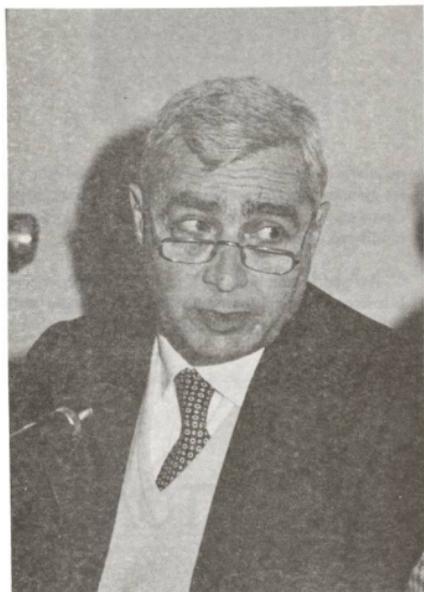


Gianluigi Colalucci y la Restauración de la Capilla Sixtina

Leticia Ruiz Gómez



G. Colalucci durante una de sus disertaciones.

En 1980 se iniciaron los trabajos de restauración de la bóveda de la Capilla Sixtina. Desde esta fecha, la famosa obra miguelangelesca se ha convertido en el punto de mira de propios y extraños al mundo del arte. No en vano se trata de una de esas obras que forman parte de la mitología artística de nuestra historia, bien aderezada por el aval literario de todos los estudiosos del Renacimiento que en el mundo han sido.

Los días 28, 29 y 30 de marzo, el restaurador-jefe de los Museos Vaticanos ha repetido visita a Santander (recordemos que estuvo el pasado verano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo con sede en dicha ciudad) para explicar en qué consiste la intervención que se está llevando a cabo. Gianluigi Colalucci ingresó en los talleres vaticanos en 1960 y desde 1979 es su máximo

responsable. Antes se había formado en el Instituto Centrale di Restauro de Roma, donde fue alumno del recientemente fallecido Cesare Brandi.

Las tres conferencias se desarrollaron en la Fundación Marcelino Botín, organizadora del ciclo.

“La Capilla Sixtina y los antiguos problemas de conservación de los frescos de Miguel Ángel” fue el título de la primera intervención del profesor Colalucci; en ella se hizo historia del edificio erigido entre 1475 y 1480 bajo el mandato de Sixto IV, reaprovechando estructuras y cimientos de un anterior oratorio del siglo XIII, más bajo que la nueva capilla. Julio II decide en 1508 pintar su bóveda, hasta ahora decorada de forma muy simple con un cielo estrellado que al Pontífice debió parecerle extremadamente pobre en comparación al resto del conjunto, ya pintado en el siglo anterior por los mejores pintores del mundo toscano-romano. Julio II eligió para el referido proyecto a Miguel Ángel, quien entonces trabajaba en el monumento funerario del Papa, monumento que como sabemos, quedó definitivamente inconcluso.

Es probable que Miguel Ángel tuviera entonces que intervenir para solucionar problemas estructurales de la capilla, que se resentía en los cimientos reutilizados, sin duda insuficientes para la envergadura del edificio (40'32 metros de largo, 12'50 de ancho y 20'70 de alto).

En cuanto a la idea de las pinturas, el artista florentino partió de un proyecto más bien austero: tan sólo la representación de los doce apóstoles junto a arquitecturas fingidas para completar la bóveda. Más tarde se optó por un conjunto pictórico mucho más rico iconográficamente y que a la vez completase la decoración parietal del siglo anterior (el hombre *ante legem*). Se elige así la historia del Génesis: la creación del mundo y del hombre, el primer pecado y su castigo.

Miguel Ángel hizo venir de Florencia a algunos pintores para que le ayudasen en la obra. Según Vasari serán todos ellos los condiscípulos del propio artista en el taller de Ghirlandaio.

Parece seguro que en mayo de 1508 se iniciaron ya

las obras. Antes, el pintor había diseñado un andamio que dejaba libre la parte inferior de la capilla, ya que ésta era utilizada de continuo para un buen número de ceremonias. El andamio se apoyaba en unas vigas que se incrustaban directamente en el muro, a la altura de la parte superior de la cornisa que parte las ventanas. El hueco que dejaban estas vigas no pudo ser cubierto lógicamente por la pintura de Miguel Angel, y fueron pintadas "en seco" en tiempos del papado de Clemente XI. En esencia, el andamio utilizado ahora por los restauradores de la bóveda, sigue el esquema del miguelangelesco, aprovechándose incluso las huellas anteriores para introducir las modernas vigas. Asimismo, la sección repite la idea de crear grandes escalones que van adecuándose al perfil de la bóveda para permitir un trabajo bastante cómodo.

Una vez ingeniado tan feliz artificio se pintaba muy deprisa, sobre todo si tenemos en cuenta que en 1510 las obras se pararon por un viaje a Bolonia del Papa. El día de Todos los Santos de 1511, la bóveda estaba finalizada.

Desde muy pronto, los problemas de conservación debieron ser muchos para toda la capilla. La iluminación mediante lámparas de aceite y velas comenzó a ennegrecer todas las superficies, por lo que en 1518 Pares de Grasis planteó al pontífice León x la necesidad de limpiar la bóveda. Con Pablo III se creó la figura del *Mundator*, que debía de cumplir tareas de limpieza en las pinturas. Por otro lado, los problemas estructurales también proporcionaron buenos quebraderos de cabeza a los pontífices: En 1522, en medio de una ceremonia protagonizada por Adriano VI el arquitrabe de la puerta se rompió matando a dos guardias papales. Además, las grietas se multiplicaban y permitían la entrada de aguas de lluvia con los consiguientes problemas de sales y silicatos. Con ellos, las pinturas se cubrían de un aspecto blanquecino que proporcionaba un engañoso efecto de "veladura" que matizaba los potentes colores empleados por Miguel Angel.

Las grietas debieron ser revisadas en diversas ocasiones; de hecho, aparecen en algunas de estas grietas ladrillos colocados en las primeras intervenciones. De otro lado, en la zona entre la bóveda y la cubierta, se atirantó con barras de hierro. Pero el deterioro de la techumbre continuaba y favorecía las infiltraciones de agua, creciendo las manchas blanquecinas producidas por las sales.

Las restauraciones directas sobre las pinturas de Miguel Angel están recogidas documentalmentemente, Gianluigi Colalucci prefirió agruparlas:

1. Se deben a Matteo da Lecce y a Van der Breck las primeras intervenciones más significativas. Realizaron

unas pequeñas pruebas para comprobar el estado general de las pinturas y así observaron algunas pérdidas de color. Llegan a sustituir algunos frescos preexistentes en la parte inferior por lo que se ha podido seguir la pista a otras intervenciones suyas en la bóveda. A fines de siglo, siguiendo un dibujo preparatorio, Carnevalli repinta la zona de Moisés.

2. En el siglo XVII la restauración se documenta gracias a los escritos de Mancini (el famoso médico del papa Urbano VIII). Se limpian las pinturas quitando el polvo con tela de lino y luego se borra con pan, a veces humedecido para facilitar la operación. La limpieza se realiza entre 1623 y 1625, pero no se especifica si es una intervención más en la limpieza general de varias estancias que lleva a cabo el restaurador Laghi, o por el contrario se trata de una restauración única para la Sixtina.

3. Bajo la dirección de Maratta—entre 1710 y 1712—se emplean otros métodos de limpieza. Realizado por Annibale Mazzuoli, se usan esponjas y vino griego (empleado por su bajo precio). Como el resultado no era el perseguido, se reaviva el color con barnices y colas animales. Al poco tiempo, la suciedad y el polvo se hacían más evidentes.

4. Ante la imposibilidad de limpiar las pinturas, a

REAT

DIBUJO ARQUEOLOGICO
DE GABINETE, DE CAMPO Y DE
PUBLICACION

PREPARACION PARA INGRESO
EN LA ESCUELA DE RESTAURACION

C/ BRETON DE LOS HERREROS, 48
TEL. 441-39-96 450-47-25

mediados del siglo XVIII se deciden a efectuar retoques de color. Las zonas de sombra se agrandan para crear un mayor contraste. Los retoques se repetirán hasta finales del siglo XIX.

Como consecuencia de todas las intervenciones referidas, la suciedad iba en aumento, a la par que se hacía más patente la pérdida de relieve y volumen; por ello, se hacía necesario proseguir con retoques cada vez más fuertes. Esto, a lo largo del siglo XIX llega a ser cosa ordinaria, y de ahí que ya no exista apenas documentación.

Colalucci subrayó que no deben ser criticadas las anteriores restauraciones, pues siguieron honradamente los criterios de su época.

En nuestro siglo se ha tendido a conservar el revoco, a la par que se rechazaba toda tentativa de limpieza al comprobar que no podía ser homogénea. A pesar de ello, existe una clara conciencia de que se hacía necesario intervenir, una vez se contase con los medios adecuados.

Gracias a la limpieza actual de la Sixtina se nos brinda la oportunidad de conocer la técnica seguida por Miguel Ángel. Cesare Brandi definió la Restauración como el momento del descubrimiento de la obra que es restaurada. Es éste el sentido que Gianluigi Colalucci pretendió dar a su segunda conferencia: "La técnica de Miguel Ángel en los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina". Ilustrada con excepcionales diapositivas, la limpieza de los famosos frescos descubre a Miguel Ángel fresquista, su evolución desde el inicio del trabajo en 1508 hasta el final del encargo.

Quizás son los aspectos del continuo descubrimiento lo que más interesa al grupo que trabaja en la restauración. Máxime cuando, como bien explicó Colalucci, la limpieza en sí no resulta para nada problemática.

El fresco es de altísima calidad, realizado sobre un revoco de un centímetro y medio sobre la bóveda de *pozzolana*, toba típicamente romana. Miguel Ángel utilizó capas muy acuosas que al producirse la carbonatación formaban parte del muro sin apenas espesor. Gracias a ello disminuye el riesgo de desprendimiento de capas de color, peligro constante de un fresco que, como éste, se ha visto continuamente expuesto a infiltraciones de agua.

Miguel Ángel trabaja muy rápido, se pueden comprobar las jornadas de trabajo del artista, que muestran desde luego a un pintor de enorme seguridad, que sabía perfectamente cuál iba a ser el resultado de su trabajo. En los lunetos de la bóveda no se valió de cartones preparatorios, sino que dibujaba directamente en el revoco las figuras que iban a ser representadas. Cada luneto fue



Capilla Sixtina. Sibila délfica.

pintado en tres jornadas, más de cinco metros de pared cada día.

En las escenas más complicadas, Miguel Ángel sí recurrió a cartones preparatorios, dibujando bien por incisión, bien con polvo de carboncillo; en este último caso a veces el polvo se aprovechaba para la realización de las sombras.

Se utilizaban capas de color muy transparentes y superpuestas a modo de veladuras, y en ocasiones dejaba traslucir el revoco, dando un efecto muy estudiado de luz interior. Esto puede apreciarse bien en algunos personajes cuyos cabellos se consiguen por manchas de color combinadas con el propio tono de revoco; produce así un efecto de gran fuerza y vibración cromática. Conforme avanza el trabajo (iniciado en la parte opuesta al Juicio Final), Miguel Ángel se afianza en la técnica a la par que desarrolla el sentido del color que la limpieza actual permite descubrir. En un principio, continúa con las gamas cromáticas propias de su tiempo, incluso en la zona próxima a los pontífices pintados en el siglo anterior emplea colores muy semejantes, con una clara intención de unidad. Después, prefiere crear el volumen mediante colores contrastados, lo que rompe con la armonía tonal de tradición quattrocentista. Estos efectos se matizaban por la distancia a la que iban a ser vistos (unos veinte metros) y por una iluminación más bien

débil: tan sólo la escasa luz natural de las doce ventanas y la proporcionada por las velas.

En cuanto a los colores empleados, Miguel Angel eligió aquellos que al secarse tuviesen mínimas variaciones. Deshechó el empleo de colores que sólo pueden ser usados en seco: el azul y el dorado, aunque este último sí se aplicó para los tondos sujetos por las figuras desnudas.

De la seguridad del artista en la realización de los frescos da prueba la escasez de *pentimenti* o retoques, los pocos que existen se realizaron por medio de tres técnicas:

1. Se pica el muro para quitar el revoco y se inicia todo el proceso.
2. Se raspa superficialmente el color sin tocar el revoco y encima se vuelve a pintar. No tiene la misma calidad que el resto del fresco, presenta una superficie rugosa que absorbe más la suciedad y permanece más oscura una vez limpiado el fresco.
3. Retoque realizado en seco encima de la superficie ya pintada. Se emplean en este caso acuarelas.

El día 30 Gianluigi Colalucci se refirió a "La técnica operativa" seguida en los frescos. Inició esta última



Figura de Cristo. Detalle de "El Juicio Final".

conferencia con palabras de su maestro Cesare Brandi: "La instancia histórica debe ser sacrificada cuando perjudica la instancia estética". Así hacía referencia a la visión que tradicionalmente se ha tenido del artista florentino, sus pinturas han sufrido tantas intervenciones que éstas han formado parte de la imagen de Miguel Angel, mediatizada por una cultura romántica y por tanto incorrecta. "La película histórica, dijo Colalucci, ha formado parte de la cultura miguélangelesca", Es desde aquí donde ha surgido la polémica.

En el caso de las intervenciones de Danielle da Volterra en el Juicio Final, sí son consideradas instancias históricas a tener en cuenta, pues forman parte de la cultura contrarreformista en que fueron realizadas.

En la célebre bóveda no han existido problemas técnicos, la calidad de las pinturas ha garantizado su permanencia pese a que sus condiciones de conservación no fueran óptimas.

Lo que ha resultado problemático es la falta de obras que sirviesen de comparación para delimitar el nivel de limpieza, ya que es el único fresco del artista de este período.

Colalucci tenía especial interés en subrayar este preámbulo, pues entendía que podía ayudar al acercamiento a la restauración en curso.

El equipo básico de trabajo lo forman un químico, un historiador del arte y el propio Colalucci, aunque en el andamio intervienen cuatro restauradores incluido el propio conferenciante. Se ha discutido el plan de trabajo elaborado por los restauradores una vez realizada una fase inicial de documentación e investigación que ha servido para reconocer todos los aspectos de la Sixtina. Esta documentación se sigue acumulando gracias precisamente a la restauración en curso, que permite un mayor conocimiento de la obra y de las condiciones en que fue realizada. Así, un ordenador va recogiendo *in situ* datos tales como jornadas de trabajo, repintes, zonas de retoque y su naturaleza, grietas... que serán informaciones indispensables para todo estudio de Miguel Angel o del fresco en general.

La cargazón de suciedad se ha podido definir mediante microstratigrafías que han revelado las características de esta suciedad: Manchas de sales y silicatos que eran cubiertas con cola y pinceladas oscuras. Cuando se aplicaba la cola producía un avivamiento de color por el efecto de mojado. Con el tiempo la cola se altera y oscurece, pero además produce levantamiento de color. Una vez reconocida la naturaleza de los daños, se precisó el nivel de limpieza que se quería conseguir: llegar hasta la pátina de los primeros años después de la realización del fresco.