

Tratamiento para pinturas quemadas: El Cristo de la Villa de Yangüas

Eduardo Gálvez Bellido

Trabajo realizado durante el curso 88/89 por alumnos de 2º curso, especialidad de pintura, bajo la dirección del Dr. D. Leocadio Melchor Rodríguez.



1. Estado en que llegó la obra. Fotografía con luz rasante.

2. La obra una vez finalizado el tratamiento.

La obra

Nos llegó mediado el curso, siendo sus principales peculiaridades el que ya estuviera restaurada y el hecho de que hubiera sufrido daños durante un incendio. El trabajo consistió en una verdadera intervención de urgencia destinada únicamente a la consolidación del soporte y a la fijación a este de la capa pictórica.

- Se trata de un óleo sobre lienzo de 146 x 97, tejido en tafetán de tipo intermedio y tupido, formado por una mezcla de hilos de lino o cáñamo y algodón.

La obra fue restaurada con anterioridad, apreciándose sólo un forrado que ha llegado hasta nosotros en mal estado. La tela del original se encuentra oxidada y quebradiza y presentaba varios rotos y desgarros, dos de ellos de unos 30 cms., que se reproducían casi totalmente en la tela del forrado. Esta era de algodón, tejido en tafetán tupido y más fina que la del original; estaba parcialmente despegada y formaba abolsamientos en numerosos puntos, lo cual, junto a la existencia de colonias de hongos azulados y manchas grandes y abundantes en ambas telas, nos indicó que la obra debió estar almacenada en condiciones adversas de luz y humedad.

- Al observar la preparación llegamos a detectar la presencia de dos capas. Una de ellas fina, incolora y algo traslúcida que se incluía en la trama de la tela y que parecía ser una capa de gacha. Estas aplicaciones han sido corrientes en la práctica artística y sirven para evitar que la capa final traspase al reverso, de la obra, y que la tela no chupe en exceso el medio (acuoso o graso) en que va la imprimación final. Esta es más gruesa y de color rojizo, lo que evidencia la adición de una carga de color al aglutinante. Sus partículas son gruesas, lo que le da un aspecto rugoso.

Los pigmentos rojizos provenientes de tierra suelen ser ricos en óxido de hierro. El hierro parece haber sido el agente catalizador de la reacción que ha degradado la celulosa de las fibras del lienzo, dejándolo en un estado frágil y quebradizo.

Con toda probabilidad, el calor que ha recibido la pintura durante el incendio hizo más rígidas y quebradizas las capas de preparación y pintura, acelerando así el proceso de secado natural de éstas, de forma que

han saltado juntas en la mayoría de las faltas, las cuales son muy abundantes. Se observa por ello una mejor adherencia entre pintura e imprimación que de ésta al soporte.

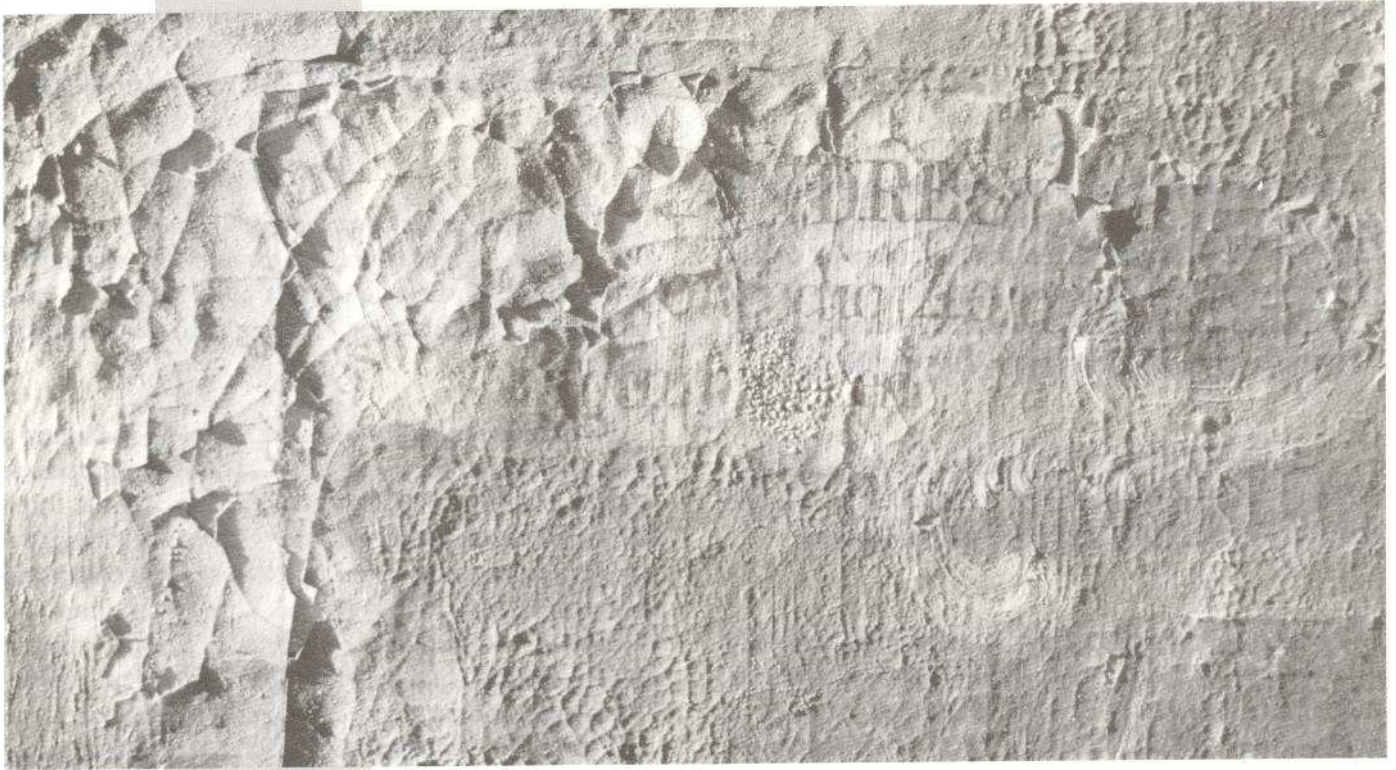
- La capa pictórica presenta un grosor medio de 0,5 a 1 mm. y sin apenas empastes; está totalmente cuarteada y formaba junto con la imprimación gran número de cazoletas que se desprendían con relativa facilidad.

Se localizaron varios puntos en los que la pintura y el barniz habían llegado a hervir, formando grupos de pequeñas pompas, rígidas y duras pero bastante frágiles como consecuencia de haberse fundido y degradado el aglutinante del color. Los tonos de los colores no presentaban sin embargo una alteración aparente: cuando el calor recibido es muy fuerte, los pigmentos suelen tostarse (su tono). Hay que añadir que la estrecha franja perimetral que estuvo cubierta por el marco se encontraba en mejor estado de conservación, y que el marco mismo sufrió también por el calor quemándose el barniz, sobre todo en el travesaño superior.

A través de algunas de las faltas observamos que debajo de la capa final de pintura existían otros tonos más luminosos y magros, e incluso restos de dorado. Esto nos hizo pensar que se trataba de algún tipo de temple que hubiera servido para abocetar la obra o bien se trataba de una pintura reaprovechada. En todo caso, la obra que ha llegado hasta nosotros es un tipo de pintura netamente claroscuro, en la que predominan los tonos cálidos: pardos que van desde la sombra tostada al siena natural, ocre y rojos, mezclados con blanco para las carnaciones, paños, fondo de las inscripciones... Los tonos fríos que contrastan con más claridad son los verdes de parte de las decoraciones vegetales. A la escasa luminosidad general, se suma el cálido agrisamiento que produce la oxidación del barniz final que lleva la pintura como estrato superficial. Finalmente, mencionar que no encontramos repintes, quizá durante la limpieza se encuentren.

- La obra tiene un marcado carácter devocional, pues estaba destinada a la concesión de días de indulgencia (poder que se arrogaba la iglesia para el perdón de pecados), para todos aquellos que orasen y que "delante de esta imagen hicieren un acto de contricción", como reza en la inscripción de la filacteria representada en la parte superior de la obra.

Puede afirmarse que fue un encargo, realizado por un artista anónimo, cuya iniciativa parece partir del



3. Detalle de la esquina superior izquierda. En el centro pueden apreciarse uno de los grupos de pompas. Luz rasante.

consejo del pueblo de Yangüas, ya que la imagen se veneró en su Iglesia de N^{ra} Señora “a devoción y EXPENSAS de la Villa y Tierra de Yangüas” desde 1754, como reza igualmente en el escudo con inscripción conmemorativa de la parte inferior, cuya fecha es indicativa del momento en que pudo realizarse la obra.

Estilísticamente, la obra recoge las aportaciones del barroco decorativo, difundido ya desde el último cuarto del S. XVII, que tuvo un gran arraigo en el gusto popular.

Utilizando un esquema simétrico de composición se distribuyen los elementos y figuras de la obra. La figura del Crucificado se ve resaltada por un enmarque cercano a una idea de hornacina por su desarrollo ilusionístico en profundidad. Dicho enmarque está moldurado y tiene forma de cruz, resaltando aún más este símbolo cristiano de la redención de los hombres a través de la pasión y muerte de Cristo. La visión ilusionística plasmada, como todas estas realizaciones en general, está a medio camino entre la pintura y la escultura en cuanto a su concepción: sobre un fondo neutro y oscuro se recorta el “hueco” moldurado en el que se coloca al crucificado. Alrededor de éste se dis-

tribuyen con gran profusión los motivos decorativos, las figuras y los atributos de la pasión, que bien podrían figurar en la talla exenta de un retablo. Los recursos propiamente pictóricos fijan el foco de luz, que proveniente de la izquierda modela fuertemente las figuras y motivos, como ya hiciera la pintura tenebrista el siglo anterior.

Dentro del hueco, a los pies de la cruz aparecen figuras con un claro carácter moralizante: la muerte, un esqueleto que alude a la caducidad de lo terreno y al paso inexorable del tiempo, y la figura de San Miguel venciendo al dragón como el triunfo de la verdad —del cristianismo, eso sí—, sobre las fuerzas oscuras y el mal. Estas figuras, aparentemente inconexas para nosotros, con su carga de significación completan el contenido moralizador de la obra, y se inscriben junto con el resto de los elementos en una sociedad que estaba habituada a la lectura de símbolos en emblemas, jeroglíficos y empresas.

El tratamiento

Tras la discusión en clase del orden y el porqué del método a seguir, el tratamiento quedó así fijado:

- Eliminación del antiguo reentelado.
- Fijado de la pintura al soporte.
- Empapelado de protección.
- Reentelado.
- Eliminación de la protección temporal.
- Montaje en nuevo bastidor.

Este orden vino prácticamente dado por la obra, ya que:

- No podíamos proteger en primer lugar la pintura para evitar pérdidas durante su manipulación, porque los rígidos levantamientos que presentaba se hubieran desmenuzado al trabajar por el reverso.

- Antes de realizar el definitivo sentado del color durante la forración había que fijar la pintura al soporte, así pues no parecía adecuado proteger la pintura, eliminar el forrado antiguo y eliminar a continuación la protección, trabajo éste muy laborioso y largo dado el estado de la obra y en el que hubiera sido difícil evitar las pérdidas.

- De sentar primero el color, hubiéramos adherido de nuevo el antiguo forrado dificultando su eliminación, la cual se vio era necesaria por el estado en que se encontraba éste.

• El problema se solucionó cuando se ideó un método por el cual, manteniendo la obra en su bastidor y colocándola en horizontal y en alto, atacamos su reverso. Aprovechando los rotos fuimos cortando y rasgando el forro en estrechas tiras, tirando de ellas lo más paralelamente posible al plano horizontal de la obra, para tratar así de evitar que saltara la pintura. El mal estado del adhesivo, probablemente de origen animal y vegetal, facilitó la labor.

• Tras retirar el bastidor y sujetar la obra a la mesa, se procedió a fijar la película pictórica. Podían haberse utilizado varios métodos y productos, desde adhesivos orgánicos a sintéticos. Todos ellos tienen ventajas e inconvenientes, y aunque todos ellos podían mejor o peor cumplir los objetivos que nos habíamos marcado:

- Dominar los cuarteados en forma de cazoleta,

eliminando su rigidez y dureza y así su memoria plástica.

- Dotar a la obra de una cierta flexibilidad.
- Evitar crear una barrera en exceso impermeable que nos impidiera la regeneración de la imprimación y su adhesión al soporte durante la nueva forración. Se eligió una fórmula y un método ya probado con buenos resultados, perfectamente compatible con las operaciones posteriores, que reunía:

- Cloroformo
- Esencia de trementina
- Trementina de Venecia
- Barniz de almáciga

El cloroformo abre el poro y realiza una penetración por ósmosis, sirviendo de medio para los demás componentes. La esencia de trementina disuelve el barniz adhesivo y la trementina de Venecia. Esta tiene como misión plastificar y flexibilizar el adhesivo, que aunque es bastante viscoso penetra con facilidad gracias a los disolventes. Como plastificante podíamos haber usado mejor el Bálsamo de Copaiba, pero es difícil de conseguir de buena calidad.

Las proporciones varían según esté la obra, la mayor o menor necesidad de plasticidad, adhesividad y penetración. Generalmente se comienza poniendo cada componente a partes iguales y haciendo pruebas, variándose si acaso la cantidad de cloroformo si la pintura sigue muy rígida -pudiendo llegar a representar el 50% de la mezcla-, y la cantidad de plastificante, eliminando un poco para evitar disminuir la fuerza del adhesivo y no retardar el secado.

Así pues la mezcla se realizó a partes iguales, añadiéndose después una más de cloroformo pues en principio apenas si actuaba. Se aplicó abundantemente con brocha en pequeñas "parcelas" de 20 x 15 cm. aproximadamente, que tapábamos con bandejas de corcho blanco, de las que usan los supermercados para proteger alimentos, pero forrando su interior con plástico para retardar todo lo posible la evaporación del cloroformo. Llegamos incluso a tapar directamente con plástico de asar las zonas impregnadas.

Vigilamos el ablandamiento a intervalos regulares de tiempo y volvimos a dar una segunda aplicación del preparado en la mayoría de las zonas. El tiempo que necesitaron para ablandarse osciló entre dos y cuatro días para las más rebeldes.

En el momento en que quedaban listas para planchar, cubríamos la zona con plástico de asar y planchá-

rando los disolventes haciendo que el adhesivo coja el punto de mordiente que hace que se sujete la pintura al soporte. Todo ello va acompañado de la presión progresiva-ejercida con la espátula. De vez en cuando levantábamos el plástico para retirar con hisopos el preparado sobrante y ayudar así al secado, tratando además de dejar en superficie la menor cantidad posible

rotos. Después lo lijamos para eliminar las irregularidades de la tela y la capa superficial más oxidada y sucia.

Con esto facilitamos una operación previa al reentelado que vimos necesaria y que iba destinada a garantizar la regeneración de la preparación y su sentado



4. Detalle del proceso de fijado de la pintura.

de productos que dificulten operaciones posteriores.

- Una vez fijada la pintura, se protegió temporalmente la capa pictórica con un empapelado. Antes de nada dimos la vuelta a la obra y sellamos provisionalmente con cinta adhesiva todos los rotos para evitar que traspasara por estos la cola del empapelado. Utilizamos papel japonés para no tener que tocar directamente con la brocha la capa pictórica, y cola de conejo al uso como adhesivo. Una vez seca la protección, colocamos nuevas tiras de cinta adhesiva encima del empapelado, en los mismos lugares y con el mismo fin que por el reverso. En el reverso intervinimos a continuación con el fin de preparar la obra para su reentelado. Retiramos la cinta adhesiva y limpiamos con hisopos de algodón y esencia de trementina todos los restos de adhesivo que habían traspasado durante el fijado de la pintura, principalmente al atravesar el soporte por las faltas de preparación y pintura y por los

junto con la pintura al soporte. Esta consistió en un ablandamiento para humectar la dura preparación y facilitar así la entrada de la cola. Para ello utilizamos, como una de las posibilidades, cola de conejo al uso (un volumen) y alcohol etílico (6% de ese volumen) y vinagre (id.) como tensioactivos. Se aplicó a brocha abundantemente por todo el reverso, y se tapó con plástico y una manta para evitar la evaporación; así estuvo durante 20 horas aproximadamente, tiempo que no resultó corto ni excesivo, pese a que no estuvimos en el taller para controlar su evolución.

- Entre tanto ya habíamos preparado la tela nueva. Escogimos una de lino, intermedia tipo Mora, lo más parecida al original, que fatigamos tres veces en el telar metálico.

El reentelado se realizó con el método tradicional de la gacha, que sigue siendo uno de los pocos o casi

El reentelado se realizó con el método tradicional de la gacha, que sigue siendo uno de los pocos o casi el único que realiza a la vez tres objetivos de la restauración de obra sobre lienzo: regenerar las preparaciones, sentar el color y pegar las dos telas. Es un método que tiene una trayectoria larga y reconocida de buen funcionamiento y fácil reversibilidad, a parte de ser totalmente compatible con los materiales de la obra que no reaccionen negativamente con el agua. Es sin embargo sensible a las oscilaciones de humedad y al ataque de microorganismos, en condiciones adversas, y se hace cada vez más rígido a medida que cristaliza.

La cola aplicada al original, hizo que sólo tuviéramos que aplicar una mano espesa de gacha en la tela nueva. Una vez juntadas las dos telas y retiradas las tiras de papel adhesivo que habíamos colocado sobre el empapelado, nos dispusimos a aplicar calor y presión con el planchado para eliminar lo antes posible la humedad y asegurar el sentado del color. Ciertamente son una paliza los reentelados, como siempre nos decía D. Leocadio, ya que pese a que estuvimos los nueve compañeros turnándonos en el trabajo, tardamos

de cinco a seis horas en dejarlo lo suficientemente seco como para que no representase un peligro el método. Hay que mencionar que aunque el original llevará algodón en su composición, no tuvimos problemas de encogimiento (si lo hubo fue imperceptible), en las operaciones en las que usamos métodos acuosos, debido probablemente al "curado" que suponen los más de doscientos años que tiene la tela original.

- Las dos últimas operaciones fueron: la eliminación de la protección temporal con bayetas escurridas en agua caliente, tratando de no humectar de nuevo la obra y eliminar el máximo los restos de cola que pudieran entorpecer la operación de limpieza posterior, y el montaje en un bastidor de madera de pino que tratamos preventivamente con xilamón para hacerlo lo más insensible a las oscilaciones de humedad y al ataque biológico.

Finalmente, quiero dar las gracias a los profesores y compañeros que han aportado datos y precisiones sin las cuales no hubiera podido realizarse este artículo.



EDUARDO PEREZ DEL BARRIO

MATERIALES DE RESTAURACION

HORTALEZA, nº 15
TELEFONOS :
532 36 74
521 58 61
28004 - MADRID

DROGAS - PRODUCTOS QUIMICOS
PINTURAS - BELLAS ARTES
APARATOS - MATERIAL FOTOGRAFICO