

INFORME DE RESTAURACIÓN

INTERVENCIÓN REALIZADA EN UN VACIADO EN YESO

FLORA FARNESE



VACIADO ANTIGUO DE LA FLORA FARNESE

INFORME DE RESTAURACIÓN

Nº DE INFORME: 333/06

OBRA: Flora Farnese

AUTOR: Cesare Sebastiani

FECHA: Siglo XVII

MATERIAL: Vaciado en yeso

DIMENSIONES: 3,42 m.

NÚMEROS DE INVENTARIO: 102 (Inventario de 1804)

V-2 (Inventario 2006 de Carmen Heras)

COLECCIÓN: Pertenece a la Colección Velázquez

FECHA DE INTERVENCIÓN: Junio 2006 – Mayo 2007

INTERVENCIÓN REALIZADA POR: Judit Gasca, Ángeles Solís



Esta escultura de tamaño superior al natural, fue hallado probablemente en Roma en los años treinta del siglo XVI y formó parte de la colección Farnese. Algunas veces se ha sugerido, sin datos para ello, que podría haber sido encontrada en las Termas de Caracalla, de donde procede el Hércules con el que desde entonces estuvo emparejado por la similitud de dimensiones. La restauración del original corrió inicialmente a cargo de Guglielmo Della Porta, quién trabajaba para los Farnese y a quien se debe el estado en que conocemos tanto la Flora como el Hércules a través de numerosos grabados. Junto con la llamada Flora Pequeña y el Hércules Latino, que hoy se encuentra en el palacio de Caserta, formaron parte de la decoración del patio del palacio Farnese en Roma, hasta su traslado a Nápoles en los últimos años del siglo XVIII. Con este motivo fueron nuevamente restauradas por Carlo Albacini,

quien sustituyó en 1797 las partes añadidas por Guglielmo Della Porta. Posteriormente en Nápoles fue también objeto de otra intervención por parte de Filippo Tagliolini en los primeros años del XIX.

El estado en el que fue hallada la Flora Farnese puede verse en un dibujo anónimo que se conserva en Florencia, en el que comprobamos que solamente se había encontrado la parte más sólida del cuerpo y presentaba mutiladas las piernas, los brazos y la cabeza. La primera restauración, por tanto, hubo de sustituir todas estas partes y con ello Guglielmo Della Porta le puso como atributo una corona de flores en la mano izquierda, que sirvió para identificarla como Flora, aunque probablemente se trate de una Afrodita.

No tenemos datos muy precisos de los materiales empleados por Della Porta en su restauración, pero hay suficientes indicios para pensar que no sólo lo haría en mármol. Posiblemente una buena parte de lo que le añade lo hizo en estuco o escayola endurecida. Esto al menos lo vemos en partes del Hércules Farnese, que no están restauradas en mármol y que nunca lo estuvieron. Así, durante el tiempo que permanecieron estas dos obras expuestas a la escasa protección que le ofrecían su posición en los intercolumnios del patio en el palacio Farnese, debieron sufrir un evidente deterioro que determina la sustitución en el XVIII de toda la intervención anterior. Por ello en la actualidad ni la cabeza, ni los brazos, ni toda la basa con los pies son los mismos en el original que se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles.

El vaciado que Cesare Sebastián hace para Velásquez, por el que cobró ciento ochenta ducados, ofrece la particularidad de mostrarnos el estado en que se encontraba la Flora en 1650, es decir, apenas cien años después de la primera restauración. De este modo aparece reproducida hasta fines del XVIII en que aún mantiene la misma cabeza y el atributo floral que se le había añadido en el XVI y se reproduce por primera vez en un grabado de Piranesi muy próximo al momento en que Albacini retirará todas las partes añadidas para hacer su propia interpretación. El vaciado que posee la Academia tiene, por consiguiente el extraordinario valor documental de mostrarnos los brazos, pies y, sobre todo la cabeza, que le había puesto Guglielmo Della Porta. Pero no es el único

vaciado en yeso que conocemos de la Flora en el estado en que se vió durante más de dos siglos, ya que también en el siglo XVIII se hizo otra para la Academia de Brera en Milán, que se data en 1776 y que ofrece mínimas diferencias con respecto al de Madrid.

Palomino la incluye entre las obras adquiridas por Velásquez en Italia, pero comete el error de creer que se trata de una obra en mármol y no de un vaciado. Posteriormente aparece en los inventarios del Alcázar colocada en uno de los extremos de la Galería del Cierzo, mientras en el otro estaba el Hércules Farnese.

Después de haber pasado por la primera sede de la Casa de la Panadería, donde estuvo colocada en el patio, fue trasladada al zaguán de entrada del edificio de la Academia en 1774. Donde la colocó el arquitecto Diego de Villanueva sobre un pedestal de granito y siempre emparejada con el Hércules.

La limpieza que se ha hecho en 2006/07 extrayendo las capas de pintura blanca que le habían superpuesto a partir del siglo XIX, ha permitido verificar la extraordinaria calidad de este vaciado. Al igual que en otras de la misma procedencia, se han encontrado debajo de las capas de pintura las quemaduras que se produjeron en la base durante el incendio del Alcázar. En restauraciones anteriores habían sido raspadas, pero aún quedan trazas muy visibles de este incidente que afectó a la mayor parte de la colección.

JML

VACIADO DE LA FLORA FARNESE

Autor: Vaciado realizado en Italia por Cesare Sebastiani

Época: Entre los años 1649-51

Números de inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

Inventario de 1758: Idem una estatua colosal de Flora, vaciada de yeso, que esta en el Patio sobre su peana de madera.

Inventario de 1804: N° 102. La Flora de Farnesio Está en el Zaguán de la Guardia.

Inventario de 1824: N° 1. La estatua colosal de la Flora, antigua, sobre un pedestal de piedra berroqueña.

Inventario de 2006: Realizado por Carmen Heras V-2

Otras descripciones:

Testamentaria de Carlos II (1701-1703): Localizada en la Galería del Cierzo “...*una estatua de la Flora de el mismo género que la antecedente de treze pies de alto tasada por el dicho escultor en cinco mil doblones...*”

Descripción de Palomino (1724): “...*Trajo también Velázquez el simulacro de una diosa de grandeza gigantesca, tiene en la mano siniestra una corona de hojas atadas con una cinta, , con la otra levanta la vestidura, que es delgada, y sutil, y descubre los pies; tiene los brazos desnudos y parte del pecho; y sobre los hombros unos botoncillos, que detienen la vestidura; y está ceñida de una cinta con un lacillo; es de mármol, y de mano de noble artífice; y tienese en representación de la diosa Flora.*”

La restauración del vaciado de Flora Farnese comenzó a finales del mes de Mayo de 2006. Para su intervención fue preciso bajarla del pedestal de granito o *piedra berroqueña* ubicado en el zaguán de entrada de la Academia para hacer más accesible la limpieza. Desde 1783, momento en el que fue colocada por el arquitecto Diego Villanueva⁷ después de la rehabilitación del edificio, no se había vuelto a mover la pieza. Más de dos siglos sin haber sufrido ningún traslado, por lo que esta circunstancia hacía de este momento un hecho especial. Los trabajos de traslado desde el pedestal hasta el suelo, donde se llevaría a cabo la restauración fue llevada a cabo por la empresa especializada SIT .

Al igual que ocurrió con la mayoría de los vaciados traídos por Velázquez, la Flora presentaba un recubrimiento de color ocre verdoso compuesto de varias capas de pintura que hacía impracticable llevar a cabo la descripción del estado de conservación del

vaciado. Por lo que fue necesario comenzar la eliminación de los diferentes repintes para poder aproximarnos a la superficie del yeso. De esta manera se podrían considerar los daños que había sufrido a lo largo de todos estos años y que habían sido encubiertos por los diferentes escultores y formadores que habían pasado por la Academia desde el siglo XVIII hasta nuestros días. De todas estas intervenciones la academia conserva gran parte de los archivos.

Técnica: Se trata de un vaciado realizado en yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) y reforzado en su interior mediante pernos de hierro y vástagos de madera. La copia fue sacada a partir de un molde de piezas por lo que se puede apreciar las marcas de las uniones o “*costuras*” en la superficie del yeso producidas por el despiece y por los “*taselos*” que lo conforman. El vaciado está compuesto por 10 grandes piezas. Las costuras son casi inapreciables, como ocurre con el resto de los vaciados adquiridos por Velázquez, ya que fueron eliminadas quedando únicamente la huella. Aunque sí se pueden apreciar marcas de los taselos, que quedaron sin lijar, en zonas puntuales como ocurre en los interiores de los pliegues y huecos de la escultura, esto se debe a que eran zonas más escondidas y de difícil acceso para eliminarlas.

Por otro lado respecto a la calidad de los yesos utilizados, existe un primer volteo de un yeso muy fino y blanco para reproducir con la mayor exactitud posible la superficie de la pieza original. Una segunda colada se llevó a cabo con un yeso más impuro y de grano más grueso ya que su única función sería la de relleno y dar firmeza al vaciado.

Se ajusta por tanto toda esta información a las condiciones del contrato impuestas por Velázquez a los formadores que llevarían a cabo las copias.

Estudios previos a la intervención:

Antes de iniciar la intervención era necesario llevar a cabo una serie de estudios que englobaban desde los de tipo físico y químicos a los documentales. Todos ellos nos darían las claves a seguir a la hora de elegir los criterios y la metodología de trabajo.

Por un lado, antes de iniciar la restauración con la eliminación del repinte, fue necesaria la toma de micro-muestras para llevar a cabo un estudio estratigráfico de las diferentes capas que formaban el grueso recubrimiento.

A continuación se enumeran las muestras analizadas, indicando entre paréntesis el número de inventario de la escultura y la referencia de cada análisis:

- (V-2) - FL-0 – Pliegue del pecho derecho. Tomada para el estudio completo de todas las capas.
- (V-2) - FL-2 – Pliegue vertical en el interior del muslo izquierdo. Muestra tomada para el estudio de un estrato de tonalidad marrón solo aparece en un área concreta del vaciado.
- (V-2) - FL-3 – Pliegue en la parte inferior trasera. Muestra tomada para el estudio de una posible quemadura.
- (V-2) - FL-6 – Interior del pliegue horizontal a la izquierda del orificio del vástago de hierro. Muestra de capas de pintura tomada de debajo del relleno de la zona perimetral del vástago de hierro.
- (V-2) - FL-9 – Reintegración volumétrica en pliegue vertical que cae a la izquierda del brazo izquierdo. Muestra tomada de la pintura gris sobre un yeso de reintegración posterior.
- (V-2) - FL-11 – A la altura del mentón derecho, debajo de la oreja. Estudio de unas finas capas de color blanco y gris de la cara
- (V-2) - FL-12 – Lado inferior derecho de la cara. Muestra tomada para el estudio de un velo blanquecino de una gran dureza y difícil a la hora de su eliminación.
- (V-2) - FL-13 - Lado inferior derecho de la cara. Muestra tomada para el estudio del efecto de craquelado en la superficie del yeso.

La muestra **FL-0** se tomó antes de iniciar la limpieza y los resultados de este análisis nos advirtieron de la existencia de nueve capas entre capas de pintura y finos estratos de barniz, ninguna de ellas original. Todas ellas aportaban al yeso un grosor de aproximadamente 1 mm., el cual hacía imposible hacer una estimación de las lesiones que había sufrido el vaciado además de impedir documentar cualquier intervención anterior a los ya asiduos revestimientos pictóricos. Por otro lado este falso envoltorio nos ocultaba toda la información de cómo fue realizado el vaciado y de su calidad. El resto de las muestras se fueron tomando según se iba avanzando en la restauración, con el objetivo de recopilar información sobre intervenciones antiguas y alteraciones puntuales existentes en la epidermis del yeso original.

Muestra FL-0: Pliegue del pecho derecho. Tomada para el estudio completo de las capas que componen el recubrimiento.

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	1 mm.	SOPORTE yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal, aceite de linaza, cera de abeja, resina de conífera
2	blanco	30	PINTURA 1 Blanco de plomo (albayaalde)	aceite de nueces
3	pardo translúcido	10	-	barniz óleo – resinoso
4	blanco (2 capas)	30	PINTURA 1 Blanco de plomo (albayaalde)	aceite de nueces
5	blanco	40-70	PINTURA 2 Blanco de plomo y blanco de zinc	aceite de linaza
6	pardo translúcido	5	-	barniz óleo – resinoso
7	blanco	20-90	PINTURA 3 Blanco de plomo y sulfato de bario	aceite de linaza
8	blanco	35	PINTURA 4 Blanco de zinc y trazas de blanco de plomo y sulfato de bario	caseína, aceite de linaza
9	translúcido	5	-	barniz óleo – resinoso
10	blanco	<5	PINTURA 5 Blanco de titanio, calcita, y trazas de arcillas	aceite de linaza, resina de conífera, cera de parafina

Los datos que nos aporta este análisis son por un lado la calidad del soporte explicado en la capa nº 1 de la tabla. Se trata de un yeso muy puro con algo de anhidrita y trazas de calcita y arcillas. Presenta una textura fibrosa con granos gruesos de yeso del orden de las 30 μ. En superficie hay una fuerte impregnación de cola animal, acompañada de algo de aceite de linaza, cera de abeja y resina de conífera. Estos tres últimos componentes debieron ser aplicados de tal forma que a menudo aparecen a modo de barnices bajo la pintura más antigua. A partir de los archivos de la Academia y los de Palacio sabemos con seguridad que entre los años 1744 y 1773 el vaciado sufrió varias intervenciones preventivas mediante la aplicación de barnices, estos fueron aplicados por escultores como Olivieri y Conrado Giaquinto. Conocemos las listas de materiales usados por Olivieri en su escuela-taller para la reparación de estatuas antiguas así como los útiles de trabajo que todos los años pedía al Palacio para la formación de los alumnos y para los encargos de dicho edificio. Términos como aceite cocido, albayaalde y litargirio oro nos lo encontraremos como una mezcla de todos ellos para llevar a cabo el “encerado” de los vaciados antiguos. Este tratamiento consistía en preparar una mezcla con estos tres componentes que se aplicaban en caliente sobre el

yeso para proteger las piezas. En estas listas se diferenciaba muy bien los distintos tipos de aceite que usaban como desmoldeantes y como aglutinantes, por un lado el que llamaban “aceite común” usado para dar a los modelos antes de reproducirlos, el “aceite denso” que se corresponde con el aceite de linaza usado como desmoldeante para los moldes o utilizado para preparar el barniz protector de los vaciados añadiéndole un agente secante que era el litargirio y por otro lado el “aceite de nueces” que como se puede comprobar en la tabla lo usaban como aglutinantes del pigmento, además de tener como propiedad tratarse de un aceite secante. Además amarillea menos aunque crea cuarteados en la película pictórica, como ocurría en la capa nº 2 y 4 de la tabla.

Por lo que respecta a las distintas capas de pintura, aparecieron 6 que correspondían a 5 intervenciones diferentes, ya que las capas nº 2 y 4 forman parte de una única aplicación realizada en 3 fases. La composición de cada una de ellas nos sirvió para acercarnos cronológicamente al momento en que fueron aplicadas, ya que como veremos a continuación ninguna de ellas era original.

PINTURA 1: Es la más antigua y contiene blanco de plomo (albayalde) con trazas de calcita, cuarzo y yeso, aglutinados con aceite de nueces. Es una pintura del siglo XVIII o posterior. Aparece aplicada en tres fases, que corresponden a dos intervenciones en tiempos similares.

PINTURA 2: Contiene blanco de plomo, yeso y blanco de zinc como componentes principales y pequeñas trazas de sulfato de bario, calcita y cuarzo. En una de las muestras incorpora algunos granos aislados de azul ultramar artificial. El aglutinante es aceite de linaza. Es una pintura de la segunda mitad del siglo XIX o posterior.

PINTURA 3: Contiene blanco de plomo e incorpora sulfato de bario en cantidades importantes. El aglutinante es aceite de linaza. Es una pintura de la segunda mitad del siglo XIX o posterior, y más moderna que la 2, pues a veces la cubre.

PINTURA 4: Contiene esencialmente blanco de zinc, con pequeñas cantidades de blanco de plomo, trazas de calcita y cuarzo. El aglutinante es caseína acuosa, esto es, se trata de un temple o una emulsión acuosa moderna, ya que también aparece en algunos análisis aceite de linaza en su análisis.

PINTURA 5: Contiene blanco de titanio y calcita como componentes principales. De esta pintura aparecen diferentes colores, siempre en tonos claros, como el amarillo, el blanco y el rosado. Está aglutinada con aceite secante y resina de conífera.

BARNICES: Aunque con esta mezcla de materiales de las capas inferiores es difícil saber cuál corresponde exactamente a qué capa, parece claro que la presencia de cera de parafina en la muestra corresponde a un tratamiento superficial relativamente moderno.

A partir de estos datos y comparándolos con los documentos que conserva la Academia podemos confirmar que la primera capa fue aplicada por el formador de la academia Joseph Pagniucci ya que en 1773, cuando empiezan a venir los vaciados de la Casa de la Panadería a la actual sede se les aplica una mano de pintura al óleo para ocultar la suciedad que traían depositada en la superficie. De ahí que encontremos entre las capas de pintura un fino estrato de entre 5 y 15 μ de negro carbón de humo, procedente de la contaminación de la época basada fundamentalmente en este tipo de combustible. A esto hay que añadir el uso por parte de los alumnos del carboncillo para ejecutar sus dibujos, el cual va depositando una fina capa sobre los yesos usados como modelos. Otra fecha a tener en cuenta es 1790, momento en que se mandan copias de los vaciados a la Real Academia de San Carlos en Méjico. Se tiene noticias de que en una de las cajas iba una copia de la cabeza de Flora Farnese. En 1862 José Evaristo Pagniucci, después de haberse realizado las copias para Méjico a finales del S-XVIII, se le pagó por el "...*blanqueo de varias estatuas colocadas en la escalera...*". Por el término usado de "*blanqueo*" podríamos casi afirmar que la PINTURA 2, la cual presenta un alto componente de blanco de zinc, corresponde a la aplicada por él. En lo que concierne a las capas de PINTURA 3, 4 y 5 de manufactura mucho más moderna, tenemos noticias de la intervención en algunos de los vaciados antiguos por una escuela taller dirigido por José Manuel Matilla y coordinada por Miguel Ángel Rodríguez, actual jefe del taller de vaciados de la Real Academia, durante los años 1989 – 94. En esta actuación se repasaron las esculturas antiguas llevando a cabo reintegraciones volumétricas con su consiguiente igualación de color. De todas las intervenciones que se llevaron no hay documentación alguna.

Por lo que respecta al resto de las muestras analizadas para la obtención de datos más concretos sobre las distintas materias encontradas durante la eliminación de los repintes, nos confirmaron la existencia de diferentes yesos procedentes de intervenciones volumétricas intermedias entre cada aplicación de pintura. A partir de la muestra **FL-9** pudimos comprobar que inmediatamente debajo de la PINTURA 2, la cual optamos por la posibilidad de haber sido aplicada por José Evaristo Pagniucci, aparecían

reintegraciones volumétricas puntuales con una escayola similar en textura pero más impura, con mayor proporción de arcillas, anhidrita y óxidos de hierro. Se detecta además una traza de zinc que debe proceder de la adición deliberada al yeso. A la conclusión que llegamos es que esta intervención podría haber sido realizada por el formador antes de llevar a cabo el blanqueo del vaciado para lo cual utilizó también casualmente el blanco de zinc como pigmento.

En lo que concierne a las capas de pintura, la muestra (FL-12) nos previno de la última capa a suprimir, ya que se trataba de un blanco de plomo oxidado que presentaba además un aspecto grisáceo y cuarteado. Esta alteración química del pigmento hizo que su eliminación fuera complicada y más lenta. Debajo de esta capa, en el rostro y ciertas zonas del cuello se nos presentaba un yeso con un efecto de craquelado. A partir del análisis de la muestra tomada de la zona (FL-13) los resultados nos revelaban la presencia de un material óleo resinoso que había penetrado la fina capa de blanco de plomo alterado y los granos de yeso de la superficie pulida. Este material al oscurecer por la oxidación marcaba aquellas zonas en las que la penetración había sido mayor, creando ese falso efecto de craquelado. Posiblemente en la época en que se realizó la reproducción de la cabeza para ser mandada a Méjico, se le tuvo que aplicar algún desmoldeante de tipo resinoso para realizar el molde, el cual que fue absorbido por la capa de pintura llegando al yeso original .

En otras muestras nos aparecieron puntualmente nuevas capas de pintura, esto coincidía curiosamente con la presencia cercana de reintegraciones volumétricas anteriores.

Como complemento a estos estudios de la parte vista de la pieza, se llevó a cabo un estudio del interior del vaciado mediante un examen gammagráfico. Este se realizó casi de la totalidad de la pieza ya que dado el tamaño monumental del vaciado y su complicación por la gran cantidad de placas que fueron necesarias (un total de 42), hubo ciertas zonas que no quedaron registradas para estudiar el sistema de refuerzos interno. Los resultados de dicho estudio nos revelaron la existencia de dos materiales distintos. Por un lado el uso de pernos, clavos de forja antiguos y alambre de hierro, todos de manufactura antigua dada la irregularidad de sus perímetros y tablonos y espigas de madera.

En la mitad superior observamos como refuerzos principales un perno de hierro que atraviesa el vaciado desde el cuello por el torso hasta el muslo derecho. Este sobresale

del yeso unos 2 cm. por detrás de la cabeza en su unión con la espalda. Se observa en esta barra un ensamblaje a la altura de la cintura y un engrosamiento en la barra a la altura de la pelvis. En la esquina inferior derecha de la placa nº 28 se aprecia una zona blanca que corresponde al ensamblaje del vástago metálico que sale por la parte trasera de la pieza y que sirve de anclaje a la pared. Desde el hombro izquierdo al codo derecho otro vástago con los extremos curvados y desde este codo se ensambla un vástago de hierro trenzado de 46 cm. que llega hasta la mano derecha. Se aprecia, aunque con mayor dificultad, un perno metálico desde el hombro izquierdo al codo izquierdo. La cabeza presenta un vástago de madera que la une con el cuerpo. Por lo que respecta a la parte inferior, el vaciado está reforzado por 7 pernos en sentido vertical. Uno desde la parte derecha de la peana pasando por el tronco y otro paralelo a este que se encuentra en un plano posterior. Otro desde la parte izquierda de la peana hacia la rodilla izquierda y otro paralelo a este que se encuentra en un plano posterior también. Más arriba tres pernos, dos de ellos con el extremo inferior abierto, uno paralelo a la rodilla y tibia derecha y otro que pasa por el muslo izquierdo hasta la rodilla y un tercero que va desde la mitad inferior del muslo derecho a la rodilla. Entre estos pernos se ven la presencia de clavos de forja así como algún perno horizontal como se ve en la placa 35 y 36. Aunque con dificultad se pueden apreciar líneas de vetas de posibles vástagos o espigas de madera, esto lo hemos corroborado ayudándonos de un detector de maderas, el cual nos ha señalado gran cantidad de puntos a lo largo de la pieza que presenta este material aunque haya resultado ser inapreciable en las gammagrafías. Visualmente hemos podido observar también la presencia de madera en el interior de la peana el día que se bajó del pedestal de granito, y también durante la eliminación del repinte aparecieron pequeñas espigas colocadas horizontalmente a modo de refuerzos entre los salientes de los pliegues y en la parte trasera de la peana.

A partir de estos resultados podríamos llegar a la conclusión de que el vaciado sufrió desde su llegada al Alcázar hasta su ubicación, en la actual sede, en 1783 diferentes montajes y por tanto intervenciones. Por un lado el montaje realizado por Girolamo Ferreri una vez llegadas las diferentes fragmentos que conformaban el vaciado, que como anteriormente expresamos en el esquema, se componía de 10 piezas. Este ensamblaje se realizó de forma muy cuidadosa casi no apreciándose la unión entre piezas ya que se utilizó el mismo tipo de yeso para rellenar las juntas. Además fue en este momento cuando se llevaron a cabo la introducción de parte de los pernos metálicos para unir y reforzar las piezas. Por otro lado tenemos el traslado del vaciado a

los almacenes de Palacio después del incendio de 1734, momento del cual no sabemos en que condiciones se lo llevaron, si fue íntegro o despiezado. Tenemos que insistir en que el vaciado una vez eliminadas las capas de pintura presentó gran cantidad de fisuras en la parte inferior desde las rodillas hacia la peana, además del hecho curioso de aparecer en toda la parte inferior de la peana la huella de las quemaduras sufridas durante dicho incendio, documento gráfico que se repintó en muchas de las piezas que trajo el pintor y que estaban en el Palacio (Hércules, Gladiador combatiente, Sileno con Dionisos niño). También estas fracturas se aprecian en la parte superior desde los hombros hasta la cabeza. Por lo que en algún momento de los traslados sufrió graves daños estructurales. En 1744 se traslada el vaciado de la Flora Farnese a la casa-taller de Don Juan Domingo Olivieri Este, ayudado por Francisco Vergara es ordenado por Felipe V a que repare y componga las esculturas que venían maltratadas de Palacio Y así lo certifica el día 1 de enero de 1745 Don Baltasar Elgueta y Vigil, declarando que los dos habían reparado “... *los modelos de yeso de estatuas que el pintor Velázquez trajo de la corte de Roma, para ser colocadas en las salas de la Academia...*” La duración de esa labor fue de 23 días. Entre 1745 y 1752 el vaciado es trasladado desde el taller de Olivieri a la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor, no sabemos con exactitud si la pieza se llevó montada o no ya que en un acta de la Academia se manifiesta la preocupación por los modelos de estatuas antiguas que tenía que componer Olivieri y que él quería hacer en su taller “... *Olivieri lo quiere ejecutar en su casa; y otros muchos lo tienen por impracticable o a lo menos por muy largo y costoso, a que se añade la dificultad de transportar enteras las estatuas colosales a la plaza mayor...*”. La propuesta a esta preocupación es “... *que lo mejor es llevar los modelos y estatuas a la Panadería y que los componga alguno de los escultores que tienen sueldo y no trabajan.*” Así que es posible que se le realizara otro nuevo montaje una vez en la Casa de la Panadería. Sí sabemos que durante su estancia allí, el vaciado sufrió intervenciones. Por un lado la realizada por Olivieri y Conrado Guiaquinto. Por otro lado tenemos la reparación hecha por Juan Pascual de Mena en 1761 se le mandó reparar del Patio de la Casa de la Panadería, las esculturas de Hércules y la Flora de la Colección Farnese y la Ariadna también llamada Cleopatra “... *al compartirse la sede de la Academia con la Junta de Abastos y al pasar por allí mucha gente se estaban deteriorando...*”.

Finalmente se trasladó el vaciado en 1783 a la actual academia. Las conclusiones sacadas una vez eliminadas las capas de pintura es que el vaciado vino por piezas pero

no con el despiece original sino que se respetaron algunas de los ensamblajes ya hechos por Girolamo Ferreri, ya que estos se aparecen casi inapreciables. Sin embargo sí se observan ensamblajes que presentan en las uniones un tipo de yeso diferente, de una tonalidad grisácea y otros retocados con las marcas de la herramienta. Parece ser que tuvieron que ser cortadas las esculturas colosales para ser trasladadas a la calle de Alcalá y tuvo que volver a intervenir Juan Pascual de Mena para recomponerlas, quizás este dato nos este confirmando lo anterior y de nuevo nos aparece la forma de trabajar de Mena cuando reparaba los vaciados, dejando la huella de la escofina en los repasos realizados con yeso. Opinamos que es en este momento, que el vaciado llega desmontado, cuando se aprovecha para colocar el anclaje que irá a la pared a modo de sujeción preventiva de la pieza, además de colocar algún perno de hierro más. Una vez montado será cuando se le aplique la primera capa de pintura para ocultar toda la reparación y montaje de la escultura

Pero que hace que este vaciado sea tan especial, solo la idea de que al observarla nos trasladamos inmediatamente al siglo XVII y la vemos tal y como debía estar la original en esos momentos, ya es bastante extraordinario. Esto no ocurre hoy en día con la Flora conservada en Nápoles, pero no por eso pierde su valor, al contrario hace que siendo la misma pieza observemos cosas diferentes:

Con la labor de restauración y el criterio llevado a cabo se ha conseguido recuperar el vaciado tal y como la trajo Velázquez de Italia para decorar el Alcázar. Estos criterios han consistido en:

- Eliminar todas las capas de pintura, no originales, hasta dejar el yeso visto.
- Respetar las reintegraciones volumétricas como dato histórico de las intervenciones que habían llevado a cabo escultores como Giovanni Doménico Olivieri, Pascual de Mena o la más moderna realizada por Eduardo Zancada. Esta consistió en la reintegración de los dedos de la mano derecha (menos el pulgar) con el recogido del vestido, dedos (menos pulgar) con parte de la mano izquierda y de la corona de flores y los dedos del pie derecho.
- Llevar a cabo las mínimas intervenciones volumétricas solos las que afectaran estructural y estéticamente.

Tratamiento realizado:

Una vez realizadas las catas y con los resultados de los análisis se inició el tratamiento de la eliminación de las diferentes capas de pintura. Para ello se utilizaron emplastos preparados con papel tisú y Cloruro de Metileno, y finalmente enjuagado con alcohol para no dejar restos. Este método iba reblandeciendo los diferentes estratos que posteriormente se eliminaron mecánicamente. La capa de pintura que dio más complicaciones a la hora de su eliminación fue la última antes de llegar al yeso, la más antigua, por su alto contenido en blanco de plomo (albaya) y por su alteración. Este pigmento con el paso de los años lleva a cabo un proceso químico de oxidación que además de perder su color blanco adquiere una tonalidad grisácea y la convierte en una capa difícilmente soluble a los disolventes compatibles con el yeso, por lo que su eliminación se llevó a cabo con el mismo tratamiento que se había usado para el resto aunque su actuación fuera más lenta. Durante esta intervención fueron apareciendo diferentes intervenciones antiguas, tales como repasos en la superficie de juntas de unión o de fracturas, relleno de orificios con distintos materiales como cera blanca y yesos de diferentes calidades y reintegraciones volumétrica las cuales algunas fueron eliminadas por su baja calidad y por presentar debajo otros estratos de pintura. Los orificios que fueron apareciendo por la superficie del yeso presentaban acumulaciones de suciedad, además de servir de nido para insectos, como ocurrió en la parte superior de la peana. Todos ellos fueron saneados de forma mecánica ayudándonos de aspirador y aire comprimido, para finalmente ser estucados y evitar así futuras acumulaciones de suciedad.

Respecto al refuerzo metálico que salía del interior del vaciado a la pared, al estar fijo en el interior hubo que tratarlo in situ. Para ello se eliminó todo el óxido y una vez limpio se inhibió usando una solución de tanino. Finalmente se protegió con Paraloid B-72 diluido en xileno. Se eliminó todo el relleno que sujetaba el vástago y se reforzó con una escayola nueva reintegrada a bajo nivel.

Para finalizar la intervención, dada la tinción adquirida por los aceites que había ido absorbiendo el yeso a partir de los preservantes antiguos aplicados y de las capas de pintura al óleo que se le habían sobrepuesto, así como de restos de barbotinas usadas como desmoldeantes para la realización de algún molde, se llevó a cabo la aplicación de un producto llamado Anjusil®. Este por una reacción química iba absorbiendo estos restos de compuestos, aclarando la tonalidad del yeso. Difícilmente sería posible dejarlo

como en el siglo XVII, dado que el yeso al ser tan higroscópico la absorción es muy profunda.

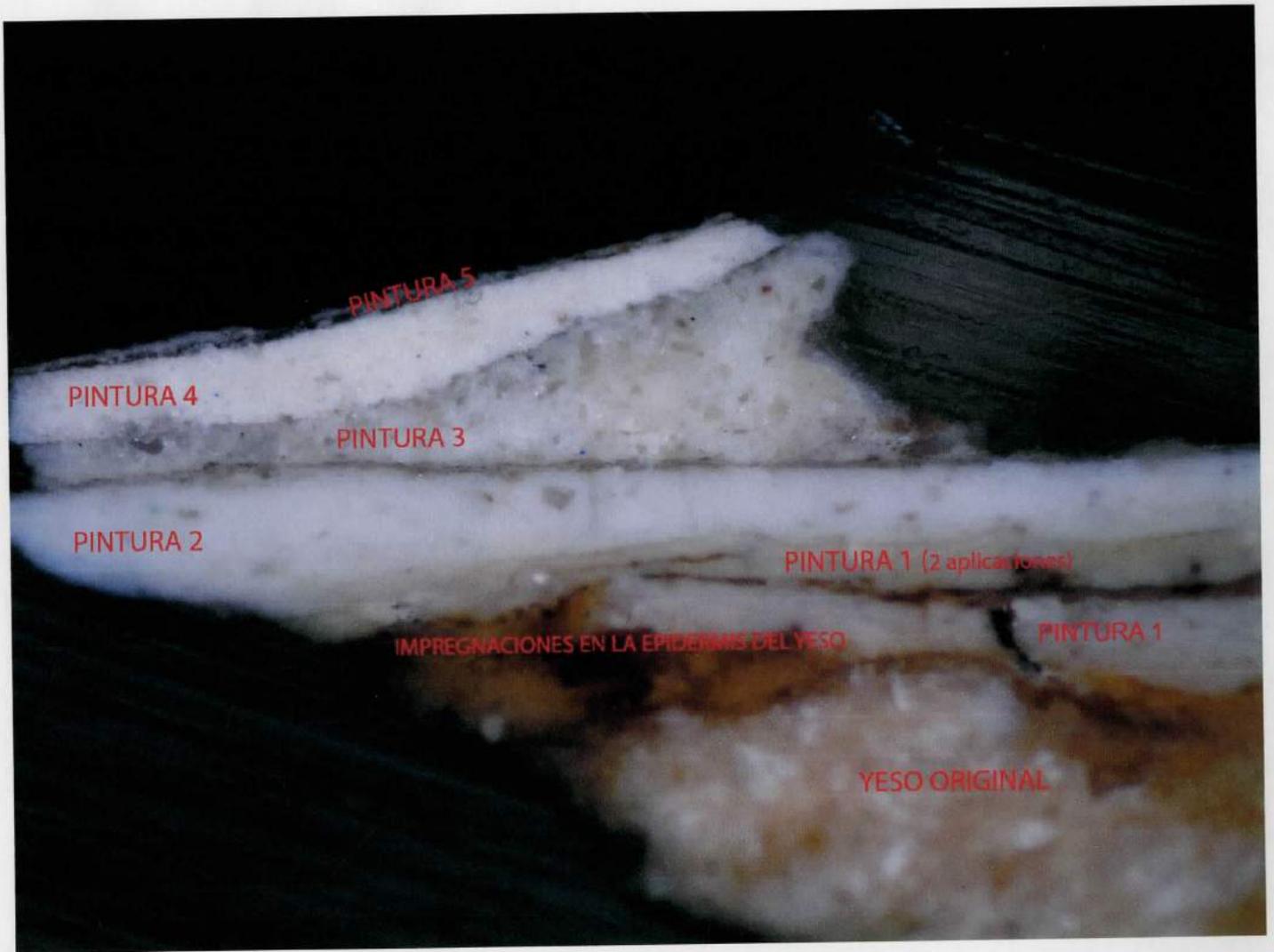
Fueron necesarias 12 aplicaciones de este producto hasta que observamos que el tono no bajaba más. A continuación se llevaron a cabo pequeñas reintegraciones volumétrica así como el relleno de grietas y orificios mediante un estuco sintético (Modostuc®) y finalmente se entonó mediante acrílicos con una tinta neutra.

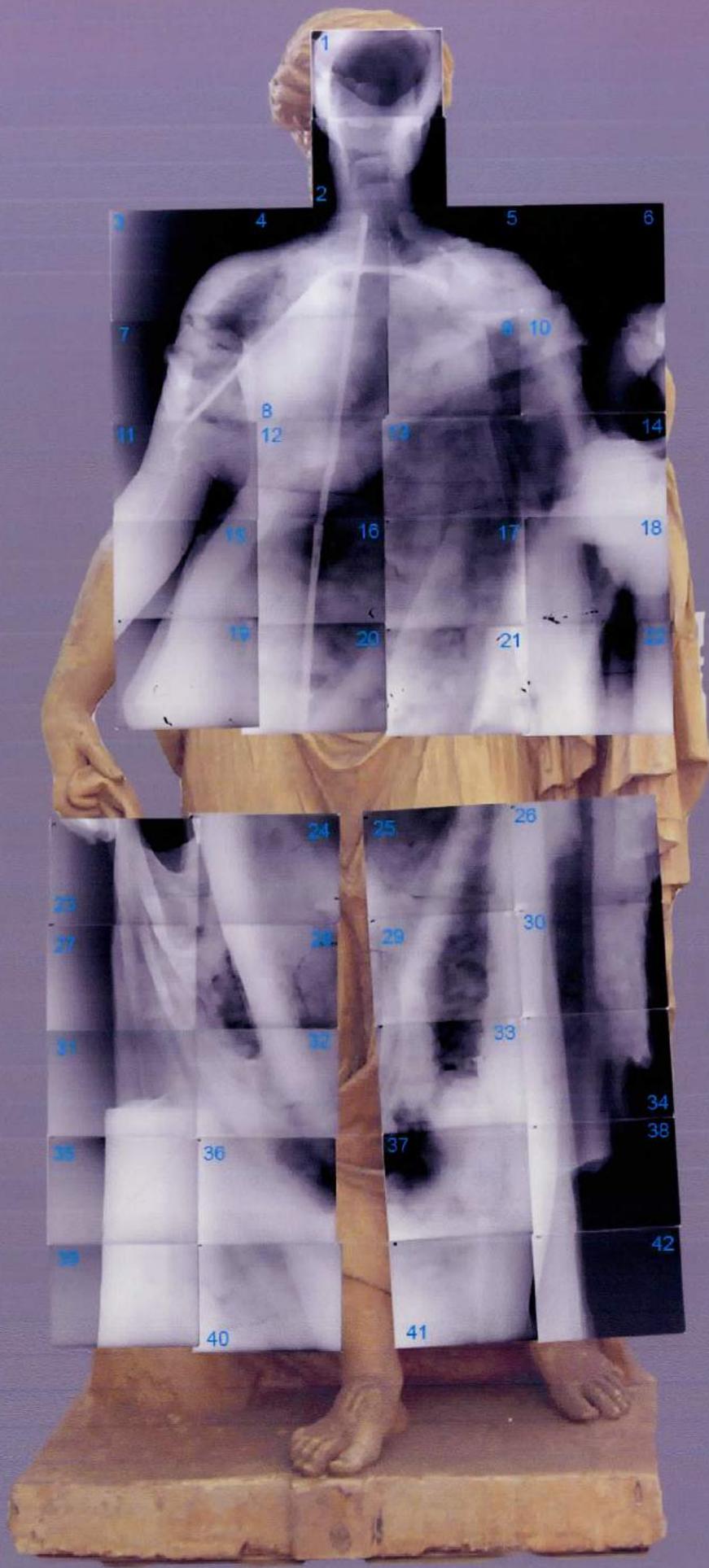
La restauración de Flora Farnese nos llevó un año, momento en el que de nuevo la empresa SIT llevó a cabo la subida del vaciado a su pedestal de granito.

Documentación fotográfica



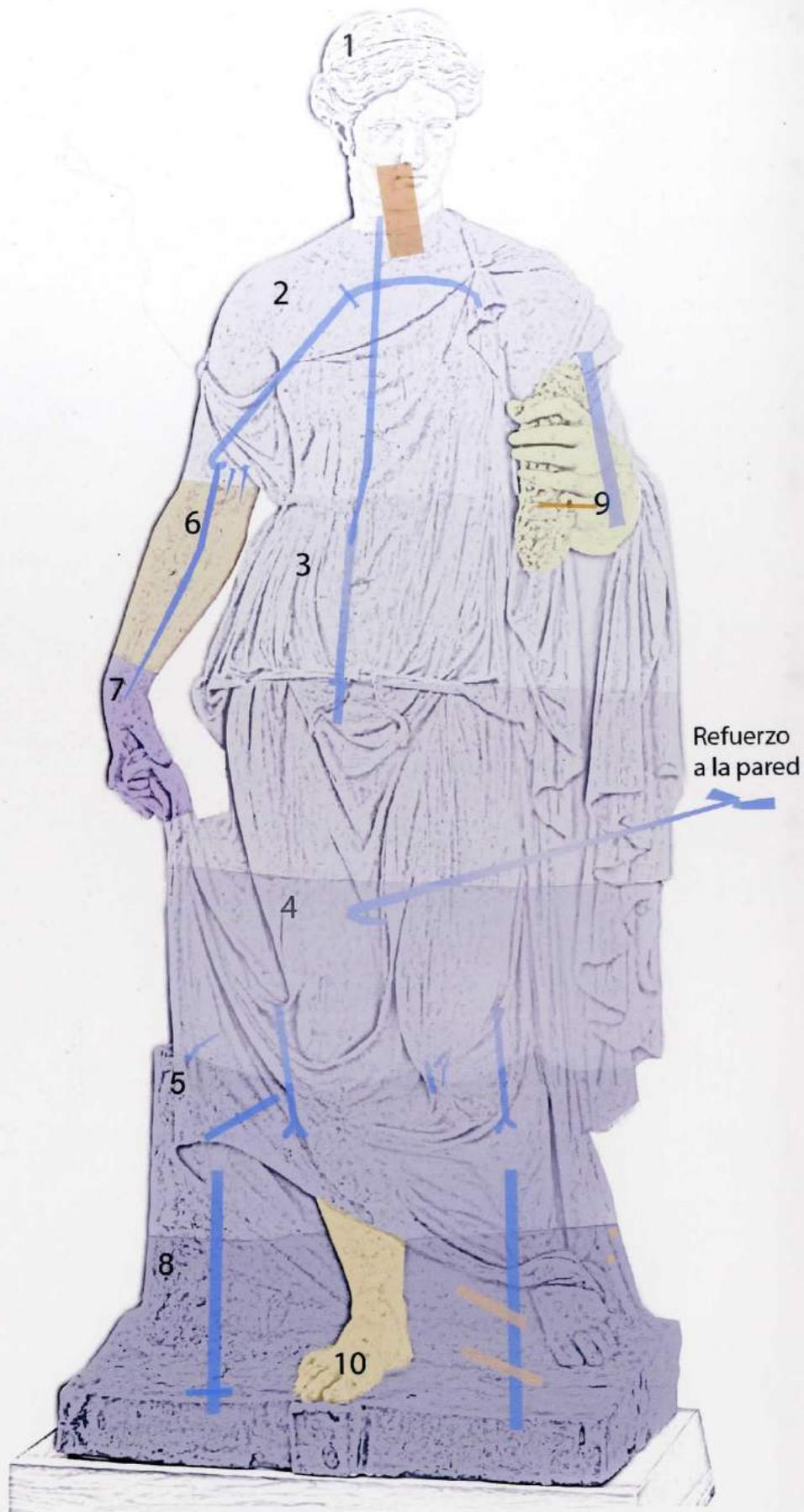






Estudio gammagráfico





Esquema del despiece original (S-XVII) y de los refuerzos internos a partir del estudio gammagráfico

- Pernos de hierro y clavos de forja
- Vástagos de madera









MUSEO
DE LA ACADEMIA DE
LAS ARTES DE
SAN FERNANDO

Análisis estratigráficos

ANÁLISIS QUÍMICO DEL VACIADO "FLORA DE FARNESE". VACIADOS ANTIGUOS. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO (MADRID)

1.- Introducción

Durante la restauración de esta obra se han tomado varias micromuestras para analizarlas químicamente. Este proceso se realiza como apoyo a las tareas de conservación, intentando conocer los materiales presentes, así como su disposición en capas, tanto los originales como los pertenecientes a los recubrimientos o a los repintes posteriores.

Se pretende, por lo tanto:

- Conocer la composición de la capa de preparación, en lo que se refiere a la base inorgánica y al aglutinante orgánico
- Determinar los pigmentos y aglutinantes de las capas de color originales y de los repintes
- Analizar las capas de recubrimiento presentes.

2.- Técnicas de análisis y muestras extraídas

Para este estudio se han empleado las técnicas habituales de análisis de pintura artística. Estas se enumeran a continuación:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Esta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías obtenidas se realizaron con luz reflejada a 300 X y con nícoles cruzados, a no ser que se especifiquen otras condiciones.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Este estudio se emplea principalmente en el análisis de las preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Los análisis, en el caso de realizarse, se llevan a cabo entre 4400 cm^{-1} y 370 cm^{-1} , en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance)
- Microscopía electrónica ambiental/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (ESEM/EDX). Se emplea para el análisis elemental de granos de pigmentos, con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos.
- Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como la goma arábiga y productos afines. Las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II en el caso de sustancias de tipo cera u oleo-resinosas. Para los hidratos de carbono se lleva a cabo una hidrólisis y una derivatización de los monosacáridos a acetatos de alditol.
- Cromatografía en fase líquida, para el análisis de aminoácidos procedentes de las capas de pintura al temple de proteína. Se emplea el sistema Pico-Tag de Waters^R.

Las muestras extraídas se enumeran a continuación:

Muestra N°	Localización
FL-2	Estrato marrón
FL-3	Estrato de quemadura
FL-6	Estrato debajo del rellano
FL-9	Pintura gris sobre reintegración
FL-11	Cara. Velo negro y blanco sobre yeso
FL-12	Cara
FL-13	Cara, efecto craquelado

3.- Resultados

ESCAAYOLA

La escayola de estas muestras es bastante similar de unas a otras, excluyendo el de la muestra n° 9. Contiene esencialmente sulfato de calcio en forma de yeso. También aparece sulfato de calcio anhidro (anhidrita) a nivel de trazas lo mismo que la calcita y las arcillas.

La muestra n° 9, con yeso de reintegración contiene un yeso más impuro, con mayor proporción de arcillas, anhidrita y óxidos de hierro. Se detecta además una traza de zinc que debe proceder de la adición deliberada al yeso. Es un yeso similar al de la muestra n° 3 del Hércules Farnese.

La materia orgánica está representada por la presencia de cola animal y material óleo – resinoso, este último sobre todo en la superficie. Este material contiene aceite de linaza, cera de parafina y trazas de resina de conífera.

CAPAS DE COLOR

FL-2: Estrato marrón

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	150	yeso, anhidrita (tr.), calcita (tr.), tierras (tr.), cloruros (tr.)	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera
2	blanco	20-55	blanco de plomo (albayalde), calcita (tr.)	aceite de linaza
3	pardo claro	25-55	blanco de plomo, calcita, tierras, blanco de zinc (tr.)	aceite de linaza
4	blanco	10	blanco de plomo, calcita, blanco de zinc (tr.)	aceite de linaza
5	gris	15-25	albayalde, negro carbón, blanco de zinc, calcita, tierras	aceite de linaza
6	marrón oscuro	35	albayalde, calcita, tierras, negro de manganeso	aceite de linaza
7	marrón oscuro	5-35	yeso, tierras	cola animal
8	blanco	160	blanco de plomo, blanco de zinc, calcita (tr.), tierras (tr.), blanco de titanio (tr.)	aceite de linaza
9	blanco	100	albayalde, calcita, sulfato de bario, blanco de titanio (tr.), cuarzo (tr.)	aceite de linaza, cera de parafina

tr.: trazas

Sobre la preparación de yeso encontramos primero 3 capas de color blanco y una gris. Deben ser, excepto la n° 2, ya del siglo XIX ya que en la inferior de ellas y alguna más aparece el blanco de zinc. La n° 2 podría ser del siglo XVII o posterior. El estrato marrón oscuro contiene tierra siena tostada con arcillas, óxidos de hierro y óxido de manganeso. Además hay albayalde y calcita. Sobre él hay dos capas blancas con abundantes blancos de plomo y sulfato de bario y con trazas de blanco de titanio. Este titanio debe proceder de alguna pintura superior que fue eliminada de la superficie por limpieza mecánica. Eso se deduce porque también aparecen estas mismas capas en el Hércules Farnese, pero sin titanio. Dado que en este Hércules, las capas ricas en bario aparecen en una muestra sobre una capa con blanco de titanio, puede deducirse que son posteriores a 1920.

FL-3: Estrato quemadura

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	marrón oscuro	300	yeso, anhidrita (tr.), calcita (tr.), tierras (tr.), cloruros (tr.)	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera
2	blanco	30	blanco de plomo (albayalde), calcita (tr.), blanco de titanio (tr.)	aceite de linaza
3	pardo claro	35	blanco de plomo, calcita, tierras, blanco de zinc (tr.), blanco de titanio (tr.)	aceite de linaza, cera de parafina

tr.: trazas

En esta muestra sube la proporción de oxalatos y se aprecia una coloración más oscura, con abundantes granos negros de negro de humo en el yeso y entre las capas de pintura. Las capas blancas de la superficie parecen contener una mezcla de los pigmentos de todas las capas blancas de la muestra anterior.

FL-6: Estrato debajo del rellano

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	650	yeso, anhidrita (tr.), calcita (tr.), tierras (tr.), cloruros (tr.)	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera
2	pardo claro	25-55	blanco de plomo, calcita, tierras, blanco de zinc (tr.)	aceite de linaza
3	blanco	10	blanco de plomo, calcita, blanco de zinc (tr.)	aceite de linaza
4	gris	15-25	albayalde, negro carbón, blanco de zinc, calcita, tierras	aceite de linaza

tr.: trazas

Esta muestra contiene las mismas capas inferiores de la muestra FL-2, excepto la capa n° 2 que aquí no aparece. La última capa es la gris que equivale a la capa n° 5 de aquella muestra.

FL-9: Pintura gris sobre reintegración

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	850	yeso, anhidrita, calcita, tierras, cloruros (tr.), óxidos de hierro, zinc	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera
2	pardo claro	25-55	blanco de plomo, calcita, tierras, blanco de zinc (tr.)	aceite de linaza
3	gris	15-25	albayalde, negro carbón, blanco de zinc, calcita, tierras	aceite de linaza, cera de parafina

tr.: trazas

En esta muestra encontramos un yeso distinto de los analizados en otras muestras. Tal vez éste posee una pequeñísima cantidad adicional de arcillas y óxidos de hierro, pero son similares en textura y composición. Las capas de pintura son la marrón (capa 3) y la gris (capa 5) de la muestra FL-2.

FL-11: Velo blanco y negro de la cara

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	700	yeso, anhidrita (tr.), calcita (tr.), tierras (tr.), cloruros (tr.)	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera
2	blanco	65	blanco de plomo, blanco de zinc, calcita (tr.), tierras (tr.), blanco de titanio.	aceite de linaza
3	blanco	65	albayalde, calcita, sulfato de bario, blanco de titanio (tr.), cuarzo (tr.)	aceite de linaza
4	pardo - negro irregular	5	negro de humo	barniz óleo – resinoso oxidado
5	blanco irregular	0-10	blanco de titanio, calcita, blanco de zinc (tr.), tierras (tr.)	aceite de linaza, cera de abeja, cera de parafina

tr.: trazas

En esta muestra encontramos el yeso cubierto por dos capas de pintura similares a las de las capas 8 y 9 de la muestra FL-2. Hay un repinte adicional blanco irregular, por haberse eliminado. El color negro se debe a la acumulación de humo en el barniz o pátina superficial de la capa 3.

FL-12: Cara

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	650	yeso, anhidrita (tr.), calcita (tr.), tierras (tr.), cloruros (tr.)	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera
2	blanco	20	blanco de plomo, calcita	aceite de linaza, cera de parafina

tr.: trazas

La pintura es similar a la de la capa n° 2, esto es, la capa inferior de la muestra FL-2.

FL-13: Cara, efecto craquelado

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	1'2 mm	yeso, anhidrita (tr.), calcita (tr.), tierras (tr.), cloruros (tr.)	aceite de linaza, cola animal, resina de conífera, cera de parafina

tr.: trazas

Solo hay yeso, pulido en superficie e impregnado con material óleo – resinoso. El efecto de craquelado se produce porque este material óleo resinoso ha penetrado de forma distinta por los granos de yeso de la superficie pulida. Al oscurecer con la oxidación marca aquellas zonas en las que la penetración ha sido mayor.

4.- Conclusiones

ESCAYOLA

La escayola de estas muestras es bastante similar de unas a otras, excluyendo el de la muestra nº 9. Contiene esencialmente sulfato de calcio en forma de yeso. También aparece sulfato de calcio anhidro (anhidrita) a nivel de trazas lo mismo que la calcita y las arcillas.

La muestra nº 9, con yeso de reintegración contiene un yeso más impuro, con mayor proporción de arcillas, anhidrita y óxidos de hierro. Se detecta además una traza de zinc que debe proceder de la adición deliberada al yeso. Es un yeso similar al de la muestra nº 3 del Hércules Farnese.

La materia orgánica está representada por la presencia de cola animal y material óleo – resinoso, este último sobre todo en la superficie. Este material contiene aceite de linaza, cera de parafina y trazas de resina de conífera.

CAPAS DE COLOR

La superficie de la escayola está impregnada con una mezcla de aceite de linaza, resina de conífera que aparece en los análisis cromatográficos de todas las muestras

La muestra que tiene más capas de pintura es la muestra FL-2. Tiene una primera capa de pintura de albayalde y calcita que debe ser del siglo XVII o posterior, pero que no tiene pigmentos modernos como el blanco de zinc. Después hay tres capas con blanco de zinc, de abajo a arriba, una de color marrón claro, otra blanca y otra gris. Deben ser del siglo XIX o algún momento posterior. Hay después una capa marrón con negro de manganeso que también incorpora blanco de plomo y de calcio (albayalde y calcita). Sobre todo esto, un estuco fino de yeso y dos capas blancas, la inferior con albayalde, calcita y bario (y trazas accidentales de titanio) y la superior con una composición similar. Dado que pensamos que las trazas de titanio se deben a pinturas superiores eliminadas en alguna limpieza, estas capas podrían ser anteriores. Pero comparando con las muestras del Hércules Farnese que tienen secuencias más completas, y con estas mismas capas, puede deducirse que deben ser posteriores a 1920, ya que aparecen sobre otra capa con blanco de titanio que aquí no está presente.

En la muestra FL-11 aparece una capa final blanca irregular sobre un estrato negro. El blanco es ya un blanco de titanio – calcio característico de la pintura de la segunda mitad del siglo XX. El estrato oscuro es un barniz óleo resinoso con abundante negro carbón de humo, posiblemente por la exposición de la superficie de la escultura al humo.

Todas las capas están aglutinadas esencialmente con aceite de linaza, aunque hay que aclarar que al analizar las muestras alguna capa podría ser de aceite de nueces, pero esto no se detectaría en el análisis cromatográfico de muestras completas.

El resto de las muestras tiene una parte de las capas de esta muestra, pero nunca la secuencia completa.

La muestra de la zona de quemadura tiene los componentes orgánicos oxidados lo que le da color marrón oscuro. A ello contribuye la presencia de abundantes partículas de carbón negro de humo, o carbonilla. Tiene capas de pintura con titanio, zinc, albayalde y calcita mezclados, como si se hubieran contaminado unas con otras por el efecto del calor.

En todas las muestras aparece cera de parafina excepto la FL-6, lo que indica que la cera de parafina pertenece a algún tratamiento superficial que no ha sido aplicado en el punto de toma de muestra de la FL-6.

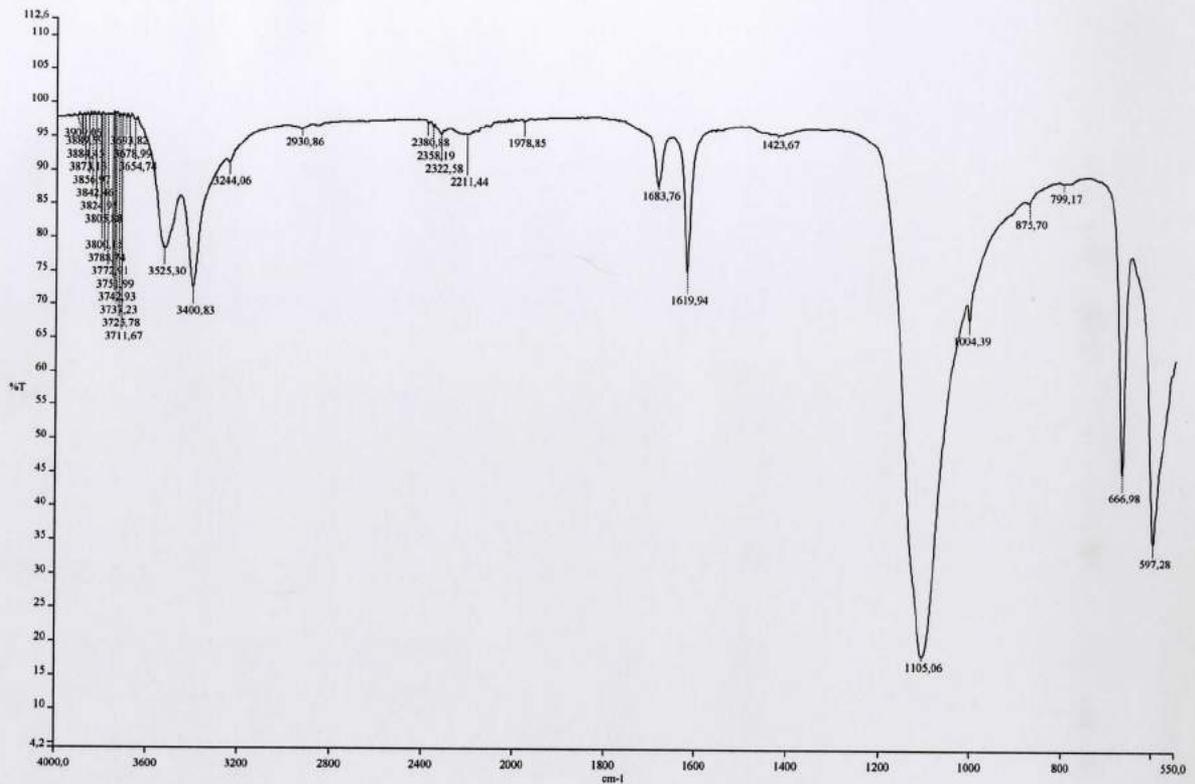
17 de marzo de 2007



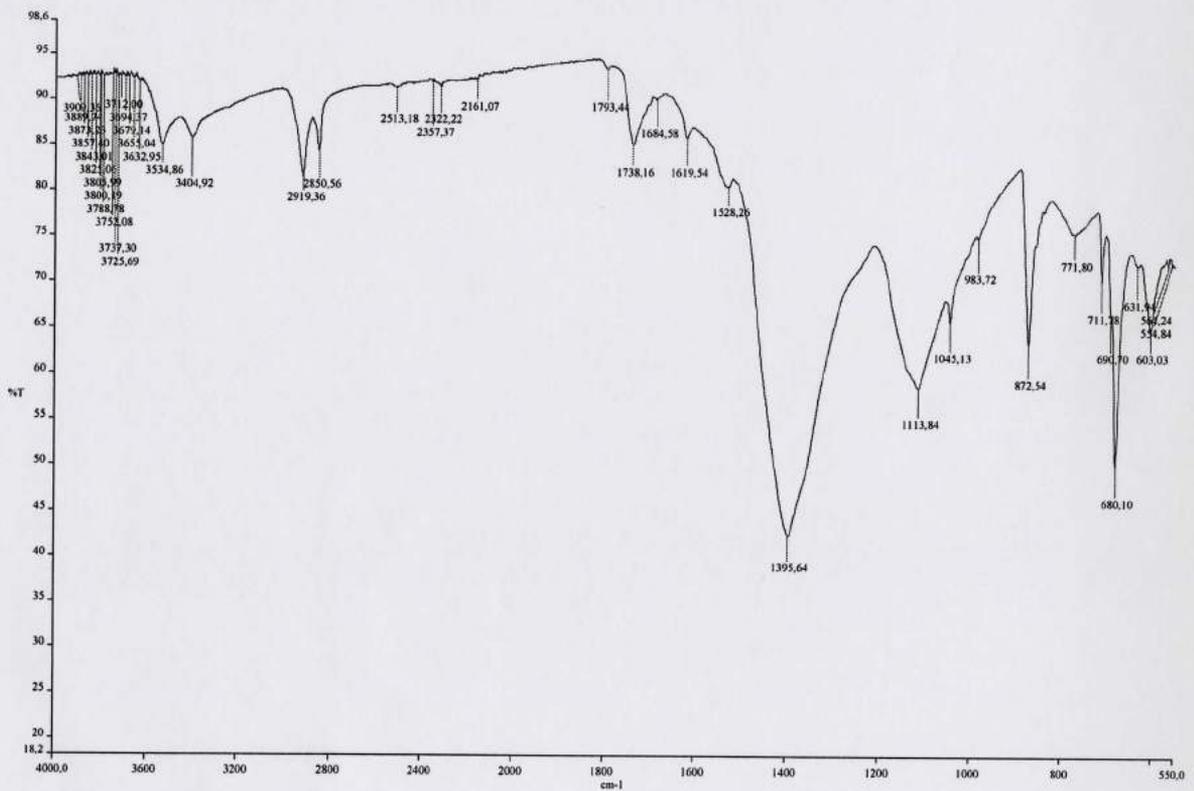
Fdo. Enrique Parra Crego
Dr. en CC. Químicas

ANEXO GRÁFICO

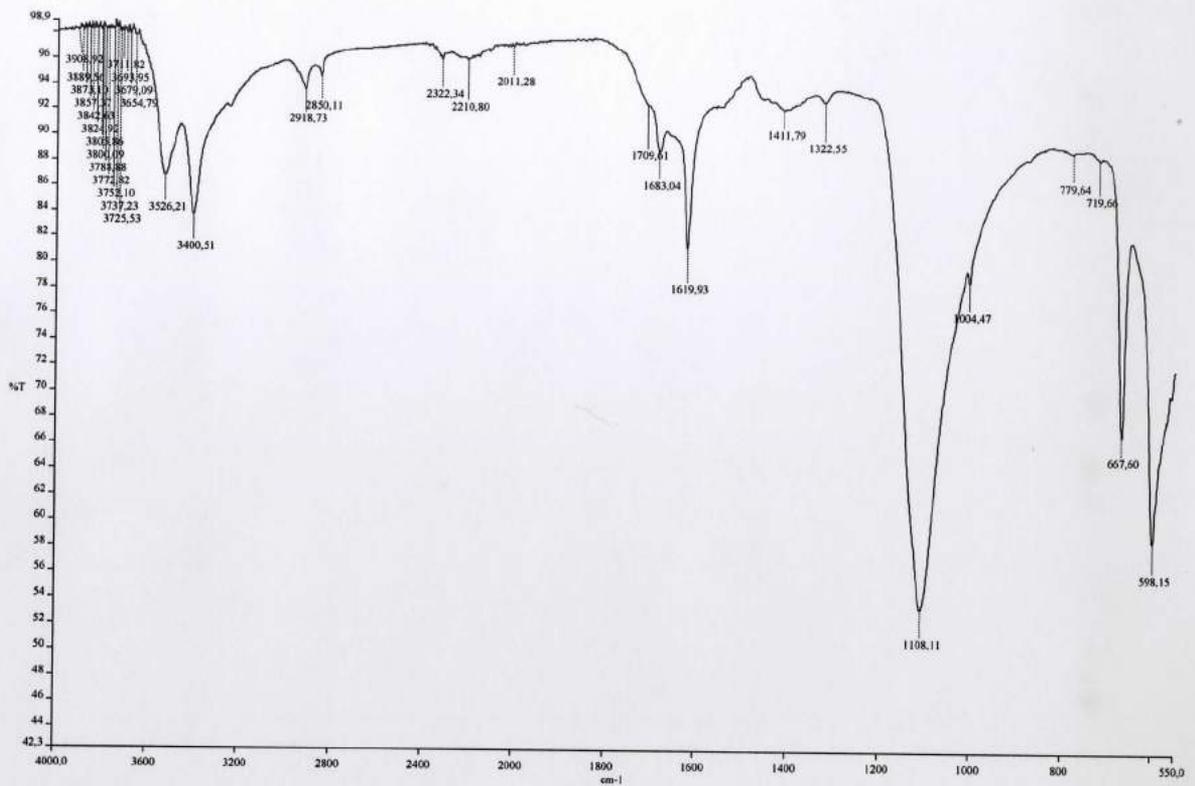
ESPECTROSCOPIA DE IR



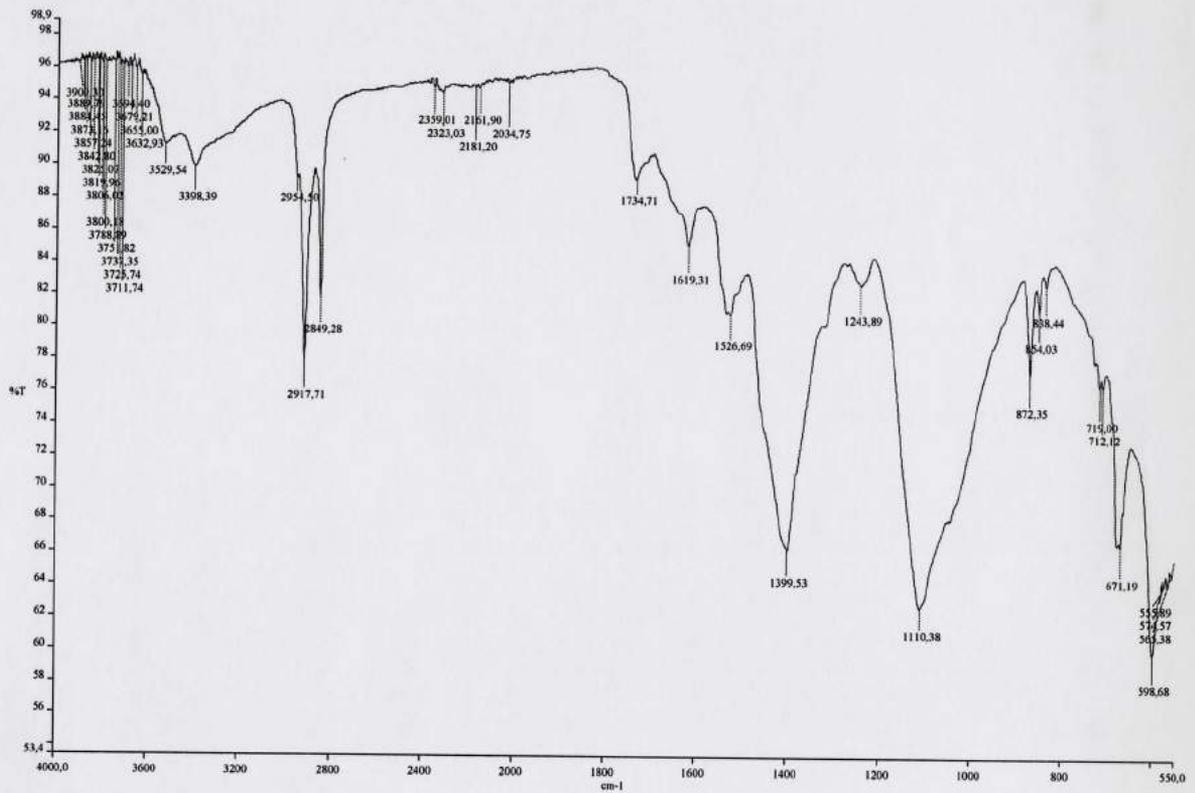
Escayola, muestra FL-2



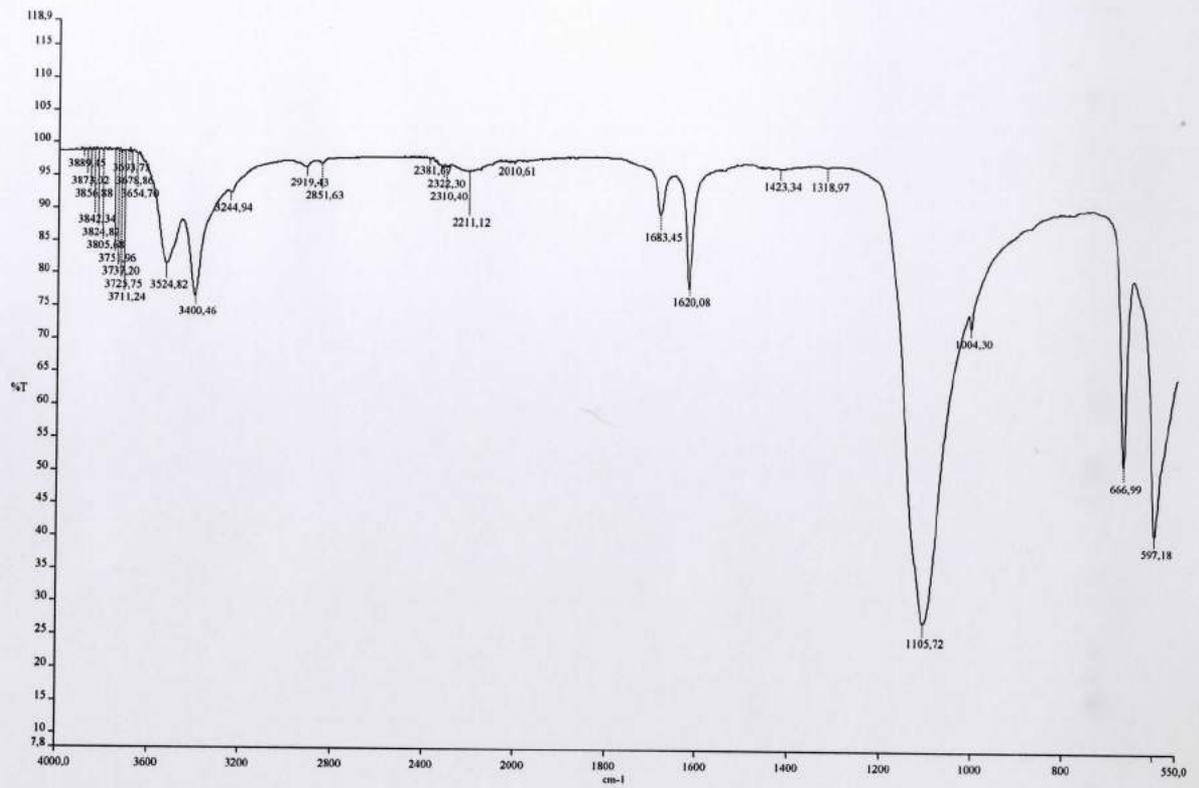
Superficie de la muestra FL-2



Escayola, FL-3



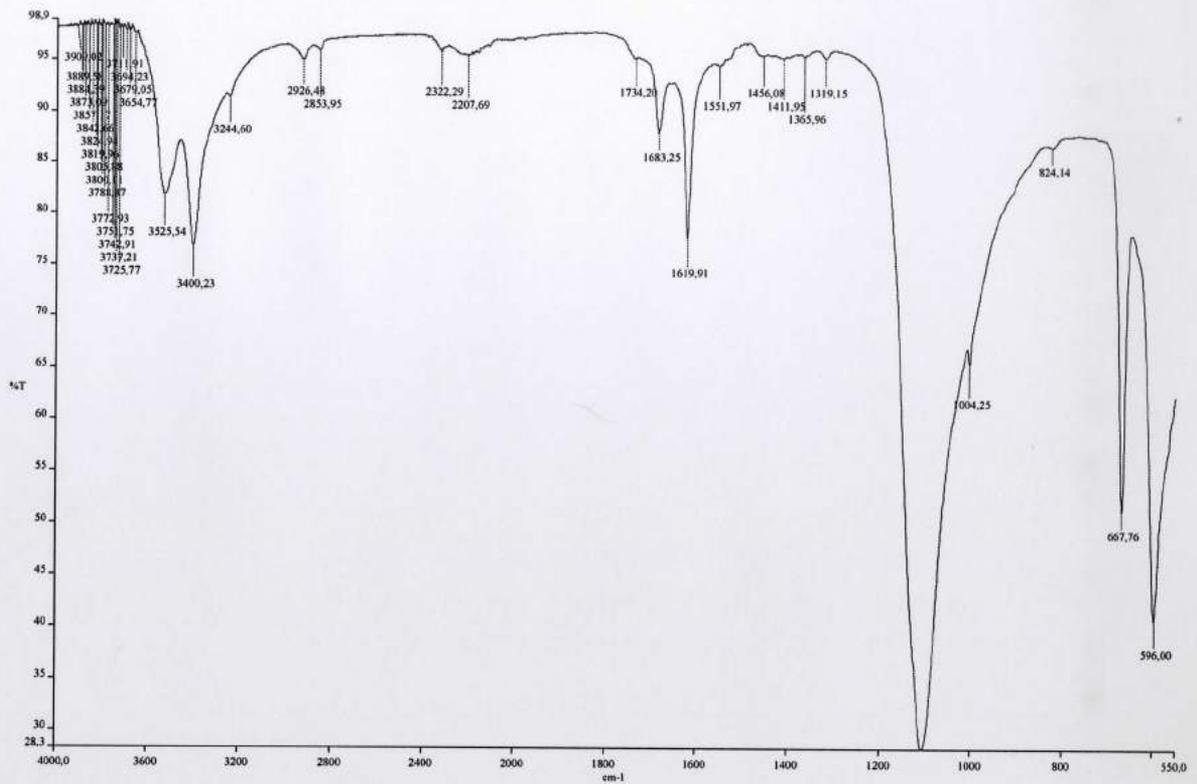
Superficie de la muestra FL-3



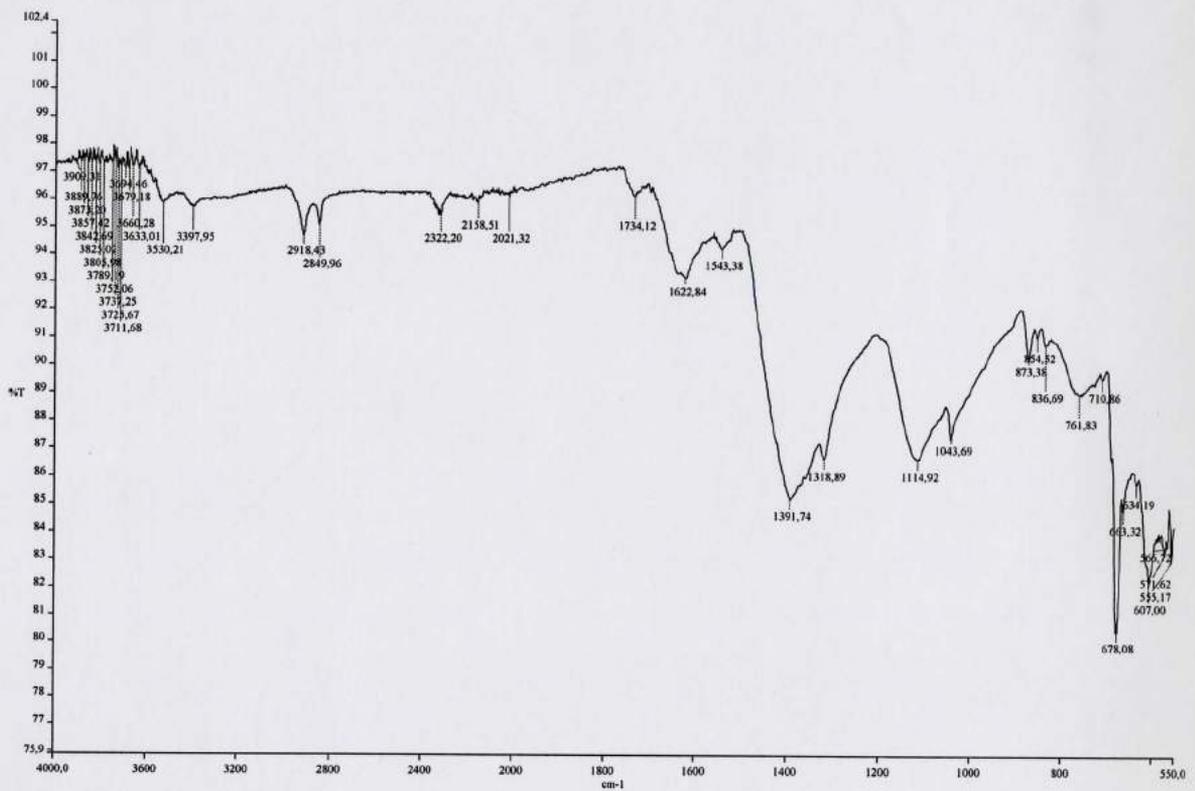
Escayola, muestra FL-6



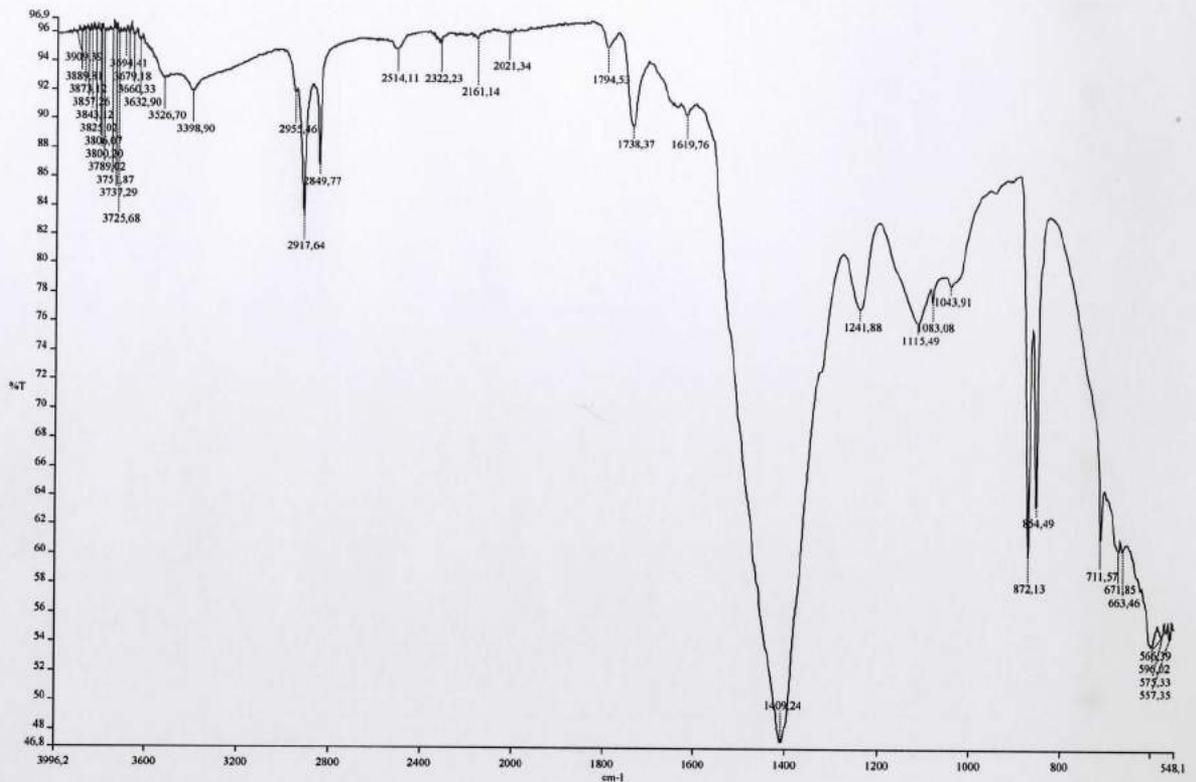
Superficie de la muestra FL-6



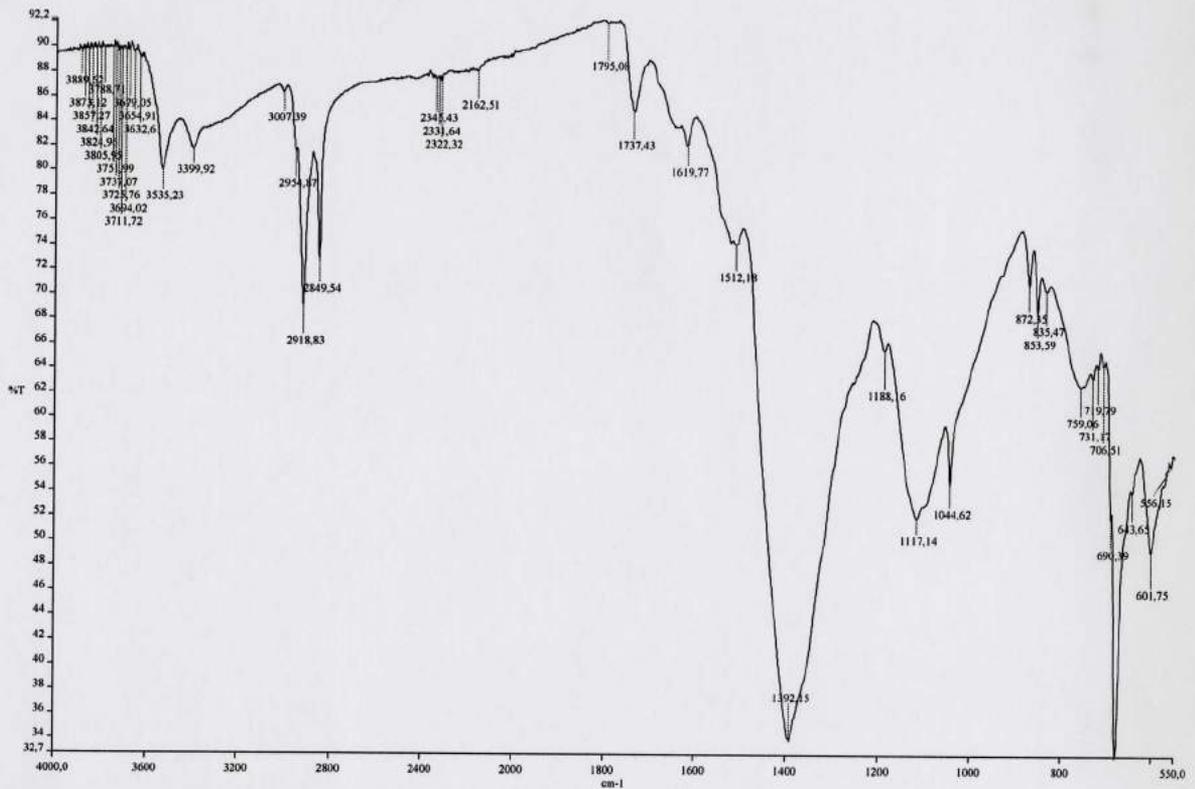
Escayola, FL-9



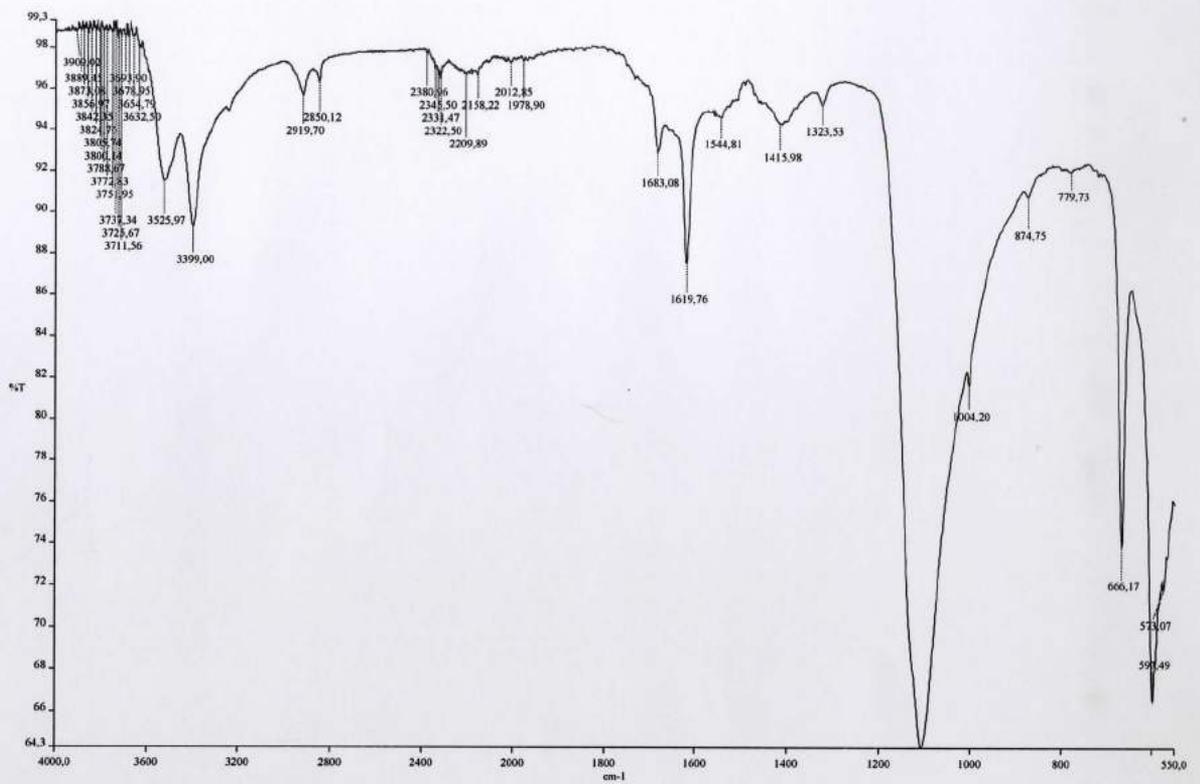
Superficie, muestra FL-9



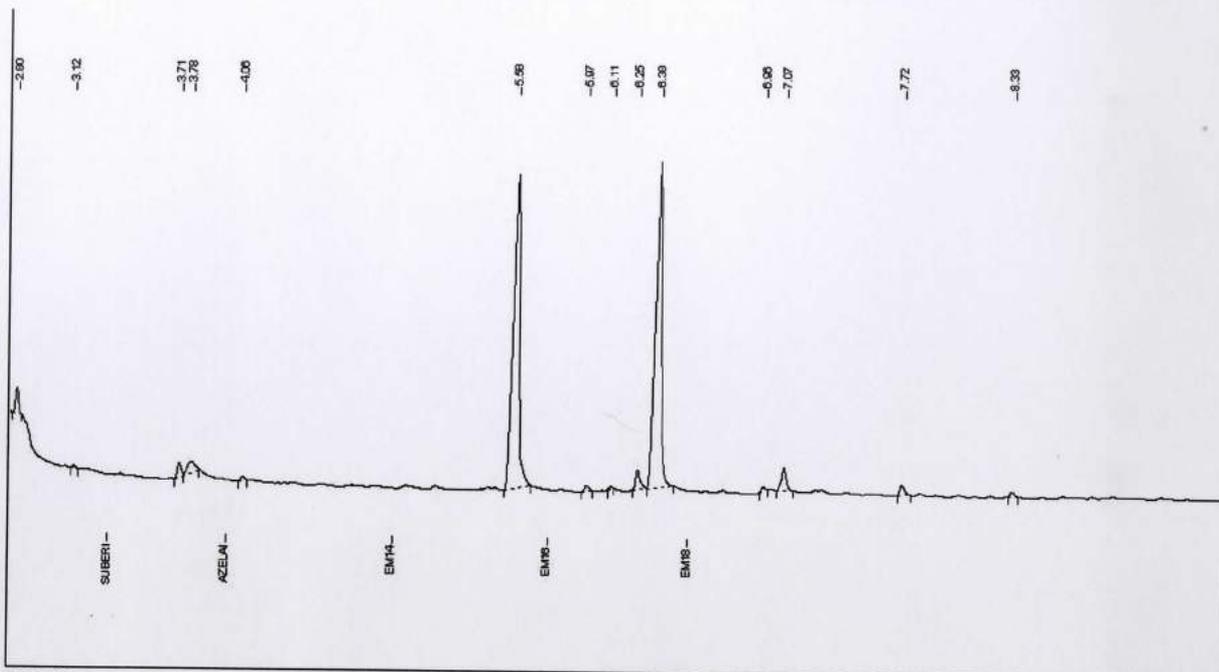
Superficie de la muestra FL-11



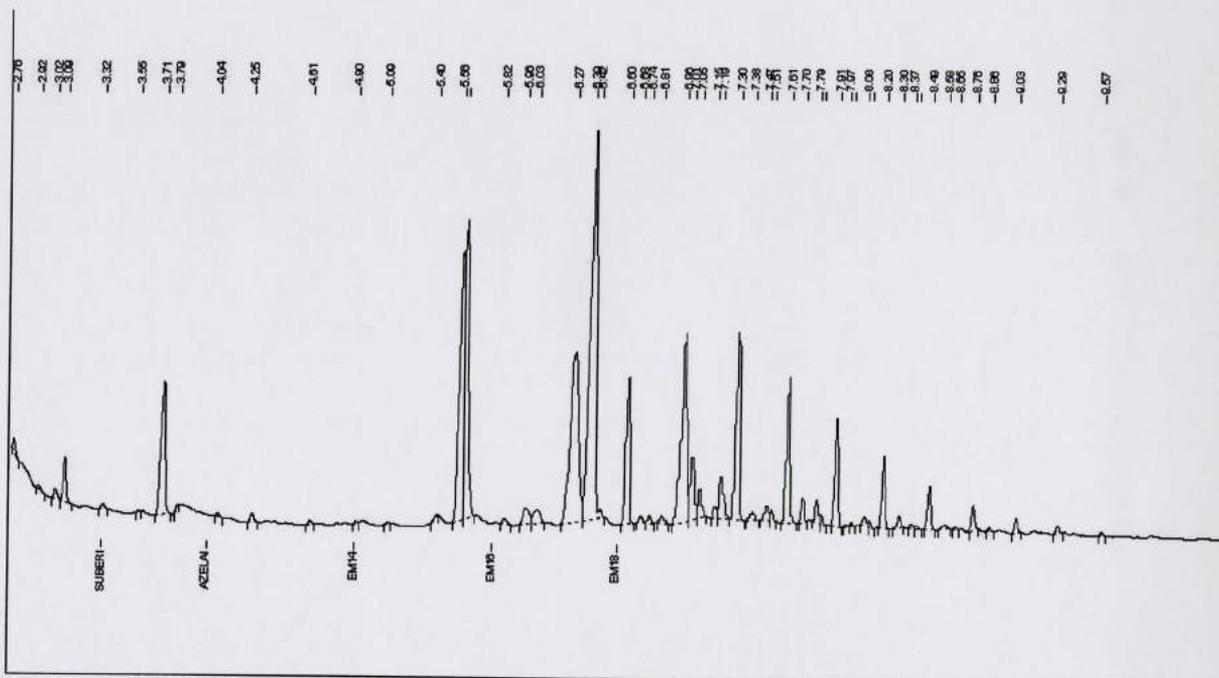
Superficie de la muestra FL-12



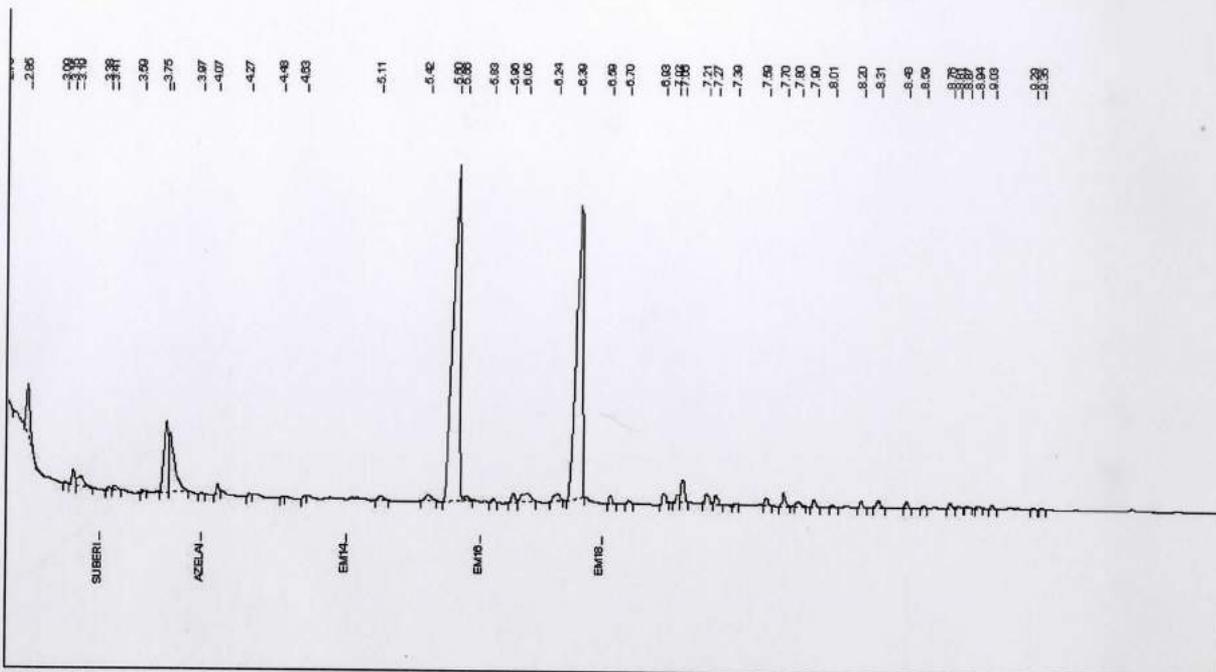
Superficie de la muestra FL-13



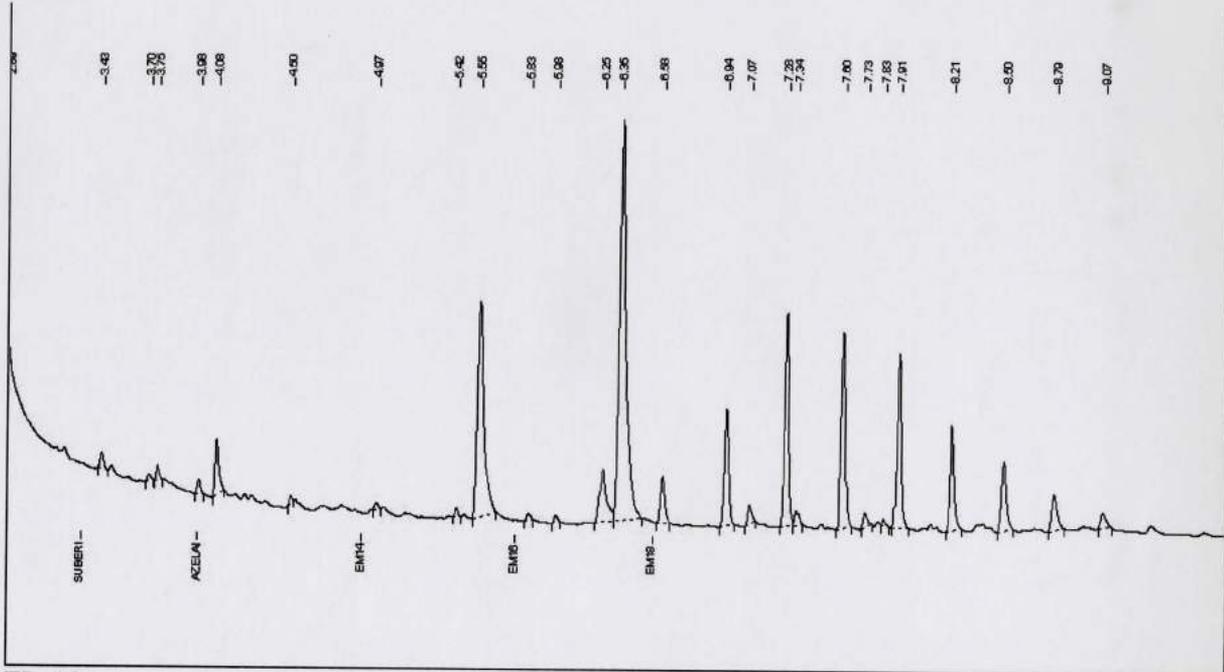
FL-6



FL-9



FL-11



FL-13

MICROANÁLISIS MEB/EDX

Muestra nº	Capa / color	Elementos
FL-2	Escayola	Ca, S (Si, Al, K)
FL-2	2	Pb (Ca)
FL-2	3	Pb, Ca (Si, Al, K, Fe, Zn)
FL-2	4	Pb (Ca, Zn)
FL-2	5	Pb, Ca, Zn (Si, Al, Mg, K)
FL-2	6	Pb, Ca (Na, Mg, Al, Si, K, Mn, Fe)
FL-2	7	Ca, S (Mg, Al, Si, Pb)
FL-2	8	Pb, Zn (Si, Cd, Ti, Ca)
FL-2	9	Pb, Ca, Ba, S (Ti, Cl, Si)
FL-3	escayola	Ca, S (Al, Si, K)
FL-3	2	Pb, (Ca, Ti)
FL-3	3	Pb, Zn, Ca (Ti, Si, Al)
FL-6	escayola	Ca, S (Si, Al, K)
FL-6	2	Pb, Ca, Si (Al, K, Fe, Zn)
FL-6	3	Pb, Ca (Zn)
FL-6	4	Pb, Ca, Zn, Si (S, Al, K, Cl, Na, Mg)
FL-9	escayola	Ca, S, Si, (Al, Fe, Zn, Cl, K)
FL-9	2	Pb, Si (Ca, Zn, Fe, K, S)
FL-9	3	Pb, Zn, Ca, K, Si
FL-11	escayola	Ca, S (Si, Al, K)
FL-11	2	Pb, Zn (Ca, Si, Al, Mg, K, Fe, Ti)
FL-11	3	Pb, Ca, Ba, S (Si, Ti)
FL-11	4	Pb, Ca, Ba, S, (Si, Al, K)
FL-11	5	Ca, Ti (Zn, Na, Mg, Al, Si)
FL-12	escayola	Ca, S (Si, Al, K)
FL-12	2	Pb (Ca)
FL-13	escayola	Ca, S (Si, Al, K)

Los elementos entre paréntesis están presentes a nivel de trazas



LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L.

Tlf y Fax 91 8162636 // Móvil 687 910312. C/. Nebli 54. 28691 Villanueva de la Cañada. Madrid. *email* larcoquimica@hotmail.com

ANEXO FOTOGRÁFICO



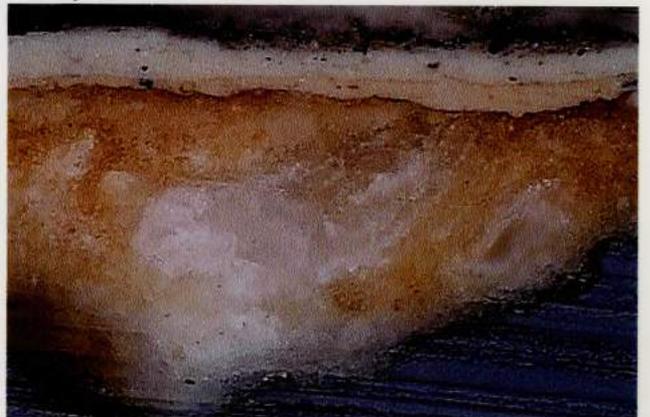
FL-2, 150 X



FL-3, luz UV



FL-2, capas superiores



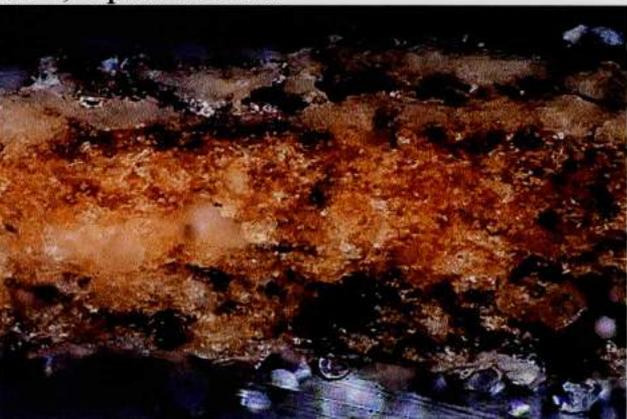
FL-6



FL-2, capas inferiores



FL-6, luz UV



FL-3



FL-9



FL-11



FL-12



FL-13

Los datos de atribución, fecha y otros aspectos técnicos de la obra, que puedan haber sido modificados en el curso de la continua investigación de las colecciones, son los que figuraban en los archivos de la Academia en el momento de la intervención, cuya fecha aparece en el informe. Las eventuales discrepancias entre los registros publicados y los informes de restauración se deben a la incorporación continua de nuevos datos como resultado de sucesivos estudios.



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com