

RESTAURACION DEL LIENZO “ALEGORIA A LA JUSTICIA” DE

ANGEL LUCIO LUDEÑA ORGANERO, 1862

por

Canto González Pelayo

cgonzalezpelayo@gmail.com

Conservadora restauradora de Pintura y Escultura

1. INTRODUCCIÓN

La obra *Alegoría a la Justicia* como la *Alegoría a la ciudad de Toledo*, restaurada en 2018, tienen prácticamente las mismas características, tanto en la estructura original como en las alteraciones e intervenciones a las que se han visto sometidas desde su creación.

La finalidad prioritaria de este informe es difundir y por tanto poner en valor la intervención realizada en la obra *Alegoría a la Justicia* del pintor toledano Ángel Lucio Ludeña Organero, ya que el deterioro que había sufrido esta pieza a lo largo de su historia había desvirtuado su percepción estética.

Cuando se plantea la intervención de esta pintura se realizan una serie de estudios previos, elaborados en torno al preocupante estado de conservación que presentaba el luneto. Y para ello se requiere una adecuada programación de los procesos. El proyecto se ha llevado a cabo con la ayuda de la infraestructura facilitada por el Centro de Conservación y Restauración de Castilla la Mancha.

Toda obra de arte se deteriora a lo largo del tiempo, el envejecimiento de los materiales, la alteración físico-química, las condiciones ambientales... son algunas de las causas de deterioro. La *Alegoría a la Justicia* está realizada en lienzo y presenta problemas de conservación, a causa principalmente de la humedad.

Antes de iniciar la intervención hemos llevado a cabo un estudio del autor y de las características técnicas. Con esos conocimientos se ha procedido a realizar un conjunto de actuaciones en las que ha primado el respeto a los valores estéticos, históricos, documentales y funcionales de la pieza. Esta intervención, pues, pretende salvaguardar una pieza singular del patrimonio de la ciudad de Toledo, custodiada en su Ayuntamiento, recuperando sus cualidades pictóricas e informativas para la posteridad.

2. DESCRIPCION DE LA OBRA

La *Alegoría de la Justicia*, como ha estudiado Adolfo de Mingo, reúne todos los elementos de su iconografía habitual, comenzando por la firme y sólida columna sobre la que se sustenta. La mujer que representa a la justicia extiende su mano derecha sobre la balanza de la imparcialidad que le sostiene un niño, relajando la izquierda sobre la espada con la que no dudará en ejecutar la sentencia si así lo determinan los textos legales sobre los que se apoya, entre ellos el viejo código de *Las Partidas*. Otros elementos a destacar son la bolsa de monedas que pisa la incorruptible virtud y la toga y el birrete negros, propios del legislador, apoyados sobre el basamento. A diferencia de la *Alegoría de la historia de Toledo*, este manifiesta un

mayor interés por el paisaje, una representación montuosa a izquierda y derecha de la columna. Esta *Alegoría*, que describirnos, también está firmada y datada: «A. Ludeña 1862».

3. NOTAS SOBRE EL PINTOR ÁNGEL LUIS LUDEÑA

No es mucho lo que se sabe sobre el pintor Ángel L. Ludeña Organero, aunque está considerado como uno de los principales representantes de la pintura y la enseñanza artística en el Toledo de la segunda mitad del siglo XIX.

Había nacido en Toledo en 1835. Cursó estudios en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Toledo desde 1847, compartiendo formación con Claudio Vegue y Crispulo Alonso AVECILLA y teniendo como profesor a Cecilio Pizarro (1818-1886). Completó sus estudios con clases de composición y colorido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Conocemos su participación en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1862, 1864 y 1866.

Se ha conservado poca obra suya. Destacamos especialmente su vinculación al Ayuntamiento de Toledo. Así, en 1866, restauró la inscripción de la escalera principal del ayuntamiento de Toledo sobre los regidores municipales. Ese mismo año pintó un lienzo con el título de *La fuga de doña María Pacheco, viuda de Padilla, por la puerta del Cambrón a Portugal*, así como varias copias y otros cuadros con los que participó en la Exposición Provincial celebrada en el Hospital Tavera en 1866.

También trabajó al servicio del Ayuntamiento en otros proyectos escenográficos, como la ornamentación de las arquitecturas efímeras instaladas con motivo de la procesión del Corpus Christi en 1884, y en 1888 inició el retablo mayor de la ermita de la Virgen de Chilla, en la localidad abulense de Candeleda. Siendo regidor (republicano) del ayuntamiento de Toledo, se le encargó en 1875 el retrato de Alfonso XII destinado a presidir las salas consistoriales, cuadro actualmente desaparecido.

La fecha de su muerte nos es conocida merced a las investigaciones de Adolfo de Mingo. Ángel Lucio Ludeña falleció el 16 de febrero de 1909 en la localidad abulense de Arenas de San Pedro, localidad en la que está enterrado.

Con todo, las obras más significativas de las no muchas que se conservan de su mano son dos grandes lienzos fechados en 1862 (realizados, pues, con 27 años de edad), con formato de lunetos –probablemente destinados a la sala capitular baja del Ayuntamiento–, y en los que representó sendas alegorías de la Justicia y de la Historia de Toledo.

4. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN PREVIO A LA INTERVENCIÓN

Nos encontramos ante una obra que ha sufrido con anterioridad una intervención en la que se ha modificado el formato, anclaje y marco originales, el lienzo ha sufrido un recorte en todo su perímetro.

4.1. Soporte de tela

Se trata de una pintura al óleo sobre tela, sin bastidor, de 214 x 98 cm.

La tela es de yute/cáñamo compuesta por una sola pieza y se corresponde con el ancho de la pieza del tejido empleado, con urdimbre en horizontal con respecto a la obra.

Según el estudio de la contextura de la tela, se trata de un tafetán simple, con diferencias considerables de grosor entre urdimbre y trama.

La tela se encontraba bastante deteriorada y en mal estado de conservación, consecuencia principalmente de humedades por filtración, cambios bruscos de temperatura y de un almacenamiento inadecuado.

Tras la realización del estudio fotográfico con luz tangencial, se pudo ver como el soporte textil presentaba defectos en el plano, como arrugas, alabeo, encogimiento y ondulaciones todas ellas causadas por humedad y la falta de bastidor. El soporte textil estaba seriamente dañado, presentando faltantes, agujeros, suciedad y deshidratación. Si a esto añadimos los cambios de dimensiones a los que los materiales textiles están sujetos de acuerdo a las variaciones de humedad y temperatura, nos encontramos ante la imposibilidad de respuesta a los movimientos de contracción y dilatación y, en consecuencia, a unas deformaciones de difícil eliminación.

Provocado por el agua directa, existían marcas de humedad, incitando un ataque de microorganismos así como un debilitamiento de las fibras a causa de la pudrición de las mismas. Así mismo encontrábamos, en el reverso del lienzo, numerosos restos de adhesivo, lo que nos indicaba que estuvo pegado a la pared o a un soporte rígido. Igualmente en el perímetro del arco localizamos agujeros con los que estuvo clavado al muro.

4.2. Capa pictórica

La pintura está realizada al óleo, sobre una imprimación de cola, con apenas carga inerte en el estrato preparatorio, que permite, en numerosos casos, apreciar la trama del tejido a través de la superficie pictórica; entre los intersticios de los cruces de los hilos se apreciaban numerosas pérdidas y gran cantidad de desgastes y barridos de color/veladuras causados por la agua.

La humedad detectada, según las manchas y aureolas encontradas en la superficie pictórica, es principalmente de filtración, además ha existido condensación sobre la superficie pictórica.

La variación de humedad causa fenómenos de dilatación y contracción de las colas de la preparación del soporte, provocando una progresiva pérdida de cohesión y adhesión derivando en pulverulencia, o desprendimientos de capa pictórica. Finalmente, un ambiente húmedo hace posible la proliferación de hongos y bacterias.

En general, la totalidad de la película pictórica presentaba un aspecto desvaído, aterciopelado y poroso, con mala cohesión entre las partículas de pigmento, lo que nos indicaba que el aglutinante que unía esas partículas había desaparecido o se había degradado hasta tal punto que ha dejado de ejercer su función. En otras zonas, donde el agua ha permanecido más tiempo, encontramos pérdida de policromía, proliferación de hongos y en algunos casos debilitamiento, putrefacción y daños en el soporte.

Las faltas de color son principalmente consecuencia de la ausencia de bastidor, el cual hubiese aminorado que los movimientos del soporte incidiesen directamente en la película pictórica.

Muy probablemente el lienzo estaba pegado a la pared y claveteado en su perímetro. Estos clavos fueron tapados con una moldura, como evidencia la mejor conservación de la policromía en los bordes. Esta moldura fue sustituida en algún momento por una tira de papel pintado.

A causa de que la tela había permanecido enrollada durante tiempo eran bien perceptibles las mermas de color que correspondían al plegado, apareciendo numerosas áreas con lesiones de material pictórico en diagonal, dejando verse la trama de la tela.

4.3. Capa de protección

La materia filmógena original de protección había desaparecido casi por completo. Y lo mismo ocurría con propiedades naturales como la elasticidad, la transparencia y la resistencia a la oxidación. Se constataba, además, la existencia de una capa de polvo del tipo atmosférico, de manchas de cola de tipo animal y de excrementos de insectos.

5. TRATAMIENTO REALIZADO

Antes de proceder a ningún tipo de intervención es importante estudiar y conocer la obra, ceñirnos exactamente a sus necesidades y en el tratamiento tener en cuenta el respeto por el original, la reversibilidad de los materiales y la diferenciación en la reintegración.

En la *Alegoría a la Justicia* se ha llevado a cabo una restauración integral, dado el estado de conservación que presentaba. Esta intervención ha consistido en la colocación de la obra en un nuevo de bastidor, refuerzo del soporte de tela mediante suturas, parches y bandas perimetrales además del tratamiento de la película pictórica. Para ello se han realizado estudios/pruebas físico-químicas, como apoyo a la elección de la metodología de trabajo adecuada.

5.1. Estabilización

El primer paso a seguir, tras el proceso fotográfico, fue proceder a intervenir la obra protegiendo/fijando, cuidadosamente, la película pictórica con papel japonés y cola animal. Así conseguimos amortiguar los movimientos, mantener la rigidez de la pintura y evitar pérdidas de policromía.

5.2. Tratamiento del soporte en el reverso de la obra

Seguidamente, se ha procedido a la limpieza del reverso con micro-aspirador y brochas de pelo suave, con el fin de remover y eliminar la suciedad medioambiental acumulada en la superficie de la obra. Para la eliminación de los restos del adhesivo se ha optado por un gel de laponite, (producto sintético inorgánico con propiedades absorbentes, al 5% en agua) aplicado en forma de damero, para no generar tensiones. Se deja actuar esta pasta, que aporta humedad sin mojar, unos minutos para ablandar la suciedad y las colas. A continuación se va retirando poco a poco. La humedad aplicada sirve también para devolver en parte la flexibilidad a la tela y alisar el lienzo. A este gel de laponite se le añade sales cuaternarias, las cuales actúan como biocida.

El proceso siguiente ha consistido en aplanar las deformaciones y arrugas que presentaba la tela. Esta se fundamenta en la aplicación controlada de humedad por el reverso mediante pulverización, seguida de calor (no más de 70°C) mediante espátula, para terminar con la colocación de secantes, tableros y pesos. Al mismo tiempo hemos ido acercando los bordes de los desgarros y ordenando los hilos.

Seguidamente se ha reforzado el soporte textil, mediante un tratamiento puntual de suturas o injertos, adheridos mediante Tetrex y Beva film. Una vez saneados todos los rotos y faltantes de soporte, se ha procedido a la colocación de bandas para reforzar los bordes y facilitar el posterior tensado de la obra en un nuevo bastidor.

Para las bandas perimetrales se ha utilizado un tejido de lino, igual que el de los injertos, más fino que la tela original. De esta forma la pieza puede seguir ejerciendo sus movimientos de contracción/dilatación sin ningún impedimento con el adhesivo de Beva film. La tela nueva es cortada siguiendo la trama y urdimbre del original. Previamente hemos eliminado el apresto de los bordes para evitar tensiones y deformaciones en el original. También ha sido necesario desflecar y rebajar los bordes que van a estar en contacto con el lienzo.

Finalmente, se ha aplicado el mismo adhesivo tanto a la tela original como a las bandas perimetrales, uniendo con él las dos capas aplicando calor y presión a la vez con la ayuda de espátula térmica. Además, para asegurarnos de la fijación del adhesivo en el soporte se han colocado pesos sobre el borde de la tela.

5.3. Tratamiento del soporte en el anverso de la obra

Una vez saneadas las faltas de soporte y bordes volteamos la obra para proceder a la fijación puntual de estratos. Esta operación se lleva a cabo durante varias sesiones mediante la aplicación por el anverso de cola de conejo, protección con papel japonés y aplicación de calor de no más de 65°C; y de nuevo nos hemos servido de secantes, de tableros y pesos para facilitar el sentado.

Finalizado el proceso se han retirado los papeles de protección de la obra mediante torundas de agua templada y se ha tensado, mediante grapas inoxidables, en un bastidor de madera de pino con cuñas en los ensamblajes como sistema de expansión. Así se garantiza un grado de tensión óptimo para el lienzo. El bastidor que utilizamos ha recibido un tratamiento preventivo insecticida para prevenir posibles ataques de insectos xilófagos.

5.4. Tratamiento estético

Tras estabilizar el soporte textil, se ha procedido a la intervención de tipo estético con el fin de devolver, en la medida de lo posible, la lectura colorimétrica, más cercana a la inicial, de la obra.

5.4.1. Limpieza físico-química

Con la eliminación de los papeles de protección se ha conseguido, además del sentado de color, la eliminación de gran parte de la suciedad. Es entonces cuando hemos abordado una segunda fase de limpieza tras realizar un test de solubilidad sobre la superficie policroma. Para realizar este último hemos optado por un igualado con Triamónio al 3%, donde el disolvente actúa rompiendo los enlaces primarios de los productos sólidos para conseguir que se reblandezcan y sean fácilmente eliminables. Puntualmente y donde existían restos de barniz se ha utilizado una mezcla al 50% de Etanol y White Spirit.

5.4.2. Barnizado

Después de la limpieza y transcurrido un periodo de evaporación, y como medida de protección de la capa pictórica frente al proceso posterior de estucado, se ha aplicado una primera capa de barniz dammar, Windsor and Newton y White Spirit (en proporción 1:2), aplicado con paletina suave.

5.4.3. Tratamiento de pérdidas

Posteriormente, se ha procedido al estucado de las lagunas, mediante cola de conejo y sulfato cálcico como carga, donde la tela estaba muy debilitada. A continuación se ha nivelado la pasta adherida con ese procedimiento, para proceder a la reintegración cromática con acuarelas,

mediante el método del punteado por aproximación del color, siguiendo un criterio diferenciable y reversible con el original.

Seguidamente se ha aplicado una segunda capa del mismo barniz dammar, mediante paletina, con la misma composición que en la capa anterior, pero insistiendo en determinadas zonas para igualar el acabado ya que la absorción de la superficie era muy irregular.

A la hora de elegir el proceso de reintegración se han tenido en cuenta las numerosas e importantes pérdidas de veladuras y capas pictóricas que tenía el luneto. Una intervención mimética o ilusionista suponía que la obra podía quedar demasiado intervenida y una mínima intervención suponía dejar partes de la obra sin continuidad, de forma que se distorsionaba el mensaje de la pintura.

Para la integridad del mensaje y una correcta lectura se optó por el mimetismo en las lagunas pequeñas y puntillismo o rayado en las grandes. De esta forma la reintegración ha sido respetuosa con el original distinguiéndose perfectamente las zonas intervenidas. Y además es totalmente reversible, ya que se ha realizado con pigmentos en polvo, Windsor and Newton, y barniz de retoques, sobre dos capas de barniz, como capa de intervención.

5.4.4. Barnizado protección final.

Finalmente, se han aplicado diversas capas de barniz en spray de forma homogénea, ejerciendo de protector de la reintegración. De esta manera se adecúa la lectura final de la obra brillo/mate.

6. MARCO

Todas las obras deberían llevar un marco apropiado a modo de protección, pero también como mecanismo para ayudar a la vista a focalizar su atención en un punto concreto. En este caso se ha colocado a la obra un marco de madera de roble, realizado a medida por Raúl Sánchez Martín, maestro carpintero del Ayuntamiento de Toledo.

Toledo, 7 de octubre de 2019