicats vermells.

¹⁷ Com explica Knut NICOLAUS, *Manual de Restauración de Cuadros*, Eslovenia: Könnemann, 1998, p. 162. En aquest apartat Nicolaus demostra com aquest procés de degradació comença en pintures a l'oli amb pigments barrejats amb blanc de plom a partir del segon any en què ha estat pintat el quadre.

¹⁸ Bruno MÜHLETHALER, Jean THISSEN, *Artist's Pigments...*, p. 118.

¹⁹ Knut NICOLAUS, *Manual de Restauración...*, p. 163.

²⁰ Joyce PLESTERS, "A preliminary note on the incidence of discoloration of smalt in oil media", *Studies in Conservation*, 14, 1969, p. 62-74.

²¹ Antoni PALET, *Tratado de pintura...*, p. 113.

²² Aquest tipus de paper, més porós per una de les dues cares, afavoreix l'aplicació de l'adhesiu i evita el seu traspàs a la cara superficial, amb la qual cosa es pot gaudir, un cop empaperat el quadre, d'una superfície de protecció totalment lliure de cola.

²³ Aquest tipus de telers es componen d'una estructura mixta de fusta i alumini, amb angles regulables per facilitar el tesat.

²⁴ Cal tenir en compte que si les llacunes de pèrdua de tela del suport són importants, no és aconsellable realitzar un estuc de nivell sense l'aplicació d'un empelt, perquè el gruix d'estuc que cal aplicar és massa important i a la llarga es clivella d'una forma diferent a la resta de la capa pictòrica, ja que les tensions no són iguals en les dues superfícies.

²⁵ Concretament la mescla constava de 40% de white spirit, 30% d'acetona i 30% d'alcohol.

²⁶ Concretament es va emprar vernís de la marca Talens, amb un 35% de white spirit.

Examen organoléptico y proceso de restauración

En este artículo se describe el estado de conservación en que se encontró esta pintura sobre tela, incidiendo en los resultados de los análisis de los materiales de composición y también de las degradaciones que sufría. Posteriormente se presenta una relación de las tareas de restauración realizadas en las instalaciones de la ESCRBC. El hecho de que se trate de una pintura inédita, además de las degradaciones que sufría a nivel de conservación del esmalte azul de la capa pictórica, la convierten en una pieza interesante tanto a nivel de estudio como de planteamiento de procesos de intervención.

Lidia Balust Claverol. Profesora de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBC. lbalust@xtec.cat

INTRODUCCIÓN

Este cuadro se encontró de forma accidental en el fondo de un armario de la sacristía principal de la iglesia parroquial de Conques (Pallars Jussà) en 1995, confundiendo en un primer momento con un trozo de tela de saco, ya que se encontraba totalmente arrugado con la pintura escondida en la cara interior.

La sorpresa surgió cuando, al levantar el "saco" se vio que caía policromía. Por eso se abrió delicadamente y se descubrió que se trataba de una pintura sobre tela, en muy mal estado de conservación.

Para evitar deteriorarla más, se puso encima de un soporte rígido aislante, tapado con papeles de seda y alejado de la humedad del suelo, a la espera de proceder a su intervención de conservación y restauración.

La calidad de la pintura, a pesar del mal estado en que se encontraba, fue evidente desde un principio. Tanto es así, que incluso uno de los vecinos más ancianos del pueblo nos explicó que quizás era de Murillo, porque él recordaba que antiguamente en la capilla del Santo Cristo había cuadros de pintores como Murillo o Velázquez. No obstante, esta afirmación puede ser el resultado de un malentendido en la interpretación de la tradición oral porque hay que saber que en España a partir del siglo XVII a los cuadros malos se los denominaba "pintura de feria" y a los buenos "Murillo"¹ y, como explican Peter y Linda Murray "se pintaron Murillos hasta bien entrado el siglo XIX, no tanto como falsificaciones, sino como muestras de cierto estilo de pintura".²

Pero, ciertamente, aunque no se ha podido demostrar que se trata de un cuadro pintado por Bartolomé Esteban Murillo, podemos decir sin miedo a equivocarnos que presenta muchas semejanzas con la pintura de este pintor sevillano,³ como la representación de un tema religioso muy recurrente en su pintura, y muy especialmente en la ejecución pictórica de las caras de los personajes que evidencian, como mínimo, la mano de un buen artista que habría podido surgir de su numeroso taller de aprendices.

La calidad de esta pintura, muy superior a la que podemos encontrar en la mayoría de cuadros que han sobrevivido a la Guerra Civil Española en la comarca del Pallars Jussà, nos hace pensar que fue sacada del bastidor y escondida rápidamente en un rincón del armario de la sacristía, en un intento de protegerla de la destrucción, donde permaneció olvidada hasta que nuestra "curiosidad" la encontró.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO

Soporte de tela

Se trata de una pintura al óleo sobre tela, sin bastidor, de unas medidas aproximadas de 158 x 110 cm.

La tela es de lino con mezcla de cáñamo,⁴ tejida seguramente de forma artesanal, con una trama de tafetán sencillo, y con una densidad de 10 x 10 hilos por cm². Los hilos, relativamente gruesos e irregulares, presentaban una importante oxidación, que se reflejaba en la fragilidad de las fibras y en la coloración marronosa que tenía la tela en general.