

RESTAURACION DE LOS LIENZOS “SANTA CLARA” Y “SAN FRANCISCO”

por

Canto González Pelayo

Conservadora/restauradora de Pintura y Escultura
cgonzalezpelayo@gmail.com

I. INTRODUCCIÓN

Los cuadros de los retratos de santa Clara y san Francisco, propiedad del Ayuntamiento de Toledo, han sido restaurados en dos fases. El primero en el año 2021 y el segundo en los últimos meses de 2022. Forman conjunto y poseen prácticamente las mismas patologías y los mismos tratamientos a lo largo de su historia. El objetivo de este informe es mostrar el proceso que se ha llevado a cabo en la intervención y así difundir la restauración de los mismos.

II. PROCEDENCIA DE ESTAS OBRAS Y DATOS HISTÓRICOS

Con arreglo al contenido de documentos conservados en el Archivo Municipal de Toledo, estas dos obras fueron regaladas a la ciudad por fray Juan de Nápoles, ministro general de la Orden de San Francisco. Por carta, fechada en Nápoles, en 13 de enero de 1647, manifestaba a las autoridades locales que en consideración a los beneficios que su Orden había recibido de la ciudad de Toledo “solo falta a este ánimo agradecido la demostración de los afectos, y en los límites de la pobreza de mi estado, se me ha ofrecido enviar a Vuestra Ilustrísima esos dos retratos verdaderos de Nuestro Padre San Francisco y Santa Clara con las indulgencias perpetuas de los cinco santos para que Vuestra Ilustrísima los coloque en el puesto de su mayor devoción”. No queda muy claro a qué “cinco santos” se puede referir fray Juan en su misiva, pero bien pudiera ser que se tratase de los cinco santos que habían sido canonizados, con grandes fastos, unos años antes, concretamente en 1622. Nos referimos a san Isidro Labrador, santa Teresa de Jesús, san Felipe Neri, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier.

La “demostración de afectos” a que se refiere muy posiblemente esté relacionada directamente con la defensa que el Ayuntamiento de Toledo hizo de una cuestión teológica muy controvertida por entonces, la de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. No en vano en una sesión, celebrada el 15 de diciembre de 1617, la corporación municipal acordó que “en todo tiempo defenderán la limpia concepción de Nuestra Señora y que fue concebida sin pecado original”. Ese día nuestros regidores y jurados acudieron a la iglesia de san Juan de los Reyes. Y allí realizaron el voto, en presencia del provincial de la Orden de San Francisco y de los demás frailes allí presentes, de defender

siempre que la Virgen había sido concebida sin pecado original. Una lápida en piedra situada sobre una de las puertas de acceso a la sala capitular alta de nuestro Ayuntamiento sigue recordando hoy día ese juramento.

Pasados casi treinta años de este acuerdo, el doce de mayo de 1647, domingo, una comitiva de padres de la Orden de San Francisco, formada por más de ochenta religiosos, acompañaron los retratos de san Francisco y santa Clara, donados a Toledo por el general de la Orden, hasta su colocación en el salón de plenos de las casas consistoriales, en un altar levantado bajo el dosel de la Ciudad.

No conocemos cuánto tiempo estuvieron esos retratos en este emplazamiento, pues la siguiente noticia que localizamos sobre ellos nos la aporta Sixto Ramón Parro, en su *Toledo en la mano*, publicado en 1857. En concreto nos cuenta que:

Se conservan en el antearchivo del Ayuntamiento dos cuadros, que hasta hace ocho o diez años han estado en el testero de la sala capitular que hay en el piso bajo, los cuales representan de cuerpo entero y tamaño natural a San Francisco y Santa Clara; están pintados a la manera antigua; y no faltos de mérito en su género. Estas dos pinturas eran de la ermita de Santa Susana, y cuando se dismanteló en el siglo pasado, las recogió la corporación municipal y las conserva como va dicho en sus Casas Consistoriales”.

Esa referencia a la ermita de Santa Susana puede no ser cierta. Recordemos que este santuario, según el propio Parro, estaba situado en la vega de San Martín, es decir en la Vega Baja, cerca de la venta de la Esquina, y había sido abandonado a finales del siglo XVIII. No tiene mucho sentido que esos cuadros fueran depositados en una ermita situada en las afueras de la ciudad y bajo una advocación que no tenía especial vinculación con la Orden de San Francisco.

Muy posiblemente esos retratos nunca salieron de las casas consistoriales. Antonio José Díaz Fernández, en su estudio sobre este edificio, afirma que estas dos obras estuvieron “en la sala capitular baja, junto al altar de San Pedro de Alcántara”. Allí los había contemplado Parro antes de su traslado a la sala que daba acceso al Archivo. Por lo que es posible que en algún momento fueran trasladados desde la sala capitular de la galería alta a la situada en el piso inferior. En todo caso, la primera imagen de estos dos retratos con una ubicación concreta dentro de la sede municipal se la debemos al pintor Matías Moreno en su cuadro, hoy en manos privadas, titulado “Una oveja entre lobos”, que fue realizado hacia 1870. Por entonces seguían colocados en la antesala del Archivo. En la obra de Matías Moreno ya se aprecia el deterioro de los lienzos porque apenas son visibles las figuras de los retratados debido a la suciedad y a los posibles repintes. El paso del tiempo había dejado huella en estas obras.



Posiblemente ya durante el franquismo, con las reformas de esos espacios, los cuadros fueron instalados en el lugar en el que están ahora, la antesala del salón de sesiones de la galería alta, junto a la puerta que corona la inscripción en piedra ya comentada y que contextualiza su origen.

Sobre esto último, y teniendo en cuenta que fue una decisión tomada por el general de la Orden en Nápoles, y en concreto por la referencia de “se me ha ofrecido enviar” que figura en su misiva, se puede aventurar sin mucho margen de error que son dos obras de origen italiano (concretamente napolitano) y que, tal y como señala Díaz Fernández, están realizadas en “un estilo goticista”, que nosotros consideramos cercano a la técnica con la que en esa época se realizaban los iconos en toda la Europa oriental, que también fue seguida en la península italiana hasta los albores del Renacimiento.

III. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

III.1 Descripción técnica (*materiales constitutivos y técnicas pictóricas*)

III.1.1. Soporte

Se trata de dos pinturas al óleo sobre tela tensadas cada una en su propio bastidor de madera de 170 x 95 cm. La tela aparenta ser de lino, compuesta por una sola pieza con urdimbre en horizontal respecto a la obra. Está confeccionada en telar artesanal, con hilo medio, y el ligamento es tafetán, con

orillo en el lado izquierdo. Este tejido está sin blanquear para favorecer la adhesión de aparejos y pintura a la tela.

El sistema de montaje original de la tela en el bastidor es mediante tachuelas de hierro forjado, repartidas por todo el perímetro del lienzo, no habiendo sido movidas ni sustituidas a lo largo de su historia.

III.1.2. Preparación / Imprimación

La capa de preparación de esta obra sigue la tipología de preparaciones que desde el siglo XVI se aplicaban en Italia en los lienzos para recibir la pintura.¹

Está compuesta por un encolado que sirve de aislante a la tela, un estrato de sulfato de cal y cola orgánica y una imprimación, aplicada sobre este, formada por arcillas ferruginosas y aglutinante.

Sabemos que en estas obras se aplicaron unas primeras capas de aparejo de color blanco que podemos observar por el reverso, en diversas acumulaciones que rebosaron entre la trama de la tela. Posteriormente se utilizaría una imprimación de color rojizo observable en el anverso en áreas donde la policromía ha desaparecido. Sobre ésta última se realizaría el dibujo preparatorio a pincel.

III.1.3. Capa pictórica

Se trata de una pintura al óleo, por lo que se realizaría a base de la superposición de capas, con dibujo preparatorio en negro. La interpretación de la técnica usada en esta obra es especialmente dificultosa dado que hemos encontrado la capa pictórica muy abrasada por anteriores intervenciones y limpiezas muy agresivas, que han llevado a la desaparición de numerosas veladuras que son las que daban el resultado final de la imagen.

Por tanto, es muy importante señalar que el aspecto actual de los lienzos, incluso al finalizar su restauración, no se corresponde con la imagen original de la obra tal y como fue concebida por su autor, sino que es producto de los diferentes avatares a los que se ha enfrentado la pieza a lo largo del tiempo.

III.1.4. Recubrimientos / barnices

Encima de la capa pictórica existe un último estrato correspondiente al barniz de protección. La capa que visualizábamos antes de intervenir pertenece a un barniz ceroso y coloreado aplicado en su última intervención y cubre toda la película pictórica variando el grosor de unas zonas a otras.

¹ “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España”. María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis.

III.1.5. Bastidor

El bastidor de estas obras es de forma rectangular, así como su sección. El número de piezas constitutivas es de cuatro, formando los largueros del bastidor. Las uniones de los listones del bastidor están resueltas con ensambles de caja y espiga ciegas, sin cuñas ni bisel, con arista viva, lo que es propio de la época. Los bastidores son coetáneos a la ejecución de las obras.

El tipo de madera es conífera, concretamente pino.

III.1.6. Marco

Nos encontramos ante un marco original, de madera de pino. Su estado de conservación en cuanto a estructura es bueno. No tiene ataques de insectos y los ensambles cumplen perfectamente su función.

III.2 Descripción iconográfica

Se trata de una pareja de retratos individuales de santa Clara y san Francisco realizados con pintura al óleo sobre lienzo y con un marco dorado de madera tallada y estofada. Ambos santos aparecen de cuerpo entero, vestidos con el traje de la orden franciscana consistente en un sayal ceñido con cordón de tres nudos atado a la cintura, que representa los votos de pobreza, castidad y obediencia. Santa Clara porta en su mano derecha una custodia y en su izquierda un libro en cuya cubierta se puede leer, en latín, “Verdadera efigie de Santa Clara”, mientras que san Francisco nos muestra los estigmas o señales de la Pasión de Cristo, y en su mano izquierda en la cubierta de su libro, también en latín” puede leerse “Verdadera efigie y estatura de San Francisco”.

Las figuras están representadas de cuerpo entero sobre un fondo liso verdoso y flanqueadas por pilastras con capitel.

IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN

IV.1 Soporte

En los soportes, antes de nuestra restauración, hemos podido observar numerosos parches que debieron ser adheridos en la misma intervención. El tejido del parcheado es de algodón y en muchos casos no están colocadas siguiendo la trama y urdimbre del original. La adhesión está realizada con abundante cola animal y sobrepasa el tamaño del parche.

Se observan evidentes rotos y desgarros, algunos con pérdida de soporte, junto con deformaciones por golpes y rozaduras.

También se aprecian, en los reversos de los lienzos, oxidaciones y contaminación fúngica, aparentemente inactiva, escorrentías, manchas de humedad, alteraciones de color y rigidez en las fibras. Ambos reversos han recibido la aplicación generalizada de una capa de cola.

Las deformaciones que presenta el soporte pictórico son múltiples y variadas, destacando el destensado generalizado y guirnaldas. Estas deformaciones han sido provocadas por las tensiones de los parches, por las colas aplicadas en el reverso y por los cambios de temperatura y humedad.

IV.2 Película pictórica y preparación

Al examinar las obras encontramos numerosas áreas donde no hay una buena cohesión del conjunto estratigráfico con el soporte de tela, lo que ha provocado numerosas pérdidas de pequeño tamaño de la capa pictórica. También son visibles varios levantamientos puntuales con riesgo de desprendimiento de preparación y materia pictórica.

Por lo indicado, el estado de conservación general de la película pictórica es muy deficiente. A rasgos generales, el principal factor de deterioro ha sido el provocado por la acción del hombre al realizarse anteriormente una intervención integral en la que se ejecutó una limpieza generalizada muy agresiva, barriendo los colores y eliminando los matices, desapareciendo la gama cromática que en su día poseía. Posteriormente con la finalidad de enmascarar los daños de la capa pictórica se realizaron repintes dispersos y desbordantes del área de pérdida de capa pictórica. Además, como colofón, se embadurnó y engrasó la obra con una capa gruesa de barniz ceroso coloreado, aplicada en caliente.

Se puede observar en la preparación cierta descohesión debido a que las humedades han penetrado por el reverso. La evaporación progresiva de esta humedad ha provocado el desecamiento del aglutinante haciendo que la preparación pierda el ligamento que la unía entre sí. De la misma manera, en la capa pictórica se aprecia una cierta merma y rigidez en la materia, y como resultado apreciamos una textura heterogénea con pequeños craquelados producidos por el movimiento del soporte.

Existen defectos provocados por los movimientos del soporte, que en algunos casos han derivado en la pérdida de la capa pictórica dejando a la vista la preparación y en otros el soporte de tela. También encontramos estucos de cera roja en las pérdidas de soporte aplicados en la intervención anterior.

IV.3 Capa de protección

Se ha observado la presencia de una capa de protección cerosa y coloreada no muy antigua y oscura que cubre la película pictórica.

IV.4 Bastidor

Entre las patologías que presentan destacan varias manchas de encaladas, cercos de humedad (sobre todo en los listones inferiores), excrementos, residuos de cola orgánica y restos de arácnidos.

También son visibles los agujeros provocados por los clavos que originalmente lo sujetaban al marco. Y en muchos casos, alrededor de estos, aparecen zonas astilladas, fragmentadas o incluso perdidas.

IV.5 Marco

Podemos observar que tiene algunas pequeñas pérdidas de volumen estructural aunque estas no impiden una correcta lectura de la pieza. Puntualmente existe una separación entre la unión de las diferentes piezas que componen el marco.

Es observable en ellos una ligera oxidación, suciedad del dorado, detritus, así como pequeños levantamientos y pérdidas. Algunas de estas últimas han sido tapadas con purpurina en los dorados y con pintura azul en los bordes.

V. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

- Ha prevalecido la conservación de la obra, respetando todos los materiales y técnicas originales.
- Se han eliminado todos los elementos que distorsionaban la correcta lectura de la obra de arte o causaban deterioro a la misma.
- Los tratamientos aplicados son estables y reversibles.
- Las actuaciones realizadas sobre los dos lienzos han ido encaminadas a garantizar la conservación futura tanto del cuadro como del marco.
- Las reintegraciones cromáticas han sido ejecutadas mediante rayado según las necesidades puntuales estéticas.
- Las reintegraciones quedan perfectamente documentadas y justificadas y son identificables.

VI. TRATAMIENTO REALIZADO

VI.1 Soporte

Para poder intervenir en el soporte se ha protegido la capa pictórica con papel japonés y cola orgánica y se ha colocado la obra por el reverso.

VI.1.1.- Eliminación de parches antiguos

Se ha procedido a la retirada de los parches que estaban adheridos con cola fuerte. Para ello se ha hinchado la cola con humedad controlada mediante compresas calientes de algodón y se han ido retirando los adhesivos mecánicamente, con ayuda de escalpelo, hasta conseguir desprender el parche. Igualmente, de forma mecánica, con bisturí, se han eliminado los restos gomosos que quedaban en la superficie para permitir que la tela se moviera, suprimiendo así las deformaciones, para poder recolocarla.

VI.1.2.- Colocación de injerto

Al eliminar los parches se han encontrado, bajo ellos, faltas de soporte. Estas habían sido rellenadas con una pasta roja de lacre, ya muy quebradiza, que ha sido preciso eliminar de forma mecánica. Su lugar ha sido rellenado con injertos de tela, utilizando un lino antiguo, con movimientos similares al de la tela de los cuadros. Para ello, primero se realiza una plantilla con acetato; ese acetato se coloca encima de la tela antigua y se recorta. Después, el trozo de tela es colocado en el faltante del soporte original, reforzándose este con tela no tejida tipo *tetrex* (un tejido de poliéster de un solo hilo) y *Beva film* (adhesivo reversible con calor). De igual forma se refuerzan con este mismo tejido las áreas que se encuentran debilitadas.

VI.1.3.- Limpieza del reverso

Se han retirado las acumulaciones de suciedad superficial de forma mecánica y en seco (con brochas y aspiradora). La capa de cola del reverso se ha eliminado con escalpelo y en diagonal a las fibras, ayudándonos de un micro aspirador de baja potencia.

VI.2 Preparación y/o imprimación

La preparación ha sido cohesionada con la cola orgánica del empapelado de la capa pictórica. Esta ha ido rellenando los poros o vacíos del yeso, devolviendo así la resistencia mecánica y estabilidad que había perdido.

VI.3 Capa pictórica

VI.3.1. Fijación de la película pictórica

Esta protección se ha llevado a cabo con papel japonés y cola de conejo con una proporción 1/8, aplicada en caliente.

Este tipo de adhesivo se va situando entre los huecos existentes de la propia preparación y la capa pictórica ofreciendo una correcta adhesión entre sí.

Para ello por el anverso se lleva a cabo una primera adhesión de la capa pictórica en toda la superficie, con la ayuda de una plancha a baja potencia. Posteriormente mediante espátula térmica, y por cuadrantes, se hace incidencia en zonas con mayores riesgos de desprendimiento a la vez que se va reactivando con humedad la cola orgánica que se había aplicado en la protección de la pintura. Después se aplica calor y presión controlados, dejando peso al final de cada jornada.

VI.3.2. Limpieza de la capa pictórica y reintegración

Una vez sentada la pintura y realizados los injertos se procede a eliminar la capa de protección y con ella la suciedad superficial. Seguidamente se procede de manera paulatina a la retirada de acumulaciones de ceras y repintes.

Con el fin de elegir el disolvente adecuado para la eliminación se realizaron las pertinentes pruebas de solubilidad y se pudo observar que la mezcla más eficaz era la que contenía acetona.

Por ello, y como resultado de las pruebas, se optó por la aplicación de una limpieza, encuadrada dentro del grupo de jabones y geles disolventes, con un compuesto formado por acetona, agua destilada, carbopol y ethomeen C25. Esta mezcla garantiza un mayor tiempo de actuación del disolvente sobre la superficie, a la vez que disminuye los riesgos de penetración y evaporación de la acetona. Su aplicación fue realizada utilizando un pincel sobre la superficie a limpiar, y dejándolo actuar, con la ventaja de que la transparencia del gel permite observar los efectos sobre la obra. Seguidamente se fue retirando y, para ello, primero pasamos un hisopo seco y arrastramos parte de la cera y después otro humectado con disolvente apolar, White spirit.

Paralelo a este método de limpieza se utiliza puntualmente otro en seco y a punta de bisturí.

VI.3.3 Barnizado

Una vez realizada la limpieza y pasado el tiempo de evaporación de los disolventes se aplicó un barniz de resina natural Dammar en proporción 1.3 con White spirit, mediante paletina.

VI.3.4 Estucado

En las zonas donde encontramos falta de preparación se ha aplicado, mediante pincel, un estuco tradicional a base de sulfato de cal y cola de conejo.

VI.3.5 Reintegración cromática

Para la reintegración cromática se utiliza una base acuosa. La obtención de un tono y el acabado final se realiza con pigmentos al barniz para llegar a igualar los tonos donde no se pueda con acuarela. La reintegración se ha realizado mediante rayas por abstracción cromática con un carácter diferenciador del original.

VI.3.6 Barnizado final

Finalmente, tras la reintegración con pigmentos, se han matizado los brillos con barniz en spray.

VI.4. Bastidor

Ha recibido una limpieza generalizada, mediante aspirador de baja potencia y brochas, para eliminar la suciedad superficial. La más adherida, así como las manchas de humedad, han sido retiradas con agua destilada templada y alcohol con ayuda de compresas de algodón.

Las astillas de la madera se han encolado mediante sargentos con acetato de polivinilo. Los agujeros producidos por los clavos se han rellenado con pasta de madera al agua teñida con acuarela.

VI.5. Tratamiento del marco

En ellos se han fijado, primero, las zonas que suponían un peligro inminente de pérdida. Tras la eliminación del polvo, se ha procedido a fijar los dorados y la policromía. Esta operación se ha llevado a cabo mediante la aplicación de un vehículo para facilitar la penetración del adhesivo y tamponar con la ayuda de algodón húmedo.

Una vez realizado el sentado y encolado de las piezas sueltas, se ha procedido a chufletear las uniones que pudieran suponer un deterioro de la obra con la

ayuda de madera de balsa. Para la limpieza de la superficie se ha utilizado triamonio al dos por ciento en agua destilada.

Por último, se han entonado las pérdidas con acuarela a tono bol y se ha aplicado una capa de resina sintética.