

**Matthijs Musson (Amberes, 1598
– 1678/79)**

Jesús en casa de Marta y María

h. 1640-1650

óleo sobre lienzo

230 x 340 cm

n.º inv. 2565



Restauración

Intervenciones anteriores



En 1980, cuando esta obra ingresó en la Colección BBVA, presentaba un aspecto diferente al actual en su ángulo superior derecho, pues antiguos repintes habían modificado algunos elementos de la composición.

En 2004, se elimina el repinte existente en el marco de la ventana, el fondo y el cuadro, pero no el del paño que pendía detrás de la figura de María. Se recupera el cortinaje y el borlón que en la parte central se encontraba en buen estado, pero muy alterado en el paño encima de Cristo y María.





En 2012, ante las desafortunadas intervenciones que se habían realizado históricamente, se decide acometer una restauración en profundidad de la obra destinada a devolverle su aspecto original. A instancias del conservador de la colección BBVA, Didier Gasc, se realiza un detallado examen organoléptico, que incluye una

exhaustiva documentación fotográfica, realización de croquis y mapas de alteración, toma de muestras y evaluación de las mismas en el laboratorio, estudio con luz ultravioleta e infrarrojo IR, tras lo cual se plantea una estrategia de intervención en cada uno de los elementos y fases.

Análisis del soporte, preparación y pigmentos de la obra

En la pintura flamenca de caballete se utilizaba fundamentalmente como soporte la tabla, el cobre o el lienzo, siendo este último el utilizado en la obra de la Colección BBVA.

Ante el aumento de tamaño de las composiciones se comenzó a usar el lienzo por su ligereza, su facilidad de transporte —ya que se podía trasladar enrollado—, su coste menor que el de las tablas, su mayor estabilidad frente a las variaciones climáticas y su menor riesgo ante el ataque de xilófagos.

El lienzo más habitual en Flandes era el lino, de diferente a ancho dependiendo del tamaño del telar utilizado —entre 69,5 y 140 cm—, por lo que para las obras de gran formato había que coser varias telas. Jesús en casa de Marta y María está formado por tres paños (uno central de 122 cm y dos más estrechos de 61 y 46,5 cm) aunque no se aprecian costuras, que fueron cortadas en alguna de las intervenciones antiguas.

Su preparación es siempre similar: los pigmentos elegidos, molidos en aceite de linaza, se extienden con una espátula o un cuchillo sobre la tela. Una vez seca, se eliminan las protuberancias y nudos de la tela



con un cuchillo, se pule con piedra pómez y se aplica otra segunda capa.

Matthijs Musson utilizaba una primera capa de preparación de carbonato cálcico y tierras en baja proporción y una segunda imprimación gris compuesta de albayalde, carbón vegetal y carbonato cálcico en baja proporción, añadiendo colorante rojo en los verdes y grisáceos. El espesor de la preparación varía entre 80-120 micras y la imprimación entre 80-50 en colores pardos y fríos y 20-35 las carnaciones, rojos y amarillos.

Su paleta de pigmentos es la habitual en Flandes: albayalde o blanco de plomo, tierras, carbón vegetal, bermellón, colorante rojo, genulí o amarillo plomo y estaño, azurita, cardenillo, silicatos y carbonato cálcico utilizados como carga. El aceite de lino se emplea como aglutinante.

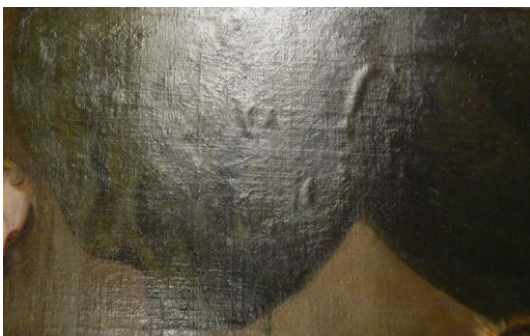
La combinación de pigmentos juega un papel importante en la transparencia de las veladuras y en la calidad de sus empastes. El carbonato cálcico se usaba ocasionalmente para dar cuerpo y transparencia a las capas de veladuras sin alterar su color.

En lo relativo al proceso de trabajo en la pintura flamenca, para evitar los posibles contrastes de color, se pintaban en primer lugar los ropajes, luego los fondos y motivos arquitectónicos y por último los rostros y las manos.

Estado antes de la intervención

Aunque el bastidor no es el original, al encontrarse en buen estado se decidió conservarlo.

El lienzo original, de tela de lino típica de los Países Bajos, estaba alterado y presentaba un reentelado antiguo. La tela, formada por tres paños unidos entre sí, pudo haber sufrido un cambio de formato, ya que se apreciaban signos de que sus bordes derecho e izquierdo habían sido recortados. Asimismo, por las marcas de los pliegues, parecía que



la obra había estado enrollada o doblada antes de su reentelado, realizado con



cola de almidón de tipo orgánico. Se observaban múltiples abolsamientos debido a la pérdida de adherencia y envejecimiento del adhesivo, por lo que se decidió retirar el mismo, así como numerosos restos de adhesivo sintético correspondientes a parches antiguos y bandas de sujeción en las zonas de las costuras, lo que indica que la forración fue posterior a la aparición de este tipo de resinas sintéticas, que se utilizaron mucho en tratamientos de restauración de soporte en los años cincuenta y sesenta.

La obra, pintada al óleo, presentaba zonas más empastadas, localizadas en paños y carnaciones, y zonas trabajadas con veladuras. La policromía mostraba algunos desgastes y barridos de color que dejaban entrever la capa de preparación, resultado de antiguas limpiezas desiguales y abrasivas.



La capa pictórica estaba muy dañada, debido a una mala conservación de la obra —en origen y a lo largo de su historia— y a las numerosas intervenciones, a veces poco acertadas, que había sufrido. Su superficie presentaba numerosas alteraciones; arrugas por un exceso de secativo en el aglutinante, craquelados, marcas del bastidor, levantamientos, zonas pulverulentas,

pérdida de veladuras originales y retoques de intervenciones anteriores que ocultaban la policromía original, muy invasivos y nada acertados de color, los más antiguos realizados al óleo y otros con pigmentos al barniz. Se han llegado a encontrar bajo los retoques hasta cinco tipos de estucos de naturaleza distinta, muchos de ellos en mal estado, otros que sobrepasaban las lagunas o bien realizados a distinto nivel.



Para una mejor localización y caracterización de los repintes, se tomaron micromuestras y se realizaron estratigrafías, así como fotografías con luz visible, luz ultravioleta e infrarrojo IR.

Intervenciones realizadas

Una vez estudiada y analizada la obra, se llevaron a cabo los siguientes tratamientos de restauración:

- Soporte

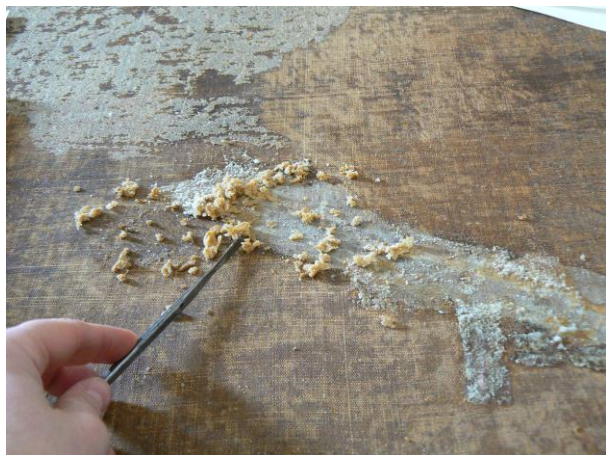


Se eliminó el reentelado antiguo, ya que no garantizaba el mantenimiento de la tela original y además presentaba problemas de descomposición de los elementos presentes en las colas, convirtiéndose en caldo de cultivo para posibles ataques de origen

biológico.

Previamente, para asegurar la estabilidad de la capa pictórica y reducir las tensiones que iba a sufrir la misma, se protegió el anverso de la obra con papel japonés de pH neutro, utilizando cola orgánica al uso, rebajada. En todo el perímetro, se aplicó una doble capa de protección para evitar desgarros de las fibras, dado el mal estado de conservación en el que se encontraban los bordes originales de la obra.

La pérdida de adhesión de los elementos colantes facilitó su eliminación mecánica, y puso al descubierto la existencia de restos de adhesivos de parches de tipo sintético en el soporte original. Posteriormente se retiró el adhesivo orgánico con gel de agar, y también con el mismo producto los restos de adhesivos sintéticos procedentes de parches antiguos y de la unión de las rasgaduras y las distintas telas, que provocaban graves deformaciones en el soporte. La debilidad de las fibras en algunas zonas imposibilitó su supresión total.





Se eliminaron las deformaciones del soporte con peso y humedad controlados.

Para evitar un nuevo reentelado se recurrió a un sistema de “sutura hilo a hilo” que permite unir los hilos de la trama y recuperar su función mecánica dentro del sistema general del soporte. Se

colocaron hilos de lino con adhesivo tradicional de cola orgánica y almidón. En otras zonas en las que era imposible llevar a cabo una sutura eficaz se pusieron parches de lino alemán desflecado, así como parches de seda en los pequeños agujeros, ambos con adhesivo BEVA film. En los bordes de la obra, muy debilitados, se colocaron también parches de seda como sistema de refuerzo previo a la disposición de las bandas de tensado de lino alemán desflecado de las mismas características que el del soporte original, con el fin de aportar margen suficiente para restituirlo en su bastidor. De esta manera, la obra recuperó su tensión, lo que facilita su correcta conservación.

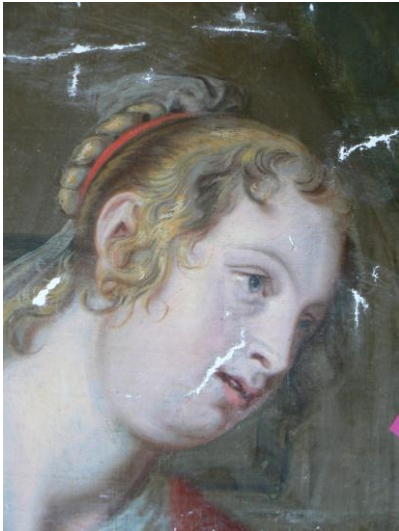


Una vez desempapelada la obra y sentado el color con espátula térmica, se eliminaron los restos de cola orgánica de la superficie. Los estucos más invasivos se habían retirado con anterioridad para evitar que incidieran en la capa pictórica.



A continuación se tensó y sujetó la obra al bastidor con grapas de acero inoxidable, tras colocar una cinta de algodón perimetral para preservar de las mismas el lienzo original.

- Capa de preparación y policromía



Se procedió a la eliminación de estucos en mal estado o invasivos, sustituyéndolos por otros de cola orgánica y sulfato cálcico perfectamente nivelados, realizando numerosos injertos con tela de lino en las lagunas de mayor tamaño, muchos de ellos en los bordes de la obra.

A continuación se llevaron a cabo varios estucados y desestucados de toda la superficie con sulfato cálcico y cola orgánica, a fin de imitar la textura de la capa de policromía y nivelar las lagunas.

La reintegración cromática de lagunas y zonas de desgastes se llevó a cabo con acuarelas Windsor & Newton y los posteriores retoques con pigmentos al barniz Maimeri. Por su parte, la reintegración cromática de la zona de la cortina se hizo mediante veladuras y rigatino.

Para determinar el sistema de limpieza más adecuado en los estratos superficiales se realizaron pruebas de limpieza, y se analizaron micromuestras para observar la superposición de estratos, algo fundamental en obras de composición y estado de conservación complejos, pues en este caso existen varias capas de barnices y acabados superpuestos, así como veladuras.



Una vez obtenidos todos los datos sobre los distintos tipos de capas de recubrimiento, aceites, restos de adhesivos orgánicos, sintéticos, etcétera, se realizó una limpieza en profundidad de la obra, para que esta recuperase su integridad cromática y estética. Se llevó a cabo una eliminación selectiva de repintes, los más invasivos y los que habían cambiado su tonalidad, y de restos de adhesivos, aligerando las capas de recubrimiento de barniz cetónico de la última intervención que estaban alteradas.

Una vez finalizada la limpieza de la obra se aplicó a toda la superficie una capa de protección y finas capas de barniz pulverizado en las reintegraciones. En

todos estos procesos se utilizó barniz natural Dammar disuelto en White Spirit en proporción 1:5.

También se ha construido un marco de corte hispanoflamenco, pues el que existía, además de inestable, no correspondía ni a la época ni al estilo del lienzo de Musson.



Restauración: María García-Frías y Beatriz Lahoz.

Enmarcación: José Manuel García.

Análisis: ARTELAB