

TFG

ESTUDIO TÉCNICO Y DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE UNA PINTURA AL ÓLEO REALIZADA SOBRE EL TABLERO DE UNA MESA ABATIBLE DECORATIVA

Presentado por Alicia Durán González

Tutor: José Manuel Barros

Cotutora: Aleksandra Hola

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo de final de grado desarrolla el estudio de una pintura al óleo sobre soporte lúneo, cuya principal peculiaridad reside en que se trata del tablero de una mesa abatible decorativa de estilo rococó. Se trata de una obra de autoría desconocida, datada en mediados del siglo XVIII, en la que aparece representada una escena bélica. A través de este trabajo se persiguen diversos objetivos: por una parte, estudiar ciertos aspectos inherentes a la pieza como su contextualización histórica, social e iconográfica; y por otra, realizar un estudio técnico y del estado de conservación de la misma, gracias a los cuales se han podido proponer una serie de tratamientos de conservación y restauración.

Palabras clave: Mueble, conservación, restauración, pintura, mesa.

ABSTRACT

The writing here exposed develops the study of an oil painting on wood panels. Its main feature is that the painting is executed on the board of a Rococo style decorative tilt-top table. The painting, which author remains unknown, is dated on the mid-18th Century and depicts a battlefield impressively detailed. Through this work, several objectives are pursued: on the one hand, there's an aim to study and focus on various inherent issues related with the artifact, such as its historical, social and iconographic contextualization; and on the other hand, carry out a technical study and conservation report of the piece, in order to design and propose a detailed restoration and conservation plan.

Keywords: Conservation, restoration, table, painting, panels.

AGRADECIMIENTOS

A todos los profesores y profesionales de la restauración por compartir sus conocimientos conmigo. En especial gracias a Elena y a todo el equipo de Acanthus por su gran labor de divulgación y conservación del patrimonio mobiliario, y por haberme cedido su tiempo para hacer posible este trabajo.

A Aleksandra por su paciencia y ayuda incondicional.

A Andreu por ser el mejor apoyo, compañero de biblioteca y “chef”.

Y sobre todo, gracias a Isa y Fernando por creer siempre en mí y hacer posible que haya llegado hasta aquí.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	5
3. CONTEXTO HISTÓRICO	6
4. ANÁLISIS COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO	8
5. ESTUDIO TÉCNICO	10
5.1 SOPORTE LÍGNEO.....	10
5.2 ESTRATOS PICTÓRICOS	13
5.2.1 PREPARACIÓN	13
5.2.2 PELÍCULA PICTÓRICA.....	14
5.2.3 BARNIZ.....	14
5.2.4 MARCO.....	16
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	17
6.1 SOPORTE.....	17
6.2 MARCO	20
6.3 ESTRATOS PICTÓRICOS	21
6.3.1 ESTRATOS PREPARATORIOS	21
6.3.2 CAPA PICTÓRICA	21
6.3.3 BARNIZ.....	22
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	26
7.1 SOPORTE.....	26
7.2 ESTRATOS PICTÓRICOS	29
7.2.1 CONSOLIDACIÓN	29
7.2.2 LIMPIEZA.....	29
7.2.3 ESTUCADO.....	31
7.2.4 REINTEGRACIÓN CROMÁTICA	31
7.2.5 CAPA DE PROTECCIÓN	32
8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	34
8.1 CONDICIONES AMBIENTALES	34
8.1.1 HUMEDAD RELATIVA	34
8.1.2 TEMPERATURA.....	35
8.1.3 ILUMINACIÓN	35
8.1.4 CONTAMINACIÓN	35
8.2 EXPOSICIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LA PIEZA	36
9. CONCLUSIONES	37
10. BIBLIOGRAFÍA	38

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo consiste en la realización un estudio técnico, histórico, del estado de conservación y la consiguiente propuesta de intervención de una pintura al óleo sobre soporte lúneo.

Este proyecto se ha llevado a cabo en colaboración y bajo la co-tutorización del Departamento de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete de la Facultad de Bellas Artes de Cracovia, institución responsable de la pieza y en cuyos talleres se encuentra actualmente. El presente trabajo se inscribe en el marco de una iniciativa de dicha institución con el fin brindar a los estudiantes de Conservación y Restauración la oportunidad de documentar y restaurar diferentes piezas de interés artístico que posteriormente serán trasladadas a los fondos del Museo Nacional de Cracovia y de la Fundación Jan Matejko.

En primer lugar, cabe presentar brevemente la obra: la peculiaridad de esta pieza reside en que se trata del tablero de una mesa abatible decorativa de estilo rococó, posteriormente desprovista de su base, utilizándose de este modo como obra pictórica independiente. Se trata de una obra de formato ovalado irregular y dimensiones máximas de 108x79 cm, de autoría desconocida y datada de mediados del siglo XVIII; en la que aparece representada una escena bélica con abundantes detalles.

En algún momento esta pieza fue mutilada y desprovista de su base y se le añadió un rudimentario sistema para colgarla, transformándola de este modo en un cuadro exento. De este modo, nos hallamos ante una curiosa obra que presenta muy variadas patologías por diversas causas tanto intrínsecas como extrínsecas. La obra carece de cualquier tipo de informe o documento que pueda arrojar luz sobre su origen, autoría o intervenciones previas.

Este trabajo servirá como aproximación documental a la pieza y sus características, así como para plantear las diferentes pautas a llevar a cabo en su intervención para proporcionar estabilidad y asegurar una buena conservación.



Figura 1 Anverso de la obra.



Fig. 2 Reverso de la obra.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS

Con la realización de este trabajo se ha perseguido, por una parte, elaborar un estudio de los diferentes aspectos de la obra para poder así comprender su naturaleza y evolución; y por otra, elaborar una propuesta para su restauración y conservación.

- Realizar un estudio con la finalidad de determinar las técnicas y materiales empleados, así como un acercamiento histórico a la pieza.
- Evaluar el estado de conservación y las patologías presentes en la pieza
- Elaborar una propuesta de restauración de la obra que mejore su estabilidad y permita una correcta legibilidad de la misma.
- Plantear las medidas de conservación preventiva que aseguren una correcta preservación.

2.2 METODOLOGÍA

- Estudio organoléptico de la obra.
- Estudio de las características y dualidad mobiliario-pintura presente en la obra. Es necesario profundizar en el concepto e historia del mueble y tratar de comprender la naturaleza y entidad original de la pieza (diferente a la de una pintura sobre tabla tradicional) para conocer cómo condicionan estas características a la hora de analizar su técnica, estado de conservación y el cómo afrontar la intervención.
- Entrevistas con profesores, profesionales de la restauración, historiadores y otros profesionales e investigadores que puedan aportar información sobre la pieza y su intervención. Debido a la carencia de documentación, es imprescindible tratar de ahondar en la historia, características técnicas y patologías presentes en la pieza mediante la consulta a profesionales de diferentes ámbitos.
- Documentación y fotografiado de la obra con diferentes técnicas y bajo diferentes espectros luminosos: fotografía con luz visible general, fotografía con luz visible de detalle, fotografía con luz visible macroscópica, fotografía con luz rasante, fotografía con luz ultravioleta, fotografía infrarroja.
- Recopilación de información sobre piezas similares mediante entrevistas con profesionales y búsqueda bibliográfica.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

La obra objeto de estudio en este trabajo presenta una particularidad que no se debe dejar de lado en ningún momento para comprender su esencia y analizar tanto sus características técnicas como su contextualización histórica: no se trata de una pintura sobre tabla en el sentido estricto y tradicional, sino que, originalmente, esta pintura constituía el tablero de una mesa auxiliar o mesa de té.

En este aspecto, es necesario por tanto puntualizar algunos matices y características inherentes al concepto de mueble. A grandes rasgos se podría decir que presentan una doble función: en primer lugar son creados con un fin práctico, para suplir unas necesidades de uso y desempeñar unas funciones concretas; por otra parte, además de dicha utilidad, también pueden ser concebidos con una clara intención estética. Como señala el historiador Juan José Junquera: “*en estas obras se logra con frecuencia un difícil equilibrio entre belleza y función, entre lo gratuito y lo útil*”¹. Sin embargo, a la hora de tratar el valor artístico de este tipo de piezas, encontramos que convencionalmente se ha considerado al mobiliario y artes decorativas como un “arte de segunda categoría” o “arte menor”. Incluso actualmente, cuando tan rota parece la clasificación y jerarquización artística, aún no se ha perdido del todo esa separación entre “arte puro” y “arte útil”. Es común seguir encontrando la concepción del mobiliario como meros objetos “de adorno” o fríos y ordinarios artefactos marcados por una aséptica funcionalidad, con un valor y connotaciones claramente inferiores a las de la obra de arte como tal². Si bien es cierto que, exceptuando algunas piezas reservadas a las altas esferas o al culto, la inmensa mayoría de piezas de mobiliario antiguo o tradicional respondían más a la necesidad de cubrir una función primando la funcionalidad y practicidad a la estética, podemos encontrar ejemplares en los que la intencionalidad estética relegó su función de uso a un segundo plano.³ Un buen ejemplo de ello sería la pieza estudiada en este trabajo.

Volviendo al estudio de esta tipología de mueble en concreto, este formato de mesas auxiliares o mesas de té son características por su soporte de trípode y por la posibilidad de plegarlas o abatirlas, pudiendo exponer el tablero verticalmente.



Fig. 3 Vista frontal de una mesa abatible decorativa de características similares a la pieza estudiada.



Fig. 4 Vista lateral de una mesa abatible decorativa de características similares a la pieza estudiada.

¹ JUNQUERA, J. J. *Las otras artes*, p. 28.

² ORDOÑEZ L.; ORDOÑEZ C. Reflexiones en torno a la Conservación-Restauración de los muebles del pasado. En: *Revista PH* [en línea] España: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, núm. 37, ISSN 2340-7565 [consulta: 23/5/2016] Disponible en:

<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1275/1275#.V7rQF_mLSbg>

³ VVAA. *El mueble. Su conservación y restauración*, pp. 19-22 1997



Fig. 5 Mesa abatible decorativa inglesa sin policromar y con trabajo de marquetería

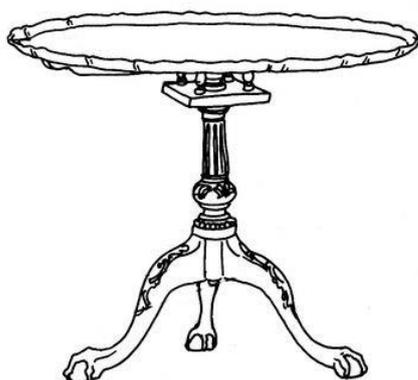


Fig. 6 Croquis de una mesa abatible.

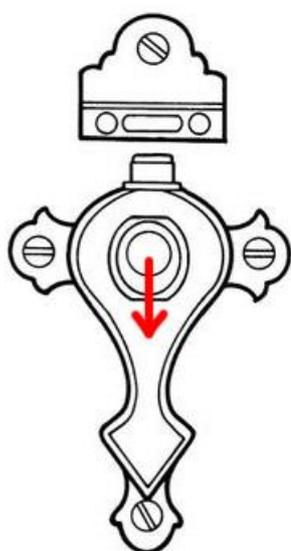


Fig. 7 Croquis del sistema de anclaje del tablero a la base.

Los primeros ejemplares que presentan este formato y tipo de mecanismo aparecieron en las primeras décadas del siglo XVIII en Inglaterra. Fueron muy populares a lo largo de toda la centuria en el país e incluso llegaron a exportarse a América, donde también se establecieron como un mobiliario bastante icónico. Un ejemplo de esta popularidad es que presenta una denominación propia en inglés, *tilt-top table*, mientras que en otros países como el nuestro, donde el alcance no es comparable, no presenta una denominación concreta.

Como la mayoría de objetos de mobiliario, su aparición y diseño responden a una necesidad, en este caso de ámbito social. Este formato de mesas auxiliares son también conocidas como mesas de té por el uso que, como su nombre indica, se les daba. A principios del siglo XVIII el consumo de esta bebida en Europa era exclusivo prácticamente en Inglaterra y Holanda, aunque fue ganando popularidad paulatinamente, y se trataba de un producto tan exótico y de tan alto valor que solo las clases más privilegiadas podían permitirse su consumo. No obstante, en estas altas esferas tuvo una excelente acogida, convirtiéndose en la bebida de moda y prácticamente un ritual como excusa para celebrar reuniones. Para acompañar estos encuentros surgió toda una serie de elementos de interiorismo en torno a la hora de té: desde estancias de la casa dedicadas exclusivamente a ello a elementos del mobiliario. En este contexto es donde este tipo de mesas, ideadas para una función y un público muy concretos y con una importante intencionalidad estética alcanzan rápidamente una alta popularidad, sirviendo mayoritariamente a modo de alarde y de muestra de poder adquisitivo, como tantos otros ejemplos existen a lo largo de la historia del mueble.⁴

Los modelos originales y a su vez más comunes difieren un poco de la pieza estudiada. Estos se caracterizan por estar realizados con maderas nobles como la caoba, nogal o roble, y frecuentemente están rematados con acabados y ornamentaciones de marquetería y bordes tallados. Como es lógico, estas piezas no se policromaban y se mostraba todo el esplendor de la madera.

En lo que respecta a nuestra pieza, fue adquirida en una subasta en Estados Unidos por Jaroslaw Adamowicz, profesor del Departamento de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete de la Facultad de Bellas Artes de Cracovia para ser estudiada, documentada e intervenida en dicha institución y posteriormente cedida a los fondos de alguna de las sedes del Museo Nacional de Cracovia.

Dada la peculiaridad de la obra (pues como ya se ha mencionado previamente, la inmensa mayoría de estas mesas no presentaban policromía) y la falta de documentación, firma o referencias; es difícil determinar con exactitud su procedencia. Pese a haber sido adquirida en Estados Unidos, los referentes, tanto iconográficos, estilísticos como de objetos similares, apuntan a que debió ser realizada en Europa.

⁴ WAY, G. Tilt-top tables were the rage in England, America in the 1700s. En: *SILive* [en línea]. Staten Island, NY: Staten Island Media Group, 15/07/2010. [consulta: 2/6/2016] Disponible en: <http://www.silive.com/homegarden/antiques/index.ssf/2010/07/tilt-top_tables_were_the_rage.html>

4. ANÁLISIS COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO

En esta pieza aparece representada una escena bélica: se pueden apreciar diferentes personajes luchando, soldados reponiéndose y algunos otros ya caídos; todo ello envuelto en un ambiente caótico que aumenta el dramatismo de la escena.

Resulta complicado confirmar si el pintor se inspiró en una batalla o acontecimiento histórico real o si la escena representada es fruto de su imaginación, pues lamentablemente es difícil determinar con exactitud los bandos o ejércitos presentes en la batalla. Teniendo en cuenta que no existe documentación que indique la procedencia de la pieza, el único modo de poder indagar sobre la identidad de las tropas representadas es mediante los uniformes. No obstante, la mayoría de personajes visten uniformes principalmente rojos, con detalles en azul y dorado. Concretamente el rojo es el color más empleado en los uniformes militares a lo largo de la historia, pues permitía camuflar fácilmente el color de la sangre cuando los soldados resultaban heridos, transmitiendo una mayor sensación de resistencia y poderío frente al enemigo. Tampoco aparecen representados símbolos o insignias militares reconocibles, lo que en definitiva hace bastante difícil identificar los uniformes y a qué ejército pudieron pertenecer.



Fig. 8 Detalle de personaje ubicado en el centro de la composición.

Fig. 9 Detalle de la zona superior izquierda. Se puede apreciar a diferentes personajes luchando entre sí.

Fig. 10 Detalle de la zona inferior. Combatiente bebiendo.





Fig. 11 Detalle de la zona superior izquierda en el que se puede apreciar una bandera roja monocromática.



Fig. 12 Detalle de la zona superior en el que se pueden apreciar diferentes tipos de armas.

Además, conviene aclarar que en la Europa de la época no había ejércitos regulares uniformados a escala de nación, sino que había mucha heterogeneidad entre diferentes provincias y Estados, sumado además al cambiante panorama político y bélico y a las evidentes diferencias por cuestiones de rango.⁵⁶

A todo esto hay que sumar que en toda la escena solo aparece pintada una pequeña bandera roja en su totalidad, de modo que tampoco puede asociarse a ningún ejército o Estado concreto. En definitiva, no existen pruebas ni medios suficientes para poder determinar la identidad de las tropas representadas.

No obstante, sí que es posible plantear una aproximación temporal gracias a las vestimentas y el armamento. Se puede apreciar que aparecen representadas mayoritariamente armas blancas tales como espadas, sables y cuchillos; y también algunas armas de fuego, posiblemente mosquetes y carabinas, pues este tipo de armas eran las que empleaban los soldados de caballería debido a su reducido peso y menor tamaño. Estas armas son propias del periodo comprendido entre los siglos XVI y XIX, lo que sumado a las vestimentas (uniformes lujosos, corazas y yelmos) propias de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, nos hacen situar tal acontecimiento bélico en estas décadas aproximadamente.

⁵ Comunicación personal. Entrevista con Guillermo Ramírez, anticuario e historiador especializado en historia militar y armamento. Junio 2016

⁶ Comunicación personal. Entrevista con Alfons Cánovas, historiador especializado en uniformes, armamento e historia militar. Junio 2016

5. ESTUDIO TÉCNICO

A continuación se procederá a realizar un estudio técnico de las diferentes partes que componen la pieza, pues el conocimiento de los materiales y técnicas empleados en la realización de la obra es imprescindible para poder determinar los factores de alteración y deterioro.

5.1 SOPORTE LÍGNEO

El tablero está constituido por 5 paños de madera de conífera de diferente tamaño (debido a la forma irregular de la obra), ensamblados entre ellos a unión viva⁷ y con la ayuda de varios travesaños y elementos de refuerzo.

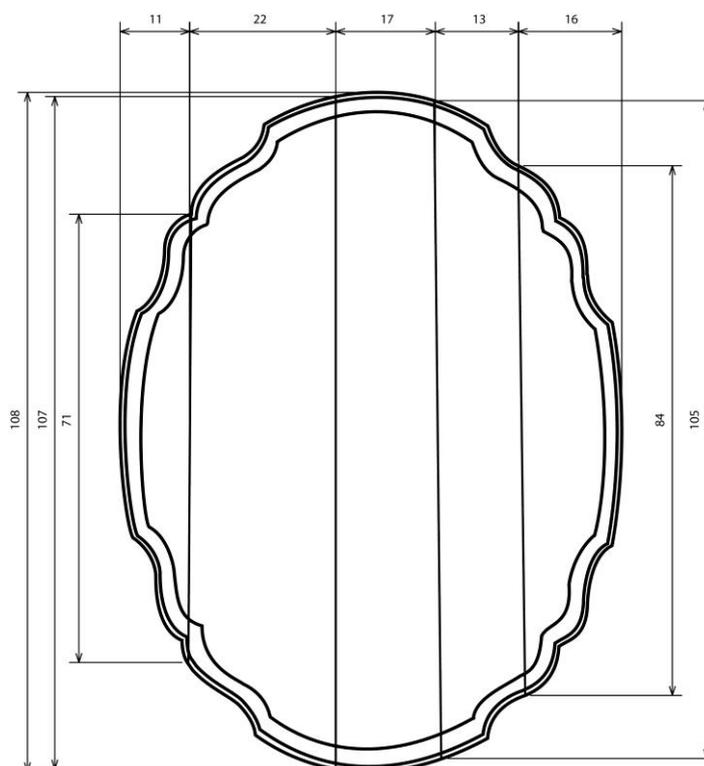


Fig. 13 Croquis del anverso de la obra en el que se indican las medidas de cada paño en cm.

El tipo de corte en todas estas piezas es tangencial, es decir, un corte paralelo a un plano tangente al anillo de crecimiento. Este tipo de corte es el más sencillo y económico, pues es el que más piezas permite obtener de un mismo tronco; sin embargo, sus propiedades en cuanto a estabilidad son inferiores. En líneas generales se puede decir que este tipo de corte puede resultar más problemático al tener una mayor tendencia a alterarse por el

⁷ “Este tipo de ensamblaje es el más sencillo pero menos resistente. Se caracteriza por la adhesión de los cantos de dos maderas (lisos) mediante un adhesivo fuerte como una cola animal o caseína.” VIVANCOS RAMÓN, V.; CASTELL AGUSTÍ, M. *Problemas y tratamientos del soporte de pintura de caballete*.

comportamiento higroscópico⁸ propio del material, produciendo alabeos de mayor gravedad.

En cuanto al sistema de refuerzos y travesaños que encontramos en la obra, cabe recordar nuevamente que no se trata de una pintura sobre tabla tradicional, sino de parte de un mueble. Por este motivo, algunos de estos travesaños no cumplen simplemente la función de reforzar y unir los diferentes paños, sino que además encontramos algunas piezas cuya existencia está ligada al mecanismo plegable original de la mesa.

En total, la obra cuenta con 4 travesaños horizontales: dos de ellos de 64x4x3cm que llegan a alcanzar todos los paños de la obra, y otros dos más pequeños y anchos, de 26x10-11 cm que sirven para aumentar el refuerzo y unión de los paños más periféricos. Originalmente, la pieza contaba con 4 de estos pequeños travesaños (dos a cada lado), pero los del lado izquierdo del reverso se perdieron o fueron eliminados en una intervención previa, siendo sustituidos por una chapa de madera de grandes dimensiones. Esta pieza de madera, en lugar de resultar una solución de refuerzo y estabilización de la pieza, ha conllevado algunos problemas de conservación y deterioro para la pieza que se tratarán más adelante.

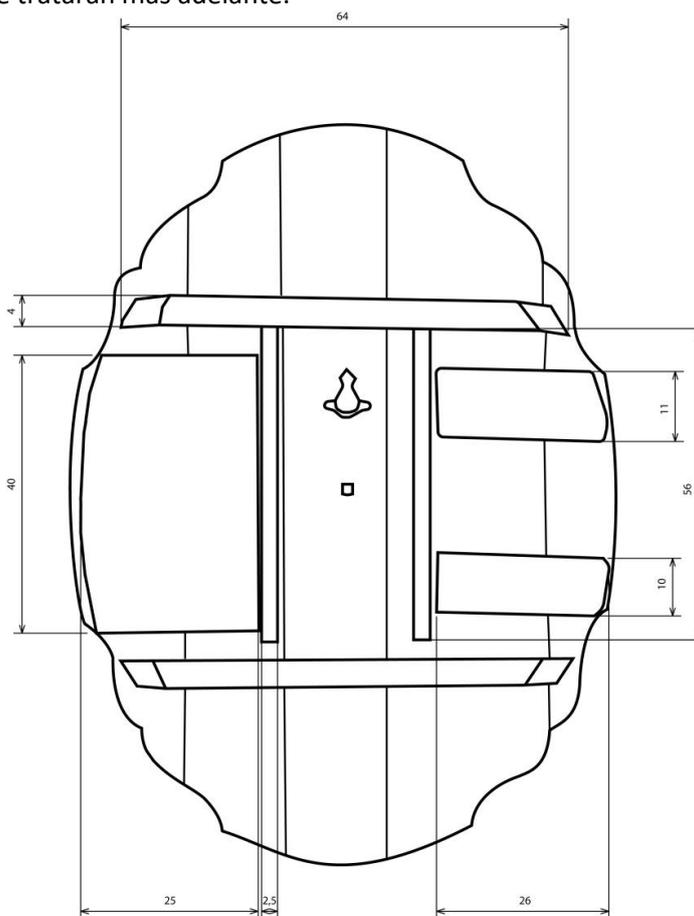


Fig. 14 Croquis del reverso de la obra en el que se indican las medidas de los diferentes sistemas de refuerzo en cm.

⁸ “Es decir, el volumen de agua que se contiene en su estructura interna varía en función de los niveles de humedad relativa del ambiente” ORDOÑEZ GODED, C. Conservación preventiva del mobiliario. En: *Curso sobre Mobiliario Antiguo*. GE-Conservación [en línea] Madrid: GE-Grupo Español de Conservación, 4/07/2006. [Consulta: 24/08/2016] Disponible en: < http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Conservacion_preventiva_mobiliario.pdf >

Además de estos travesaños, están los previamente mencionados listones propios del mecanismo abatible que presentaban esta tipología de mesas. Se trata de dos piezas de madera de considerable grosor colocadas verticalmente, cuya función era hacer de refuerzo y tope para sostener la base abatible de la pieza.

Se ha podido apreciar que varias piezas del sistema de refuerzo han sido intervenidas anteriormente para tratar de mejorar la unión al soporte. En primer lugar, se puede ver cómo en el travesaño horizontal inferior los tornillos originales han sido sustituidos por otros evidentemente más contemporáneos, quedando los agujeros originales a la vista. Algo similar se puede apreciar en la pieza vertical izquierda. El travesaño horizontal superior, sin embargo, ha sido completamente sustituido por una pieza nueva, pues se puede observar que los tornillos son contemporáneos y no hay agujeros de tornillos antiguos, además de que en esta pieza la madera no está pintada.

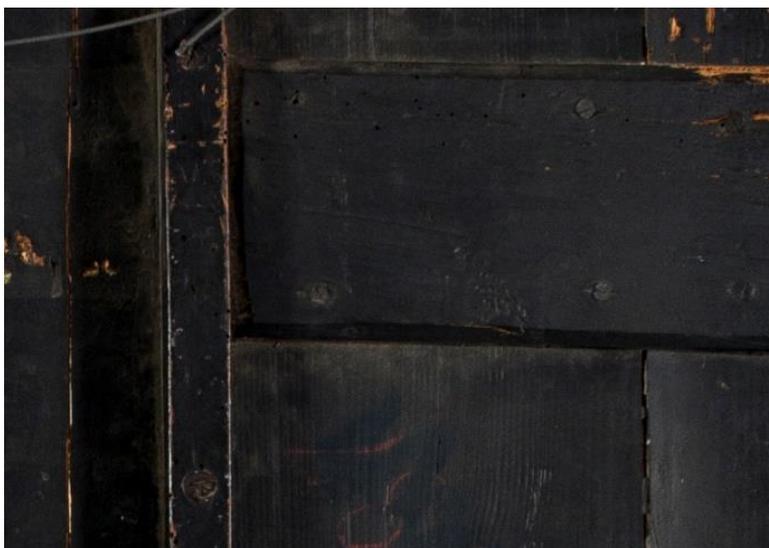
Los refuerzos correspondientes a la zona izquierda del reverso, han sido completamente eliminados y sustituidos por una única chapa de madera de 40x25 encolada a la pieza.

El análisis de los materiales de la obra, más concretamente de los tornillos originales, permitió determinar que la pieza no se trataba de una réplica posterior, pues el estudio de los mismos reveló que se trataban de tornillos fabricados a mano, técnica que quedó obsoleta tras la revolución industrial y la llegada de la producción en serie⁹. Por tal motivo, se refuerza la teoría de que la pieza está datada alrededor del S.XVIII.¹⁰



Fig. 15 Dibujo en el que se ejemplifican las diferencias entre un tornillo contemporáneo producido en serie y un tornillo antiguo fabricado manualmente.

Fig. 16 Detalle del reverso en el que se pueden apreciar algunos tornillos originales (S.XVII) aparentemente hechos a mano por las irregularidades que presentan.



⁹ “Antes de la industrialización, estas herramientas debían ser hechas a mano una a una. Es fácil identificar un tornillo antiguo a simple vista, pues comúnmente presentan irregularidades en la cabeza, como la desviación de la ranura o huella.” Comunicación Personal. Entrevista con Elena Romero Gómez, Directora de Acanthus Escola de Restauració i Estudi del Moble.

¹⁰ TAYLOR, F. Furniture Detective: Screws give valuable clues when in search of antique furniture origins. En: *Antique Trade*. [en línea] Wisconsin: Antiques Division, 18/10/2012. [consulta 16/08/2016] Disponible en: <<http://www.antiquetrader.com/articles/furniture-detective-screws-give-valuable-clues-when-in-search-of-antique-furniture-origins>>

5.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

5.2.1 PREPARACIÓN

Debido al abundante número de lagunas presentes a lo largo de toda la obra, el simple estudio organoléptico de la misma permite apreciar los diferentes estratos pictóricos que constituyen la pieza.

En lo que respecta a la preparación, se puede observar un estrato de grosor considerable que, además, pese a presentar un aspecto un tanto craquelado, ha conservado bien sus propiedades y se encuentra en buen estado de conservación. En este caso no se han añadido pigmentos para obtener una preparación coloreada, sino que se ha mantenido el color blanco propio de la preparación con carbonato o sulfato cálcico.



Fig. 17 Detalle del marco en la zona superior en el que se puede ver la preparación original debido a la pérdida de estratos pictóricos.

La preparación se puede definir como la capa intermedia entre el soporte y la pintura como tal, cuya función, tal y como su nombre indica, es preparar la madera unificándola y nivelándola, aislándola en la medida necesaria y facilitando la estabilidad de la pintura. Usualmente, la capa de preparación es indispensable en las pinturas sobre tabla, pues los soportes lígneos presentan una superficie demasiado irregular que necesita ser nivelada y aislada para poder pintar correctamente y asegurar una correcta estabilidad y unión de pintura y soporte.

Las recetas que actualmente denominamos como “tradicionales” están compuestas por un adhesivo orgánico de origen animal (una cola de origen proteico) y una carga inerte (carbonato o sulfato de cálcico)

Para conseguir el espesor adecuado, se suelen aplicar varias capas de preparación; empezando en primer lugar por una capa del denominado aparejo, caracterizado por presentar poca carga, cuya función es lograr una primera mano que prepare y aisle la madera. A continuación, se aplican diferentes capas de imprimación, cada vez más diluidas, hasta conseguir la consistencia, uniformidad y densidad deseadas para ejecutar la pintura. En muchos casos se pueden encontrar imprimaciones coloreadas añadiendo pigmentos a la mezcla, aunque en este caso se ha mantenido el color blanco.

En el reverso de la obra aparecen diferentes inscripciones y grafismos de difícil identificación, exceptuando unos números de gran tamaño que corresponden a las medidas de la obra en pulgadas (43x32). Posiblemente esta inscripción se realizó cuando la obra estaba en los Estados Unidos.

5.2.2 PELÍCULA PICTÓRICA

En lo que se refiere a la película pictórica, esta obra está realizada con la técnica del óleo. Se trata de una capa más bien fina, elaborada con la pintura bastante diluida y carente de empastes. Se puede apreciar que la técnica es bastante simple, pues pese a contar con numerosos detalles es evidente que no hay un elaborado trabajo por capas y nos hallamos ante una pintura bastante plana y carente de matices y texturas.

En cuanto al cromatismo, es difícil discernir los colores originales presentes en la obra debido al fuerte amarilleamiento y opacidad del barniz, que cubren la totalidad de la escena con un velo amarillento. No obstante, se podría intuir que la selección de colores no estuvo sujeta a un detenido estudio cromático, sino que más bien se utilizaron los colores de forma azarosa; rigiéndose únicamente por luminosidades y tonos para aportar cierta profundidad y en todo caso destacar a los personajes gracias a la utilización de tonos vibrantes en sus uniformes.

Para poder estudiar la pintura, la composición y la técnica del autor, difíciles de apreciar debido al fuerte oscurecimiento del barniz, se empleó la reflectología y fotografía infrarroja¹¹, que permitió ver con claridad las líneas y contornos del dibujo y apreciar más fácilmente la composición de la escena.



Fig. 18 Fotografía del anverso con reflectología infrarroja.



Fig. 19 Detalle de la zona superior derecha en el que se puede apreciar el aspecto del cromatismo original a través de una cata de limpieza del barniz .

5.2.3 BARNIZ

El barniz es una capa líquida que se aplica sobre una superficie pintada, y que al secarse queda como una película fina y transparente (aunque también se ha empleado coloreada), más o menos brillante y flexible, que proporciona lustre y protección frente a la acción fotoquímica de la luz visible y las radiaciones ultravioletas, y los agentes químicos y biológicos.¹²

El simple análisis visual de la pieza nos lleva a observar que hay presentes diversos estratos filmógenos superpuestos debido al intenso amarilleamiento y

¹¹ “Esta técnica fotográfica de examen utiliza una película o sensor sensible a las radiaciones infrarrojas. Se emplean lámparas incandescentes o monocromáticas de sodio, y también es necesario colocar ciertos filtros de color. Puede aplicarse al examen exhaustivo de los objetos permitiendo la detección de trazos, firmas o inscripciones maquilladas o cubiertas por barnices envejecidos u oscurecidos, ver el dibujo subyacente en algunas zonas y determinar la composición de ciertos materiales.” CALVO, A. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, p.102

¹² *Ibid.*, p. 36

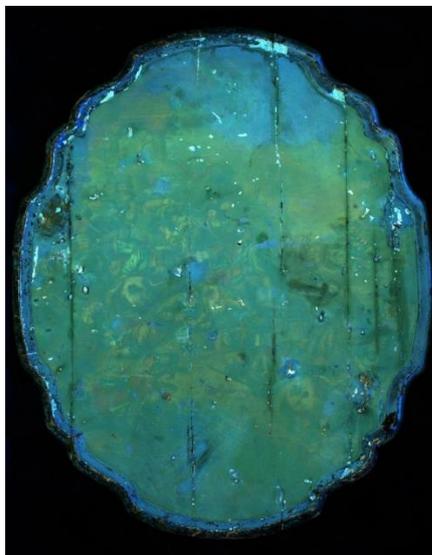


Fig. 20 Fotografía general del anverso con luz ultravioleta

el aparente grosor de esta capa, hecho que ha quedado confirmado gracias al examen y fotografiado con luz ultravioleta¹³¹⁴.

Gracias a esta técnica de examen se ha podido confirmar que la pintura presenta numerosas capas de barniz, (pues se pueden apreciar diferentes tonos causados por la diferente reacción a la luz ultravioleta), aplicadas además de forma irregular, pues posiblemente, al tratarse de una pieza de mobiliario, se le fueron aplicando diversas capas de barniz una sobre otra para tratar de lustrar la pieza. También es posible que en alguna intervención anterior, en un intento por corregir el amarilleamiento de la superficie pictórica, se practicara alguna limpieza y retirada del barniz sin lograr un resultado definitivo.

No se han podido realizar análisis que determinen con exactitud la naturaleza del barniz (o barnices), la cantidad de capas superpuestas que puede haber o en qué épocas fueron aplicadas. No obstante se puede plantear alguna hipótesis, sobre todo en lo que respecta al tipo de barniz original, teniendo en cuenta la fecha de creación de la pieza, pues debió tratarse de un barniz elaborado a partir de una resina de origen natural (quizás sandáraca, pues se altera con bastante facilidad oscureciéndose¹⁵). Sin embargo, es necesario remarcar que es difícil determinar cuántas capas puede haber, en qué épocas fueron aplicadas y de qué materiales están constituidas.

También se ha podido apreciar que, conforme nos acercamos a los extremos de la pintura, aparece un efecto todavía más oscuro y opaco, lo cual puede conducir a la hipótesis de que desde un principio se utilizase un barniz coloreado o teñido para aumentar el efecto decorativo y aplicar cierto efecto de antigüedad y “profundidad” a la composición pictórica.

Otra hipótesis es que alguna de las capas de barniz empleado fuese goma laca¹⁶, una resina empleada habitualmente en el tratamiento de superficies de madera y mobiliario. Se caracteriza por tener un color bastante fuerte que tiende a oxidarse, oscurecerse y amarillear con el tiempo; volviéndose de un aspecto bastante denso y opaco.

¹³ Se denomina radiación ultravioleta o radiación UV a la radiación electromagnética cuya longitud de onda está comprendida aproximadamente entre los 400 nm y los 15 nm, es decir, entre la luz visible y los rayos X, por lo que su longitud de onda se encuentra por encima de la región visible. Tienen la propiedad de generar fluorescencia de algunos materiales, visible al ojo humano.

¹⁴ “En la pintura de caballete esta técnica se aplica al estudio de la capa de barniz, pudiéndose establecer si es gruesa, si hay irregularidades en su distribución o antiguos procesos de limpiezas selectivas. Además permite reconocer intervenciones ajenas a la pintura original e identificar y ubicar repintes gracias a la diferente fluorescencia – respecto a los originales – de los aglutinantes, pigmentos y de la unión de ambos.” ALBA CARCELÉN, L.; GONZÁLEZ MOZO, A. *Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete: Actas del II Congreso del GEIC. Investigación en Conservación y Restauración*. Barcelona: UB, 2005

¹⁵ La sandáraca es una resina amarillenta que se obtiene del enebro, del es una resina amarillenta que se obtiene del enebro, del araar y de otras cupresáceas oscureciéndose. Los primeros barnices grasos se constituyeron con esta resina, además fue el barniz más común entre los siglos XVI y XVII.

¹⁶ La goma laca es una sustancia orgánica que se obtiene a partir del residuo resinoso de un pequeño insecto llamado gusano de la laca. Este material se presenta en forma de escamas y es soluble en alcohol. Su utilización más frecuente a lo largo de la historia ha sido como tratamiento final de los muebles de madera.

5.2.4 MARCO

La pieza no presenta un marco propiamente dicho, pues se trata más bien de una moldura decorativa con relieve que bordea la obra. En otras palabras, no se trata de un marco exento a la obra, sino que es un relieve trabajado directamente en las piezas de madera que componen la obra.

Por tanto, su función es meramente decorativa, pues no aporta ningún tipo de refuerzo o protección a la obra, sino que más bien persigue reforzar y acompañar las formas ovaladas y sinuosas características del periodo rococó que circunscriben la pintura.

Se trata de un marco –o moldura– biselado a dos cantos, cuya madera no está tallada. Posiblemente, partiendo de la comparativa con otros objetos documentados de la época, en origen este marco fue de color negro (al igual que el reverso y la estructura de la mesa), o solo contó con uno de sus cantos dorados. Sin embargo, actualmente la pieza cuenta con numerosas capas y repintes de dorados realizados en diferentes épocas y con diferentes técnicas y materiales que habían perseguido cubrir la zona por completo. Además de la mezcla de estas diferentes técnicas, en algún momento también se interpuso una capa de masilla. Podemos intuir que para aportar volumen y permitir rehacer “de cero” una nueva capa de dorados, en una intervención de dudosa calidad que podríamos clasificar de invasiva. En definitiva, la mezcla y superposición de todos estos repintes e intervenciones anteriores habían derivado en un acabado completamente irregular y un estado de conservación bastante malo (análisis en el punto 6.2).



Fig. 21 Detalle de la zona inferior derecha en el que se pueden apreciar daños mecánicos y los numerosos estratos superpuestos en el marco.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación que presenta la obra, en líneas generales, se podría definir como regular; pues pese a encontrarse relativamente estable, es evidente que presenta notables carencias que perjudican su conservación y su legibilidad. Estas carencias derivan generalmente de tres problemas: las alteraciones físico-químicas propias de los soportes lúneos, los ataques de naturaleza biótica que afectan a este tipo de material y la propia historia y avatares sufridos por la pieza.

6.1 SOPORTE

La madera presenta una gran resistencia a la degradación debida al paso del tiempo; es decir, por sí solo el factor tiempo no juega un factor importante en las modificaciones de las características materiales de la madera. Pero en realidad, está sujeta a una degradación más o menos rápida. Tal degradación, no inherente a su estructura y composición, se debe a la acción de agentes exteriores, tanto de naturaleza abiótica como principalmente, biótica.¹⁷

En el caso de esta pieza concretamente, el mayor daño que sufre el soporte lúneo deriva del ataque de insectos xilófagos. Pese a haber logrado permanecer relativamente estable y resistente, la madera presenta un importante daño causado por el ataque de estos insectos, daño que se evidencia en los laterales y reverso de la pieza. Especialmente en las zonas colindantes a los bordes de las tablas se puede apreciar la gran cantidad de orificios y conductos producidos por estos microorganismos, que en algunos puntos supone una pérdida drástica de volumen y en general afecta a toda la obra al menguar la resistencia del soporte. Los ataques de insectos xilófagos suelen localizarse en estas zonas, pues es donde la madera es más blanda al estar alejada del centro del tronco o duramen.

¹⁷ LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*, pp. 11-12.

Fig. 22 Detalle de la zona superior izquierda del reverso en el que se pueden apreciar los daños causados por los insectos xilófagos y las medidas de la obra.

Fig. 23 Detalle de la zona central del reverso en el que se pueden apreciar los daños y conductos producidos por los insectos xilófagos.



En la pieza predominan los conductos verticales, paralelos a la veta de la madera; aunque también se pueden encontrar una notable cantidad de orificios redondos perpendiculares. En algunas zonas, las galerías han sido realizadas a muy pocos milímetros de la superficie, y han terminado por resultar totalmente expuestas y visibles. El tamaño de los orificios oscila entre 1-2mm y la forma de la abertura es redonda. Esto nos lleva a determinar que se trata de daños producidos por insectos coleópteros¹⁸, y más concretamente, teniendo en cuenta la forma de los orificios y el tipo de madera atacada, podemos determinar que se trata de anóbidos¹⁹. Teniendo en cuenta que la pieza ha estado en Europa y Norteamérica y que se trata de una madera blanda como es el pino, podría tratarse de la especie *Anobium punctatum*²⁰, no obstante, para poder identificar a la especie causante del ataque, es necesario disponer de un insecto adulto completo, aunque tanto las características de los daños como el tratamiento son comunes a todas las especies de la familia.²¹

Es posible que se hubiese realizado algún tratamiento de desinsectación previamente, en alguna de las intervenciones anteriores llevadas a cabo en la obra, pues aparentemente no existen indicios de que actualmente haya una plaga activa pese al deteriorado estado de la obra y la abundante cantidad de conductos producidos por estos insectos.

¹⁸ Son insectos de ciclo larvario, que realizan la mayor parte de su ciclo vital en forma de larva, en el interior de la madera. Las larvas están provistas de unas fuertes mandíbulas con las que perforan galerías y podemos decir que son las que más daños ocasionan en la madera. VIVANCOS, V.; CASTELL AGUSTÍ M. *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁹ A estos pequeños coleópteros (2-9 mm de longitud) se les atribuye el nombre genérico de carcomas. Atacan tanto la madera y sus derivados como el papel o cualquier otro material de origen vegetal. LIOTTA, G *Op. Cit.*, p. 19.

²⁰ Especie principalmente difundida en Europa y América del Norte. Ataca indiferentemente maderas de coníferas como de frondosas. *Ibíd.*, p. 21.

²¹ VIVANCOS, V.; CASTELL AGUSTÍ M. *Op. Cit.*, p. 56.



Fig. 24 Zona izquierda del reverso de la obra en el que se puede ver la pieza de madera adherida como nuevo sistema de refuerzo.



Fig. 25 Zona inferior del reverso en la que se pueden ver diversos daños como la separación entre paños y el ataque de xilófagos.

Fig. 26 Zona derecha del anverso en el que se pueden apreciar fisuras y grietas provocadas por las tensiones del soporte.

Pese a que la obra no mostraba signos evidentes de tener una plaga activa de xilófagos al llegar al taller, la primera medida fue aislar la pieza y realizar un tratamiento de desinsectación mediante impregnación de un biocida con base de permetrina como principio activo, para evitar un posible contagio y expansión de la plaga a las obras adyacentes.

Además de los daños causados por los agentes bióticos, también se pueden apreciar otros daños y patologías causados por agentes externos que se evidencian en alteraciones y deformaciones mecánicas del soporte. Cabe decir que, pese a que estos daños son evidentes, la obra ha conseguido envejecer relativamente bien y los alabeos, deformaciones o fisuras producidas por los movimientos de la madera no son de extrema gravedad –aun siendo este uno de los problemas más comunes en los soportes lígneos debido a su naturaleza higroscópica– y más aún teniendo en cuenta que se trata de una madera blanda y que la obra no ha sido tratada ni almacenada en las mejores condiciones.

De hecho, el mayor deterioro de se halla en la zona izquierda de la pieza, y es causada nada menos que por la sustitución de los travesaños originales de esta parte de la obra y la adhesión de una única pieza de madera de considerables dimensiones. Esta pieza encolada confiere al conjunto una rigidez tal que dificulta los movimientos de dilatación y contracción naturales de la madera, produciendo unas tensiones indeseadas en toda la superficie que acaban por transmitirse a la capa de pintura. Las fracturas o tensiones internas se intensifican en las uniones entre paños, lo que a su vez termina por apreciarse en la pintura que se agrieta y acaba por saltar.²²



Otros daños de origen mayoritariamente antrópico, son las diferentes marcas por golpes y por una manipulación incorrecta que se pueden encontrar en diferentes zonas de la pieza, siendo especialmente notables en el marco. Concretamente, en las zonas de unión entre paños cercanas a los bordes

²² VIVANCOS, V.; CASTELL AGUSTÍ M. *Op. Cit.*, p. 92



Fig. 27 Zona superior derecha del anverso en el que se pueden apreciar cuantiosos daños mecánicos en el marco y en la superficie pictórica.

podemos hallar pérdidas matéricas considerables, pues al tratarse de zonas especialmente frágiles debido a la debilitación y pérdida de resistencia del soporte por los conductos producidos por los xilófagos, son especialmente susceptibles a sufrir daños si se han tratado rudamente.

6.2 MARCO

El marco o moldura que bordea la obra es posiblemente la zona que presenta un estado de conservación más delicado, pues en él confluyen daños de todo tipo: mecánicos, ataques biológicos y daños derivados de la acción humana y de incorrecta manipulación.

Principalmente, la madera que constituye el soporte en esta zona se encuentra en un estado de conservación bastante delicado por dos causas principales. Por una parte, el ataque de los insectos xilófagos es especialmente grave en esta zona, pues como se ha mencionado previamente los bordes de los paños es donde la madera es más blanda y por tanto más susceptible a ser atacada, además de ser de más fácil acceso para los insectos. Estos daños no solo suponen un problema desde el punto de vista estético, sino que además están menguando la resistencia del soporte y haciéndolo más susceptible a otras alteraciones, siendo esta una zona especialmente delicada dado que el grosor del soporte es menor.

A parte del daño causado por los agentes bióticos, la zona del marco es la más afectada por los golpes y daños mecánicos derivados de una mala manipulación. Además, en esta zona también se puede apreciar con mayor evidencia la separación en las uniones entre algunos paños. En definitiva, el estado de la madera en esta zona presenta un estado de conservación bastante malo, que se evidencia como una superficie totalmente irregular y llena de desperfectos tales como grietas, golpes, agujeros y galerías de xilófagos.

Además de los daños derivados del soporte, el marco también presenta alteraciones en los dorados y policromías. Es difícil determinar con seguridad si en origen el marco simplemente estaba pintado en negro (como la totalidad del reverso) o contaba con la cara interna del bisel ya dorada. Lo que sí que es evidente es que a lo largo de su historia ha sufrido diferentes variaciones y se le han aplicado diversas capas de dorados realizadas con diferentes materiales, llegando a interponer en algún momento una capa de masilla para tratar de cubrir e igualar la ya maltrecha superficie. La acumulación de una capa tras otra, la posible superposición de materiales no compatibles sumado a la evolución propia de los materiales y la obra, han derivado en un estrato inestable y discontinuo, totalmente plagado de lagunas que afectan en mayor o menor profundidad. En definitiva, todas estas intervenciones, hoy en día se traducen en una superficie totalmente irregular y en la que se pueden llegar a apreciar hasta 6 estratos diferentes en algunas zonas.

6.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

6.3.1 ESTRATOS PREPARATORIOS

La preparación de la pieza, pese a presentar una trama craquelada²³, se ha mantenido bastante estable, resistente y uniforme. De hecho este efecto solo se aprecia visualmente, pues el estudio microscópico e incluso al tacto revelan que el estrato está, efectivamente, bien cohesionado y estas microcraqueladuras son de muy poca profundidad. En definitiva, el estado de conservación de la preparación actualmente es bastante bueno y no constituye en absoluto ningún riesgo para la preservación de la pieza, simplemente puede aportar una leve textura en algunas zonas que no interfiere en la calidad ni lectura de la obra.

6.3.2 CAPA PICTÓRICA

En lo que a la pintura respecta, su estado de conservación también es bueno. La película pictórica se encuentra estable y no presenta ninguna alteración físico-química.

No obstante, sí que son frecuentes las lagunas y pérdidas de pequeño tamaño, presentes a lo largo de toda la pieza, producidas por daños mecánicos como golpes o rozaduras. Estos desperfectos podrían tener una sencilla explicación: al tratarse del tablero de una mesa es muy probable que, pese a ser una pieza ornamentada, en ciertas ocasiones fue empleada como tal; utilizándose como elemento en el que posar y manipular otros objetos. En definitiva, al tratarse de un objeto con el que se interactuaba, sumado además a su transporte y demás avatares, es comprensible que existan estas pérdidas y daños por golpes.



Fig. 28 Detalle de la zona superior izquierda del anverso en el que se pueden ver lagunas en la capa pictórica y el marco debido a daños mecánicos.

²³ “El craquelado se genera en aquellas pinturas con un aglutinante viejo que tiene una fuerza de cohesión inferior a las tensiones ejercidas desde otras capas (pintura, preparación, soporte, y en las pinturas carentes de plasticidad”. VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, p.63.



Fig. 29 Detalle de una laguna en la que se han perdido todos los estratos pictóricos.

En algunos puntos estos daños se presentan como pequeñas zonas (menos de 1 cm) en los que simplemente la película pictórica se ha desprendido o ha sido dañada, e incluso roces que han desgastado la película pictórica de forma tan leve que solo son perceptibles al examinarla detenidamente con lentes de aumento. Sin embargo también hay algunos ejemplos de golpes más severos, en los que hasta la capa de preparación y el soporte han sido dañados o se han llegado a desprender todos los estratos pictóricos dejando a la vista la madera.

La luz UV también ha revelado la presencia de numerosos repintes²⁴ repartidos por toda la obra, posiblemente realizados en un intento de disimular los daños mecánicos tipificados anteriormente. Otras zonas bastante afectadas por estos repintes son las juntas o uniones entre paños.

El análisis bajo esta radiación también nos permite apreciar diferentes intensidades en zonas repintadas, lo cual se interpreta como que algunos repintes fueron realizados en momentos e intervenciones diferentes, interponiendo capas de barniz entre ellas.

6.3.3 BARNIZ

Una de las mayores alteraciones en la obra se viene dando en el estrato de protección, pues el fuerte oscurecimiento y amarilleamiento que presenta está dificultando notoriamente la lectura y apreciación de la pintura.

Este oscurecimiento puede haber sido provocado principalmente por tres causas: el empleo de materiales poco adecuados o con mayor tendencia a alterarse, la continua superposición de capas de barniz que han llegado a oxidarse²⁵ o la aplicación de un barniz teñido o pigmentado con intenciones estéticas (o incluso la combinación de varios de estos factores).

Además del evidente oscurecimiento, este estrato presenta otra peculiaridad: el análisis bajo luz UV revela que la aplicación del barniz es bastante heterogénea. Concretamente, las formas que revela esta fotografía nos llevan a plantear la hipótesis de que, más que una aplicación irregular, posiblemente estas variaciones vienen dadas por un intento de limpieza en una intervención anterior, más concretamente por la retirada de algunos repintes, pues se pueden apreciar zonas concretas donde parte de barniz ha sido retirado que encajan sobre lagunas del estrato pictórico; zonas en las que muy posiblemente, anteriormente se podía haber encontrado un repinte.

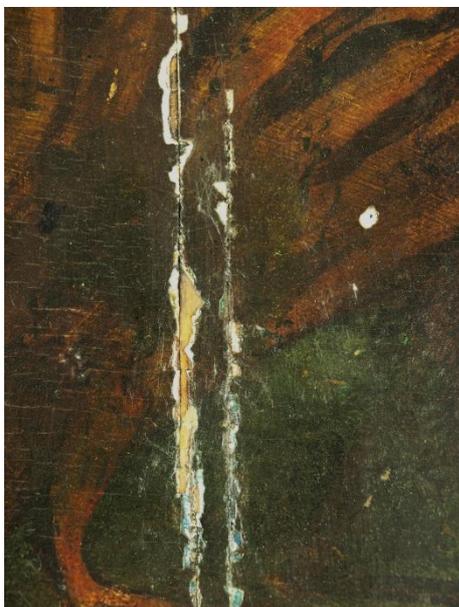


Fig. 30 Detalle de una laguna situada sobre la unión entre dos paños en la que se han perdido todos los estratos pictóricos.

²⁴ Se denominan repintes a las capas de color aplicadas sobre una pintura o decoración policroma con la intención de reparar u ocultar daños existentes en el original. Están realizados en época posterior a la conclusión de la obra, por artistas diferentes a los autores. Constituyen en todos los casos una alteración del original. CALVO, A. *Op. Cit.*, p. 189.

²⁵ La oxidación es un fenómeno fruto del envejecimiento que se da paulatinamente en las resinas al estar en contacto con el ambiente (oxígeno y luz solar), provocando alteraciones físicas, químicas y mecánicas, que se traducen en efectos como el oscurecimiento y amarilleamiento de la película, la pérdida de transparencia, fragilidad y pérdida de solubilidad.



Fig. 31 Fotografía general del anverso.

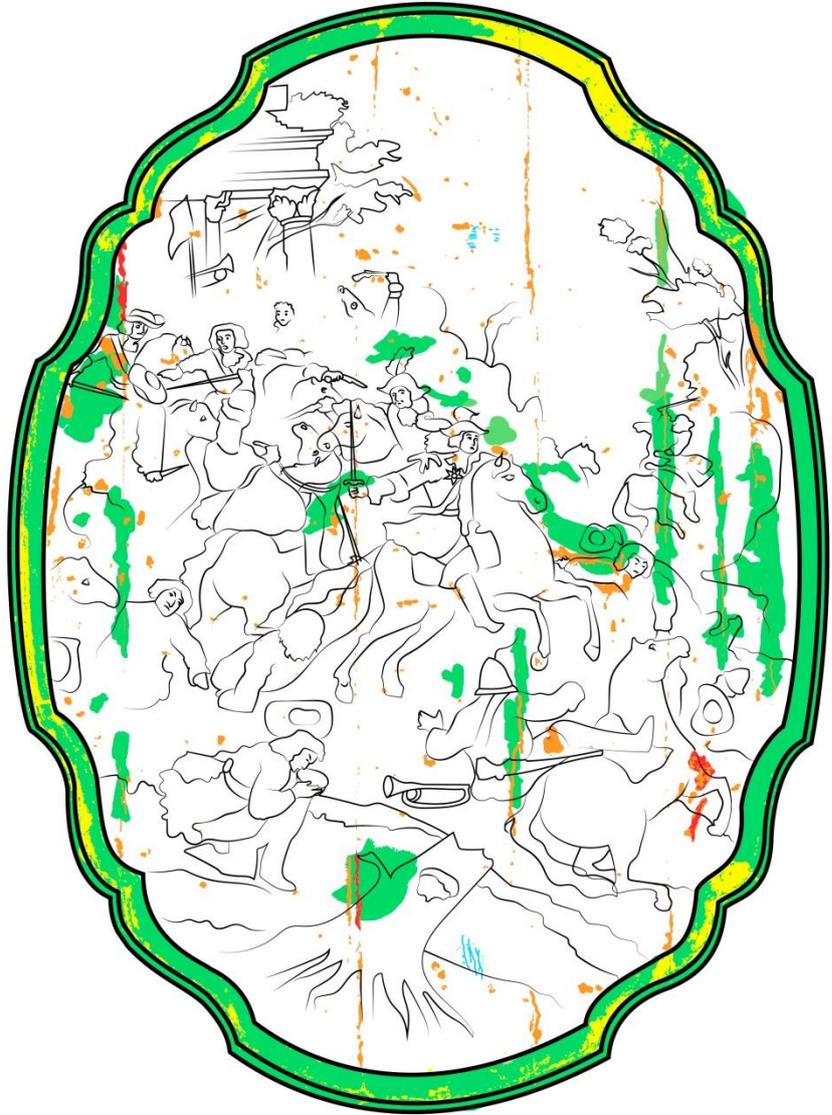


Fig. 32 Mapa de daños del anverso.



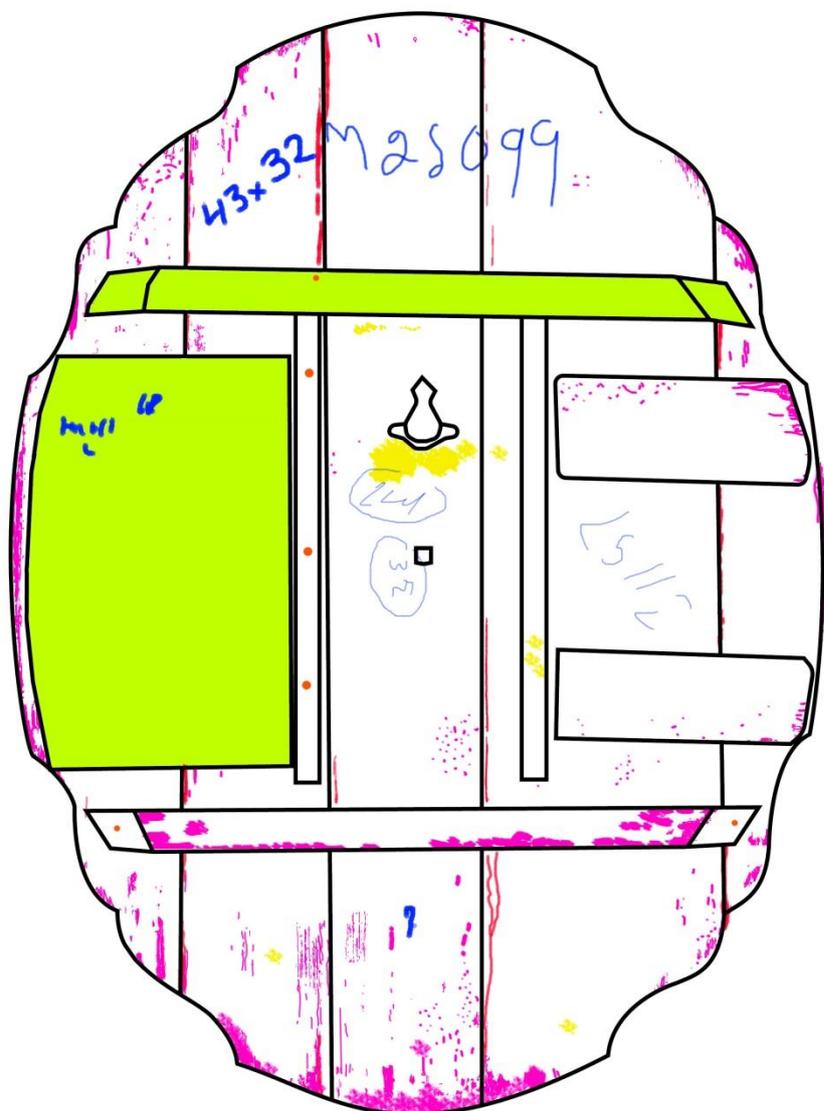


Fig. 33 Mapa de daños del anverso.

	Elementos no originales		Grietas
	Ataques de xilófagos		Inscripciones y grafismos
	Erosión de la madera		Agujeros de tornillos

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

El estudio pormenorizado del estado de conservación de la obra nos lleva a ratificar que presenta numerosas patologías tanto en el soporte como en los estratos pictóricos, precisando de diversos tratamientos que aseguren tanto su estabilidad y preservación como la devolución de sus cualidades estéticas.

En esta misma línea, pese a que la patología más llamativa a golpe de vista puede resultar el oscurecimiento del barniz y el mal estado en general de los estratos pictóricos (tanto en la pintura como tal como en el marco), es necesario diseñar un plan de trabajo que priorice la estabilización y saneamiento del soporte.

Además, no debemos olvidar que la obra ya ha sufrido diversas intervenciones de carácter intrusita y poco profesionales que han supuesto consecuencias nefastas para la pieza. Esto debe llevar al restaurador a una toma de decisiones todavía más exhaustiva, si cabe, analizando en todo momento la conveniente necesidad de realizar y exponer (o no) a la obra a ciertos tratamientos y cuál debe ser el alcance de estos.

7.1 SOPORTE

Dado que los estratos pictóricos no presentan un especial estado de vulnerabilidad, se priorizará el tratamiento del soporte en primera instancia. Este enunciado no quita que, a la hora de trabajar una obra por el reverso, es necesario realizar ciertas protecciones y tomar medidas de seguridad por el anverso para que la superficie pictórica no sufra daños durante la intervención.²⁶²⁷

En primer lugar, conviene realizar una limpieza superficial para retirar el exceso de polvo y suciedad acumulada. Dicha limpieza puede hacerse de forma mecánica, empleando una brocha e incluso recurriendo puntualmente al bisturí para las zonas más consistentes, en combinación con la aspiración. Teniendo en cuenta que la pieza no presenta grandes concreciones de suciedad, este tipo de limpieza puede ser suficiente, y de este modo se evitaría el aporte de humedad a la obra que podría conllevar una limpieza acuosa.²⁸

Uno de los principales problemas que se vienen dando en la obra resulta de la colocación de la pieza rectangular de madera en el reverso como sustitución

²⁶ A la hora de intervenir por el reverso, es conveniente realizar una protección con papel japonés y un adhesivo para evitar daños o pérdidas en la superficie pictórica durante la manipulación de la obra.

²⁷ En este caso puede ser recomendable emplear una protección semi-acuosa. Para ello se emplean adhesivos como Metilcelulosa o Alcohol Polivinílico aplicados sobre el papel japonés, que se regeneran con un pequeño aporte de agua al colocarlos sobre la obra. Presentan la ventaja de requerir un aporte mínimo de humedad y no necesitar planchado. VVAA., *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre tabla*. p. 17.

²⁸ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*, p.186

de los travesaños originales. Como se mencionó anteriormente (ver apartado 6.2), esta pieza ajena a la obra está provocando unas tensiones que se traducen en el combado y separación de los paños de la zona izquierda de la pieza y el consiguiente daño en los estratos pictóricos.

No obstante, la intervención de remoción de esta madera supone un dilema difícil de afrontar. Por una parte, es evidente que esta pieza está afectando a la integridad de los diferentes estratos que constituyen la obra. Sin embargo, también es necesario analizar la problemática que puede suponer retirarla completamente: es una intervención delicada porque se trata de una pieza con una superficie considerable que se encuentra totalmente adherida al soporte, con lo que removerla mediante la aplicación o inyección de disolventes puede ser bastante difícil. Esto nos deja ante la única posibilidad de retirarla de forma mecánica, rebajando su superficie hasta eliminarla de forma manual con la ayuda de herramientas como el martillo y el cincel. Evidentemente este es un proceso bastante agresivo y durante su ejecución algunas partes de la obra pueden ser dañadas.

Es por esto que puede considerarse la opción de mantener la pieza de madera, siempre y cuando la obra se vaya a mantener bajo unos estrictos controles de temperatura y humedad que aseguren que no va a sufrir cambios bruscos debido a la naturaleza higroscópica de la madera.²⁹ Cabe aclarar que tras la intervención la obra será trasladada a los fondos del Museo Nacional de Cracovia, con lo que se espera que dichos parámetros que puedan asegurar la estabilidad de las piezas sean respetados.

El daño producido por los insectos xilófagos ha derivado en problemas no solo de índole estética, sino que comportan una pérdida considerable de densidad (y por tanto de resistencia) del soporte que requiere de su tratamiento.

Pese a que la obra fue desinsectada al llegar a las instalaciones (hace 2 años), es recomendable realizar otro tratamiento con carácter curativo y preventivo para asegurar que no quedan insectos activos y proteger la pieza de futuras invasiones.

Para lograr una mayor efectividad, es preferible aplicar el tratamiento biocida mediante inyección aprovechando los conductos realizados por estos insectos, pues de este modo se logra un mayor alcance y penetración del principio activo. Es conveniente tener en cuenta que el producto a utilizar tenga una cierta garantía de seguridad tanto para el medio ambiente como

²⁹ "The conservator must always keep in mind where objects are to be housed. In a climatically stable environment, even a heavy cradle will have very little negative effect on a painting; consequently, it might be wiser to leave well enough alone. Many paintings, however, must be returned to environments that are not climate controlled. These paintings need adequate freedom of movement, some form of moisture barrier (without complex constructions), and protection from structural experiments." ROTHE, A.; MARUSSICH, G. Current Approaches to the Structural Conservation of Panel Paintings. Florentine Structural Stabilization Techniques. En: *Proceedings from the symposium Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training organized by the Getty Conservation Institute, the Getty Foundation, and the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2011.

para el restaurador³⁰, pues muchos de los biocidas utilizados históricamente han sido prohibidos paulatinamente debido a su alta toxicidad. En la actualidad se han sustituido por productos con permetrina como principio activo. Este insecticida destaca por el alto índice de mortalidad que provoca en los insectos y sus bajos niveles de toxicidad, aunque presenta un carácter preventivo limitado con una duración aproximada de 5 años, lo que hace necesaria la repetición periódica del tratamiento.³¹

Cuando una madera ha sido atacada por insectos xilófagos, la voracidad de las larvas produce una serie de galerías que no siempre son detectables a simple vista, pero cuya existencia puede suponer una pérdida drástica de soporte. En los casos en los que el soporte leñoso ha sido dañado o debilitado hasta tal punto que sus cualidades se pueden ver alteradas y no es capaz de cumplir de manera correcta su función estructural, puede ser necesaria la consolidación del mismo. El tratamiento de consolidación tiene por finalidad recrear aquellas condiciones mínimas en las cuales el panel podrá seguir desarrollando las funciones de soporte. Dado el carácter invasivo de esta operación, es necesario plantear exclusivamente unos objetivos mínimos para evitar alteraciones mecánicas.³²

El estudio organoléptico de la obra revela que en ciertas zonas como los bordes y algunas zonas puntuales del reverso hay considerables daños producidos por estas galerías (además de los que pueda haber imposibles de apreciar a simple vista). En estas zonas, la madera se encuentra completamente debilitada, descohesionada y tan frágil que puede desprenderse fácilmente por algún golpe o acción mecánica. Es por ello que se recomienda realizar una consolidación puntual mediante la inyección de una resina que recupere la estabilidad y propiedades del soporte. El material más adecuado y frecuentemente empleado para este tipo de intervenciones es la resina acrílica Paraloid®B72, cuya elección viene determinada por sus características: poder adhesivo, solubilidad en disolventes orgánicos compatibles con las estructuras y buena resistencia a la luz.³³

Tras consolidar el soporte, se realizaría una reposición de faltantes y reintegración volumétrica en las zonas donde hay pérdidas o lagunas: las zonas dañadas con golpes o daños mecánicos, las pequeñas grietas, los orificios y galerías producidas por xilófagos y los agujeros de los tornillos, por ejemplo.

Para enmasillar estos pequeños faltantes, el material más adecuado sería la resina epoxídica Balsite®, un estuco bicomponente compuesta por una carga y un endurecedor que, al juntarse en proporción 1:2, producen un efecto catalizador que activa el endurecimiento del producto. La masilla obtenida es de un tono rosado-marrón, tiene una buena facilidad de aplicación y manipulación en estado activo y se puede seguir trabajando muy fácilmente de forma mecánica con ayuda de herramientas tras su endurecimiento ya que presenta una baja resistencia mecánica. También cuenta con cualidades óptimas en cuanto a envejecimiento y estabilidad se refiere, no obstante se

³⁰ VIVANCOS, V.; CASTELL AGUSTÍ M. *Op. Cit.*, p. 72.

³¹ SANCHEZ ORTIZ, A. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*, p21 Akal Bellas artes

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 30.

trata de una resina de baja reversibilidad ya que no es soluble en disolventes orgánicos.³⁴

Para las zonas de mayor pérdida convendría realizar injertos de madera, pues la utilización de materiales similares a los originales favorece su adaptación y compatibilidad. Esta técnica consiste en encolar pequeños injertos de una madera con una densidad similar a la de la madera original con una emulsión de acetato de polivinilo siguiendo la dirección de la veta.³⁵

7.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

7.2.1 CONSOLIDACIÓN

Pese a que el estado de conservación de la superficie pictórica es bastante estable, es conveniente realizar una consolidación puntual para asegurar su preservación durante y después de la intervención. Para ello se debe aplicar un consolidante (en el caso de esta obra sería aconsejable emplear una cola proteica, como la cola de conejo) en las zonas más delicadas, como las lagunas, las zonas con daños mecánicos o aquellos puntos en los que la película pictórica presenta un aspecto más frágil que pueda conllevar desprendimientos.

7.2.2 LIMPIEZA

El tratamiento a realizar en los estratos pictóricos se basa primordialmente en su limpieza, para poder remover tanto los repintes y materiales no originales a la obra como las diversas capas de barniz oscurecido que dificultan la lectura de la obra

No obstante, el tratamiento de limpieza es una operación delicada y peligrosa, mayoritariamente por su carácter irreversible, ya que todo lo que se elimina nunca podrá ser restituido.³⁶ Según el tipo de suciedad y la naturaleza del objeto y sus componentes, se realizará un determinado procedimiento de limpieza. Por tanto, para poder llevar a cabo esta operación el restaurador debe conocer, establecer y plantearse algunas cuestiones: cuáles son los materiales originales constituyentes de la obra, cuál es la composición de la materia a eliminar, cuál sería el aspecto original de la obra, cuál debe ser por tanto el alcance o profundidad de la limpieza y los estratos a eliminar y qué tipos de materiales y técnicas de limpieza existen y pueden adecuarse mejor a los requisitos de la obra.³⁷ En definitiva, podemos encontrar numerosos procedimientos y metodologías definidas en diferentes manuales sobre el tema, pero resulta imprescindible adecuar estos procedimientos a las necesidades de cada obra, habiendo tomado la decisión a partir de exhaustivos análisis previos.

En lo que respecta a esta obra en particular, nos encontramos ante cierto dilema: el concepto de limpieza se puede definir como “toda acción dirigida a suprimir la suciedad o aditamentos que desvirtúen el aspecto o integridad

³⁴ Ficha técnica del producto.

³⁵ VIVANCOS, V. *Op. Cit.*, p. 215.

³⁶ CALVO, A. *Op. Cit.*, pp. 134-135.

³⁷ CALVO, A. *Conservación y Restauración de la Pintura sobre Lienzo*, p. 256.

originales del objeto”³⁸ No obstante, esta obra presenta cierta problemática: es difícil determinar qué es exactamente “suciedad o aditamentos” partiendo de que es difícil determinar cuál es el aspecto inicial buscado por el artista, pues es posible que el barniz inicial fuese coloreado buscando un efecto más artístico. Una vez más, cabe remarcar que esta pintura formaba parte de un conjunto mayor como era la mesa, y que pese a haber pedido la unidad del objeto, fue confeccionada con una concepción diferente a una pintura sobre tabla tradicional. Se podría decir que los efectos relacionados con el brillo, pulimento, textura y colorido conferirían a las superficies una expresividad determinada prevista desde el momento de la concepción del mueble, más allá las cualidades pictóricas de la obra. De ahí que los acabados puedan considerarse como una técnica decorativa más del mobiliario presente por lo general en todo tipo de muebles desde épocas remotas.³⁹

Este factor supone un dilema que condiciona toda la limpieza debido a la profundidad y estratos a los que debe alcanzar. Se debería empezar por hacer una limpieza parcial cuyo objetivo es “dejar una fina capa de barniz sobre la superficie de la pintura, por medio de la reducción del espesor de una estrato ya existente”,⁴⁰ pues es evidente que, independientemente de las cualidades del estrato filmógeno original, existen más capas de barniz en mal estado y repintes que deben ser removidos por estar alterando la visión de la pieza. Una vez retiradas estos estratos, convendría analizar el resultado y asegurar si el estrato original está en buen estado y permite una correcta apreciación de la pintura, o por el contrario también debe ser removido.

Para poder proceder a la correcta eliminación de material filmógeno, en primer lugar se deben realizar unas catas de limpieza⁴¹ para precisar el disolvente o mezcla de disolventes más adecuados. Se deben testar diferentes áreas de la obra para analizar posibles variaciones en el comportamiento de los disolventes⁴², más aun teniendo en cuenta la aplicación irregular del barniz. Estos ensayos se realizarán siguiendo las mezclas propuestas en el test de Cremonesi⁴³. Para asegurar que la limpieza se está realizando de forma regular y con el alcance deseado, es conveniente examinar la superficie pictórica bajo luz UV.

³⁸ CALVO MANUEL, A.M. *Conservación, restauración. Materiales técnicas y procedimientos*, p. 133.

³⁹ ORDOÑEZ GODED, L. Los acabados del mobiliario. En: *Curso sobre Mobiliario Antiguo. GE-Conservación* [en línea] Madrid: GE-Grupo Español de Conservación, 4/07/2006. [Consulta: 13/08/2016] Disponible en: <http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Los_acabados_del_mobiliario.pdf>

⁴⁰ BARROS GARCÍA, J. M. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*, p. 50.

⁴¹ Se trata de tanteos previos a pequeña escala que se utilizan como pruebas de solubilidad, y que aportan información muy útil para establecer el sistema y nivel de limpieza más adecuados.

⁴² “Se deben testar diferentes áreas de la obra para analizar posibles variaciones en el comportamiento de los disolventes.” BARROS GARCÍA, J.M. Cleaning areas: The location of tests in the cleaning of paintings. En: *Intentional journal of Conservation Science*. Iași, Rumanía: IJCS, 2014, vol.5, ISSN: 2067-8223, pp.287-289. [Consulta: 13/08/2016] Disponible en: <<http://www.ijcs.uaic.ro/public/IJCS-14-26-Barros.pdf>>

⁴³ Test de solubilidad ideado por Paolo Cremonesi en el que se emplean mezclas de acetona, ligroína y etanol mezclados en diferentes proporciones.

7.2.3 ESTUCADO

El estucado consiste en una reintegración volumétrica (mediante una masilla) de las lagunas existentes con objeto de rellenar las pérdidas de estructura pictórica y servir de base para la reintegración cromática. Este tratamiento, evidentemente, debe limitarse exclusivamente a las lagunas y debe ser ejecutado con gran precisión, pues de su calidad depende el resultado de la posterior reintegración cromática.

Existen numerosas fórmulas y actualmente también se pueden encontrar estucos comerciales ya preparados, no obstante, lo más adecuado sería realizar una preparación similar y por tanto compatible con los materiales originales de la obra. En este caso, se emplearía una “receta tradicional” o estuco natural elaborado a base de una cola proteica (cola de conejo) y una carga como carbonato o sulfato cálcico. Este tipo de estucos permiten ser trabajados con facilidad, son totalmente compatibles con los materiales de la obra y presentan una buena reversibilidad. Su única desventaja es que, al ser materiales orgánicos son más vulnerables a la degradación y a pudrición, por lo que es recomendable añadir una pequeña cantidad de fungicidas a la mezcla.⁴⁴ La aplicación se puede realizar mediante pincel, pequeñas espátulas o pinceles de goma. Este tipo de estucos suelen perder algo de volumen tras secarse, de modo que es recomendable aplicar varias capas finas hasta alcanzar el nivel adecuado. Tras haber dejado secar la preparación, se procedería a corregir y eliminar mediante un hisopo ligeramente humectado o con ayuda del bisturí el exceso de masilla en superficie.

En algunas zonas puntuales, la profundidad de las lagunas es mayor, llegando a alcanzar estratos subyacentes e incluso llegando a dañar el soporte en algunos casos. En esta ocasión, la laguna debe enmasillarse y nivelarse en primera instancia utilizando de nuevo Balsite® para posteriormente aplicar el estuco natural con normalidad.

Ya que en algunas zonas de la pintura existe una trama ligeramente craquelada, podría resultar interesante emplear un sistema de texturización en las lagunas de mayor tamaño imitando a las diferentes craqueladuras originales que rodean a los estucos con el fin de garantizar la máxima integración de los mismos en la obra.⁴⁵

7.2.4 REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

La reintegración cromática constituye una intervención con carácter exclusivamente estético cuya función es mejorar la percepción y apreciación de la obra. Esto no quiere decir que se trate de un procedimiento menos importante, pues de su resultado depende la correcta lectura y la total recuperación de la instancia estética de la obra, mientras que de ser realizada incorrectamente todo el conjunto puede quedar distorsionado.

Antes de proceder a realizar la reintegración cromática, es conveniente aplicar una primera capa de barniz muy fina.

En la obra se pueden encontrar principalmente dos tipos de lagunas: la mayoría de pequeño tamaño (1cm aproximadamente) y algunas de mayor

⁴⁴ VVAA. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos.*

⁴⁵ *Ibíd.*

extensión. Se recomienda, por tanto, aplicar dos criterios de reintegración según estas características. En las de mayor tamaño se empleará el sistema de reintegración por *tratteggio* con selección de color, técnica que consiste en la texturización óptica conseguida por una red de trazos paralelos siguiendo la dirección de la pincelada del artista y aproximando el color a las zonas circundantes en la pintura⁴⁶. Este tipo de reintegración se caracteriza por ser de carácter discernible, pues permite ser diferenciada del resto de pintura original para evitar caer en falsificaciones.

En las lagunas de menor tamaño, no obstante, resulta complicado aplicar este mismo criterio debido a la reducida superficie disponible. Se podrían aplicar otras técnicas que persiguen el mismo criterio de discernibilidad, como puede ser el puntillismo⁴⁷. Sin embargo, teniendo en cuenta que estas pequeñas pérdidas no condicionan en absoluto el original y no pueden llevar a una falsificación o interpretación errónea de la composición, también se puede optar por un sistema de retoque no discernible.

En lo que se refiere a los materiales a emplear para dicha intervención, en cualquier caso se utilizaría una técnica mixta en la que se combinaría el gouache como base aplicado con un pincel fino y pigmentos al barniz para ajustar el color. En primer lugar se aplicará una capa de gouache, siempre tratando de buscar un resultado a bajo tono, para posteriormente aplicar los retoques finales para tratar de ajustar el color con veladuras de pigmentos al barniz.⁴⁸⁴⁹

7.2.5 CAPA DE PROTECCIÓN

La última parte de la intervención consistirá en aplicar una nueva capa de protección o barniz.

Existen numerosas fórmulas y acabados en lo que respecta a este tipo de producto, por lo que nuevamente es recomendable realizar algunas catas para comprobar el resultado que ofrecen tras su secado.

Actualmente se comercializan diferentes barnices sintéticos que persiguen reproducir las propiedades ópticas y de aplicación de las resinas naturales, pero logrando una mayor estabilidad física y química.⁵⁰ Por ejemplo, se recomienda el uso de Regalrez 1094® al que se le añade una pequeña cantidad (2%) de Tinuvin 292®⁵¹ para obtener una mejor estabilidad y envejecimiento.⁵²

También existen diferentes sistemas de aplicación del barniz, que pueden influir decisivamente en el aspecto final del acabado. La aplicación a pincel favorece los acabados brillantes y genera estratos de mayor grosor, con unos

⁴⁶ BASILE, G. Cesare Brandi's thought from theory to practice. *National Seminars texts*. Roma: Istituto Centrale per il Restauro, 2008

⁴⁷ "Se trata de una derivación o adaptación por sistema de puntos del *tratteggio*. Constituye un sistema que participa de la misma ideología y metodología que aquel y consiste en una nueva texturización óptica que permite reintegrar las partes perdidas del original con una trama más cerrada y compacta, y por tanto, de menor impacto y mayor acercamiento." *Ibid.*

⁴⁸ VIVANCOS, V. *Op. Cit.*, p. 300.

⁴⁹ SANCHEZ ORTIZ, A. *Op. Cit.*, p. 29.

⁵⁰ ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. *Els vernissos artístics*, pp. 96

⁵¹ Amina bloqueante estabilizadora de luz (HALS), que se utiliza en fórmulas para elaborar barnices de resina de bajo peso molecular y mejorar su resistencia a los rayos UV.

⁵² ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. *Op. Cit.*, pp. 100

tiempos de secado más lentos. Se realiza con una brocha, intercalando una aplicación horizontal y otra vertical, distribuyendo el producto homogéneamente por toda la superficie y tratando de aplicar una capa lo más fina posible. También se puede recurrir a la aplicación por aspersión mediante pistola de presión o spray, que facilita la aplicación uniforme del producto. Además esta aplicación es la más completa desde el punto de vista práctico, ya que variando el método de aplicación y control de la pistola de presión se pueden obtener diferentes resultados. También se puede realizar una combinación de ambas, utilizando el barniz en spray como retoque final.⁵³

⁵³ *Ibid.*, pp. 28-30

8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Como ya se ha comentado previamente, una vez restaurada la obra pasará a formar parte de alguna de las diferentes instituciones museísticas con las que colabora el Departamento de Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Cracovia. Teniendo en cuenta las características de la pieza, es posible que su destino sea unirse a los fondos de la colección de Arte Decorativo del Museo Nacional de Cracovia, la mayor exposición permanente de su tipo en Polonia en la que se puede encontrar arte occidental decorativo, mobiliario y textil abarcando desde la Alta Edad Media hasta el Art Nouveau.

Al tratarse de una institución de tal calibre, es razonable pensar que las condiciones en las que la obra se encontrará, tanto si es expuesta como si se mantiene almacenada, serán las adecuadas para esta tipología de obra y estarán controladas en todo momento bajo profesionales del ámbito museográfico y de la restauración.

No obstante, a continuación se determinarán una serie de pautas y parámetros esenciales para asegurar la correcta preservación y exposición de la obra, sea cual sea su destino definitivo.

8.1 CONDICIONES AMBIENTALES

Entre los factores ambientales que más influyen en la degradación de los muebles podemos destacar las fuentes de luz, la humedad relativa y la temperatura. Además, cuando las condiciones ambientales son favorables, los materiales orgánicos se vuelven susceptibles a la infestación biológica de hongos e insectos xilófagos que pueden llegar a destruirlos por completo.⁵⁴

8.1.1 HUMEDAD RELATIVA

La integridad de la pieza, al estar realizada sobre un soporte orgánico altamente higroscópico como es la madera, se puede ver afectada tanto por el exceso o defecto de humedad relativa como por las fluctuaciones de la misma. Los efectos de las fluctuaciones ambientales de humedad relativa suelen ser más graves en los objetos polimáticos, como es el caso de esta pieza, debido a las reacciones heterogéneas que con ella sufren sus diferentes materiales constitutivos. En definitiva, es importante que la obra se mantenga a unos niveles constantes de humedad relativa de entorno al 50-60%, apropiados tanto para la madera como para otros materiales presentes en la obra.⁵⁵⁵⁶

⁵⁴ LIOTTA, G. *Op. Cit.* P.57

⁵⁵ ORDÓÑEZ GODED, C. *Op. Cit.*

⁵⁶ VAILLANT CALLOL, M. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*, p. 101.

8.1.2 TEMPERATURA

En cuanto a la temperatura ambiental, ésta incide directamente en la humedad relativa. Así, ante unos niveles constantes de humedad, a mayor temperatura la humedad relativa descenderá, aumentando por el contrario si la temperatura se reduce. Por ello es necesario mantener una relación óptima y estable entre humedad y temperatura. El nivel de temperatura adecuado para la conservación de la obra a una humedad relativa de 50-60% es de unos 20- 22º centígrados.⁵⁷ . Además, manteniendo una temperatura controlada no muy elevada también se evita la aparición de microorganismos.

8.1.3 ILUMINACIÓN

La luz produce daños irreversibles y acumulativos en los materiales orgánicos. Uno de sus efectos más visibles y comunes es la alteración cromática de la madera, pigmentos y sustancias filmógenas expuesta a ella. Con el fin de evitar estos daños, es necesario que las obras se expongan a los mínimos niveles de iluminación necesarios para que se puedan ver con comodidad (por debajo de 150 luxes en el caso de esta obra). También es necesario controlar las fuentes de iluminación, bien sean artificiales (eligiendo lámparas o focos que emitan poca radiación UV y calor, como pueden ser las fuentes de iluminación LED); o naturales como ventanas (evitando siempre la luz directa y colocando persianas, estores y filtros para reducir el impacto de las radiaciones).⁵⁸

8.1.4 CONTAMINACIÓN

El aire que circula alrededor de las piezas puede contener agentes contaminantes: corrosivos químicos, suciedad, polvo etc., que provocan deterioro y pueden alterar diferentes componentes de la obra.

El método más eficaz para controlar la presencia de estas sustancias en el aire de las estancias es mediante un sistema de ventilación con filtros y el aislamiento con el exterior. Por otra parte, conviene señalar que el mantenimiento básico de las piezas y la limpieza del polvo deben realizarse con asiduidad para evitar concreciones de suciedad en las obras y agravios mayores.

⁵⁷ ORDÓÑEZ GODED, C. *Op. Cit.*

⁵⁸ ORDÓÑEZ GODED, C. Concerning the deterioration of furniture: factors in decay and preventive conservation. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, n.o 1, pp. 47-56, enero-junio 2011, ISSN: 0034-7981

8.2 EXPOSICIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LA PIEZA

Otro de los motivos que inciden negativamente en la preservación de los objetos más cercanos a las artes decorativas deriva precisamente de la consideración que con frecuencia se tiene de ellos como meros objetos funcionales, lo que conduce a que, como se ha mencionado al inicio de este trabajo, se les otorgue un aséptico valor primando su funcionalidad y obviando sus valores artísticos, culturales y documentales. Son innumerables los casos en los que podemos encontrar piezas de mobiliario (o artes decorativas en general) en salas de museos de Bellas Artes relegadas a un segundo plano, con un sistema de exposición muy deficiente e incluso carentes de documentación. Este tipo de métodos relegan y desproveen a las piezas del mismo valor y concepción como “obra de arte” que pueden tener otros objetos expuestos - como cuadros o esculturas-, condicionándolos por su naturaleza a ser meros objetos de relleno en las colecciones.

En un intento por corregir este tipo de praxis y devolver a “las otras artes” a un primer plano en concordancia con los objetos artísticos más comúnmente asimilados, se sugieren a continuación una serie de pautas expositivas que recalquen el valor cultural y documental de la pieza.

Al tratarse de una obra bastante peculiar, y para no llevar a los espectadores a la confusión de considerarlo una pintura sobre tabla tradicional, se recomienda emplear un método expositivo que permita contemplar la pieza tanto por el anverso como por el reverso para poder apreciar la construcción del soporte y el sistema de anclaje original con el que estaba provisto la pieza. En esta línea, sería recomendable por ejemplo situar la pieza en una vitrina exenta a la pared.

Además de este sistema expositivo, también sería recomendable disponer de algunos croquis que mostrasen el aspecto completo de esta tipología de mesas abatibles.

En caso de no poder disponer de un sistema de vitrinas por cuestiones de espacio o presupuesto y por tanto tener que recurrir al anclaje en la pared, sería conveniente realizar una pequeña presentación junto a la obra en la que se mostrase el reverso de la pieza junto a los recién mencionados croquis para resaltar su interés y particularidades.

9. CONCLUSIONES

Pese a no haber podido realizar análisis en la obra, ha sido factible diseñar una propuesta de intervención coherente y adecuada a las necesidades de la obra apoyándose en todo momento en bibliografía y en el estudio organoléptico de la pieza.

El estudio pormenorizado de la obra nos lleva a concluir que esta requiere de un proceso de restauración complejo y minucioso, pues numerosos estratos de la obra precisan ser intervenidos. No obstante, se trata de tratamientos relativamente sencillos al tratarse de patologías bastante comunes.

El trabajo del restaurador no debe limitarse exclusivamente a la intervención como tal, sino que debe abarcar un pensamiento multidisciplinar que permita comprender el contexto de la pieza, conocer los tratamientos más adecuados para aplicar en cada caso y las condiciones necesarias para la exhibición y conservación de la obra una vez restaurada.

Un correcto plan de conservación preventiva es de vital importancia para asegurar la estabilidad y el buen envejecimiento de la obra y reducir el número de intervenciones que pueda precisar en el futuro. Gracias a esto se evita tener que recurrir a los tratamientos de restauración, que siempre tienen un carácter más agresivo y pueden implicar un mayor riesgo.

Es imprescindible elaborar una documentación en la que se determinen tanto los materiales y técnicas constituyentes de la pieza como el proceso de restauración realizado para asegurar su correcta preservación y facilitar futuras intervenciones.

10. BIBLIOGRAFÍA

- ALBA CARCELÉN, L.; GONZÁLEZ MOZO, A. Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete: *Actas del II Congreso del GEIIC*. Investigación en Conservación y Restauración. Barcelona: UB, 2005.
- BARROS GARCÍA, J.M. *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, D.L. 2005.
- Cleaning areas: The location of tests in the cleaning of paintings. En: *International Journal of Conservation Science*. Iași, Rumanía: IJCS, 2014, vol.5, ISSN: 2067-8223, pp.287-289. [Consulta: 13/08/2016] Disponible en: <<http://www.ijcs.uaic.ro/public/IJCS-14-26-Barros.pdf>>
- BASILE, G. *Cesare Brandi's thought from theory to practice. National Seminars texts*. Roma: Istituto Centrale per il Restauro, 2008.
- CALVO, A. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- *Conservación y Restauración de la Pintura sobre Lienzo*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 2002.
- JUNQUERA, J. J. *Las otras artes*. Madrid: Akal, 1998.
- LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*. Sevilla: Nerea. Consejería de Cultura, D.L. 2000
-
- ORDOÑEZ GODED, C. Conservación preventiva del mobiliario. En: *Curso sobre Mobiliario Antiguo. GE-Conservación* [en línea] Madrid: GE-Grupo Español de Conservación, 4/07/2006. [Consulta: 24/08/2016] Disponible en: < http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Conservacion_preventiva_mobiliario.pdf>
- Concerning the deterioration of furniture: factors in decay and preventive conservation. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, n.o 1, pp. 47-56, enero-junio 2011, ISSN: 0034-7981
- ORDOÑEZ GODED, L. Los acabados del mobiliario. En: *Curso sobre Mobiliario Antiguo. GE-Conservación* [en línea] Madrid: GE-Grupo Español de Conservación, 4/07/2006. [Consulta: 13/08/2016] Disponible en: http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Los_acabados_del_mobiliario.pdf

- ORDOÑEZ GODED L.; ORDOÑEZ GODED C. Reflexiones en torno a la Conservación-Restauración de los muebles del pasado. En: *Revista PH* [en línea] España: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, núm. 37, ISSN 2340-7565 [consulta: 23/5/2016] Disponible en: http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1275/1275#.V7rQF_mLSbg
- ROTHER, A.; MARUSSICH, G. Current Approaches to the Structural Conservation of Panel Paintings. Florentine Structural Stabilization Techniques. En: *Proceedings from the symposium Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training organized by the Getty Conservation Institute, the Getty Foundation, and the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2011.
- SANCHEZ ORTIZ, A. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Akal, D.L. 2012.
- TAYLOR, F. Furniture Detective: Screws give valuable clues when in search of antique furniture origins. En: *Antique Trade*. [en línea] Wisconsin: Antiques Division, 18/10/2012. [consulta 16/08/2016] Disponible en: <<http://www.antiquetrader.com/articles/furniture-detective-screws-give-valuable-clues-when-in-search-of-antique-furniture-origins>>
- VAILLANT CALLOL, M. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial UPV, D.L. 2003.
- VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, D.L. 2005.
- VIVANCOS RAMÓN, V.; CASTELL AGUSTÍ, M. *Problemas y tratamientos del soporte de pintura de caballete: apuntes de doctorado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003
- VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, D.L. 2007.
- VVAA. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre tabla*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- VVAA. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: criterios, materiales y procesos*. Valencia: Editorial UPV, D.L. 2008
- VVAA. *El mueble. Su conservación y restauración*. Madrid: Nerea, 1996.
- WAY, G. Tilt-top tables were the rage in England, America in the 1700s. En: SILive [en línea]. Staten Island, NY: Staten Island Media Group, 15/07/2010. [consulta: 2/6/2016] Disponible en: http://www.silive.com/homegarden/antiques/index.ssf/2010/07/tilt-top_tables_were_the_rage.html
- ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.