

SARGAS O TÜCHLEIN: PARTICULARIDADES TÉCNICAS Y ALTERACIONES FRECUENTES

María Castell Agustí, Susana Martín Rey y Laura Fuster López
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia
 Taller de análisis y actuación en pintura de caballete y retablos

AUTOR DE CONTACTO: María Castell Agustí, mcastell@crbc.upv.es

RESUMEN: *En este artículo se desarrollan los antecedentes históricos de los tüchlein o sargas, así como sus características técnicas y morfológicas. Igualmente se analizan los problemas conservativos que presentan este tipo de obras, con el fin de determinar sus patologías y favorecer a la conservación futura de los pocos ejemplos que aún prevalecen en nuestro Patrimonio en la actualidad.*

PALABRAS CLAVE: sargas, tüchlein, pintura sobre lienzo, orígenes pintura caballete, pinturas gran formato, pintura al temple

INTRODUCCIÓN

La denominación de pintura tipo *sarga* o *tüchlein* corresponde en la mayoría de las ocasiones a la tipología de obras de gran formato ejecutadas sobre lienzo sin tensar en bastidor, aunque pueden encontrarse en la actualidad algunos ejemplos excepcionales a estas características técnicas. Estas pinturas estaban destinadas a cumplir una función meramente decorativa, y se empleaban como fondos de teatro, cortinas, estandartes, tapices murales, guardapolvos de retablos en Cuaresma, etc. Se trataba de obras de rápida ejecución, fácilmente transportables y que a menudo presentaban un sencillo montaje facilitando así mismo su posterior almacenaje.

Estas obras han llegado incluso a definirse como ‘pinturas efímeras’ debido a la delicadeza de las técnicas empleadas por los artistas, y a la pésima conservación que han mostrado. Todo ello ha propiciado que en la actualidad importantes problemas conservativos y que en la actualidad se conserven muy pocas pinturas de este tipo.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Se habla de finales del siglo XV, y sobre todo del inicio del XVI, como del origen de la pintura sobre tela. La aceptación y extensión de la tela como soporte, y el descubrimiento de las posibilidades de la pintura al óleo, deben entenderse en el contexto de los profundos desarrollos técnicos, estéticos e intelectuales del Renacimiento. Tenemos, sin embargo, evidencia de la existencia de obras anteriores que destacan por su particular técnica de ejecución y por los usos a las que eran destinadas, estandartes y banderas generalmente pintadas por ambos lados, paramentos decorativos, imitaciones de tapices, cortinas de cuaresma..., la mayoría destinadas a usos específicos y funcionales del quehacer cotidiano. Ejecutadas por su funcionalidad y no para su durabilidad, fueron obras frágiles en su factura y efímeras, causa de su desaparición. Estas obras se han podido conocer a través de los escasos ejemplares que han perdurado hasta nuestros días, y se sabe que se trataba de una técnica común en dichos siglos por los tratados y documentos de la época.

Es en el Norte de Europa donde tiene más arraigo esta técnica pictórica. En los Países Bajos la existencia de estas pinturas se remonta a principios del siglo XIV, donde se las conoce con el término de

«Tüchlein» según puede extraerse de los diarios de viajes de Alberto Dürero, y cuyo significado es el de “pequeña tela”. Técnicamente hacen referencia a pinturas al temple a la cola sobre una tela generalmente de lino sin preparación, que destacan por su simplicidad y rapidez de ejecución, cuyo uso se extendió en la época para su empleo en grandes superficies, sin por ello excluir la precisión técnica, permitiendo reproducir incluso los mínimos detalles del motivo representado.

En la historia de la pintura española este tipo de pintura se conoce normalmente como «Sarga», teniendo asimismo gran tradición y desarrollo, siendo sobre todo utilizadas para la decoración de interiores (como era costumbre en las habitaciones de los palacios en Andalucía utilizarlos como cortinería), y destacando esencialmente las destinadas al uso litúrgico, no por ello menos importantes. Francisco Pacheco por ejemplo, en su «Arte de la Pintura» proponía como imprescindible para pintar bien y con soltura al óleo, haber pasado primero por la práctica de la pintura de las sargas (Pacheco, 1982: 98).

Entre los usos destinados a este tipo de pintura destaca aquella reservada originariamente como pintura decorativa que se colgaba en el interior de las iglesias en días festivos para adornar y también aislar el altar en los momentos más solemnes de la reunión eucarística, especialmente las utilizadas en tiempo penitencial: las cortinas o telones de cuaresma, denominadas también Lienzos para el Monumento o Monumento de Jueves Santo, ver figura 1. Estas cortinas o velos tenían pues la función de ocultar las imágenes del retablo en tiempo de Pasión y servir de telón de fondo para los oficios litúrgicos de Semana Santa. Su origen lo encontramos en las normas de la antigua liturgia cristiana, tradición que ha ido cayendo en desuso favoreciendo que las piezas que dejaban de ser expuestas en periodos concretos del año quedaran relegadas y olvidadas en trasteros, significando su desaparición en la mayoría de los casos. Su inicio como técnica pictórica es probablemente remoto como lo es la tradición litúrgica que los inspira. Merino de Cáceres referencia los «Lienzos para el Monumento» como denominación más antigua con que se conocían los velos litúrgicos, hallándolos así en los contratos y textos antiguos que establecían materiales y técnicas a emplear en la realización de los telones del convento de Santo Domingo de Segovia (Merino de Cáceres, 1975: 49-99).

El uso litúrgico específico de estos telones cuaresmales durante la Semana Santa requería de un tipo de pintura fácil de colgar en la iglesia,

que necesitase el menor espacio y atención posible fuera del período de Cuaresma. Las sargas posibilitaron esto. La elección de una tela como soporte por su flexibilidad y ligereza de peso, y la utilización de una técnica en la que se pintaba directamente sobre las fibras de la tela, con apenas una ligera capa de cola para impermeabilizar los hilos, favorecía los requisitos exigidos por estas obras: poder ser enrolladas sin ser dañadas y almacenadas sin ocupar mucho sitio, facilitando así su manejo.

A finales del siglo XVIII se impuso la decoración a menudo exuberante y desorbitada del llamado «monumento» de Jueves Santo, alejándose gradualmente de la grandiosa monumentalidad de las obras tradicionales y llegando a levantarse auténticos complejos decorativos teatrales en el siglo XIX y principios del XX (Merino de Cáceres, 1975: 49-99).

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y MORFOLÓGICAS DE LOS TÛCHLEIN O SARGAS

Como se ha mencionado anteriormente, se entiende por sarga o *tüchlein*, aquellas pinturas que están ejecutadas al temple (huevo o cola animal) sobre una tela de lino fina sin preparación, o con tan sólo una o dos capas de cola animal, y sin la tradicional preparación blanca más gruesa de las tablas. Su tintura sirve de tono base y con frecuencia la textura de la tela es perceptible a través de las capas de color que en ocasiones son extremadamente delgadas. El efecto buscado en estas obras es la de una superficie mate obtenida con una gama cromática bastante clara, oponiéndose a la superficie brillante y a los tonos profundos y vivos de la pintura al óleo sobre tabla.

La evolución de la pintura sobre lienzo muestra una amplia variedad de técnicas. Exponemos brevemente a continuación sus aspectos más característicos, intentando reproducir el proceso de realización de la técnica pictórica que estudiamos. Para ello se han examinado y recogido valiosos datos de artículos y documentos conservados hasta hoy y relativos a este punto, entre los que destaca por la gran cantidad de referencias que aporta a la técnica pictórica sobre lienzo, el Libro del Arte de Cennino Cennini y el manuscrito de Jehan Le Begue de 1431 referente a los trabajos sobre pintura realizados por Jehan Alcherius.

Elección de la tela y proceso de producción

La tela más utilizada en los primeros soportes para pintura de caballete es el lino¹, ya utilizado como capa intermedia en las preparaciones de las tablas medievales para atenuar los movimientos de la madera, así como en la elaboración de estandartes. Es destacable y comprensible la difusión y utilización del lino en las pinturas de los primitivos flamencos, ya que en esta época era Flandes el centro del comercio del lino Europeo. El lino destaca entre otras materias textiles no sólo por la facilidad en su adquisición, sino por su gran resistencia y comodidad de tratamiento frente a otros soportes como la seda que no tuvieron gran difusión por las dificultades que planteaba su delicado manejo y por su escasa durabilidad, especialmente en el momento en que empezó a utilizarse el aceite como medio aglutinante de la pintura.

Los lienzos utilizados como soporte pictórico en el siglo XV y principios de XVI, fueron tejidos realizados con un ligamento tafetán plano, caracterizados por ser finos en textura con delgados hilos y con un entramado apretado y fuerte, propios de la pintura delicada, que contrastaba con la tela veneciana del siglo XVI, que poseía un entrelazado más fuerte en diagonal.

En Italia, la tela de factura delicada era elegida por muchos autores y conocida como *tela rensa*, refiriéndose a una clase de tela de lino blanca de calidad finísima, que recibió su nombre de la ciudad de Reims en la que se fabricaba. La blancura inusual de este tipo de tela fue aprovechada en la pintura (por regla general empleada en estado crudo), utilizándose como superficie luminosa que se evidenciaba a través del estrato transparente de color. Vasari nos ofrece una interesante descripción de cómo Durero había pintado un



Figura 1. Telones Cuaresmales de la Iglesia Parroquial de San Lucas Evangelista de Cheste (Valencia)

autorretrato con gran detalle y sutileza, en una tela rensa delgada: «...el tal retrato era una cosa rara, porque siendo pintado al aguazo con mucho esmero, con efecto de acuarela, terminó Alberto sin utilizar albayalde, y sin embargo, se sirvió del blanco de la tela, de los hilos de la cual, sutilísimos, había hecho tan bien el pelo de la barba (...) y a la luz se transucía cada lado» (Torrioli, 1990: 72).

Parece bastante común la costumbre de unir piezas de tela mediante costuras para obtener soportes de gran formato, aunque las fuentes documentales no ofrezcan muchas pruebas de ello. Tras el estudio de las obras antiguas no se puede hablar de un sistema “normal” con el que coser los lienzos, como tampoco de unas dimensiones “corrientes” para definir el tamaño o formato de la obra.

Tras la elección del lienzo se recomienda su tensado. Varios métodos del mismo son descritos en tratados contemporáneos a la época. De esta forma Cennino Cennini recomienda clavar el lienzo a un marco, comenzando por las orillas: «Sigue este procedimiento: primero te conviene colocarla bien extendida sobre el bastidor y clavarla por el derecho; luego clavar clavitos por todo el borde del bastidor, de forma que quede bien tensada en todos los puntos» (Cennini, 1988: 201), mientras que Le Begue transcribe dos métodos alternativos: el primero copiado del Libro III de Eraclio, *De coloribus et Artibus Romanorum*, en el que hace referencia al tensado del tejido de lino ya encolado a un bastidor de madera mediante hilos «*ligare in lignis*» (Straub, 1988: 151) (Villers, 1981: 2) (Bosshard, 1982: 35). El segundo método trata de la manera de pintar en Inglaterra en el 1400, información que obtuvo Teodoro de Flandes en Londres y que transmitió al recopilador, reseñando la manera de extender los lienzos sobre paños de lana colocados en el suelo, de forma que para pintar los lienzos los artistas andaban «*con sus pies limpios sobre dichas telas*» (Straub, 1988: 152), método posiblemente reservado para lienzos de formato inusualmente grande.



Figura 2. Detalle de las líneas de dibujo preparatorio

El siguiente paso corresponde al encolado o preparación de los lienzos. Muchos tratadistas coinciden en la importancia de su aplicación, recomendando el posterior pulido del lienzo para eliminar nudos e irregularidades.

Cennini recomienda encolar el lienzo con *gesso sottile* combinado con un poco de almidón o azúcar: «...toma yeso apagado y un poco de almidón, o bien un poco de azúcar, y mezcla todo esto con la misma cola que empleaste para templar el yeso para la tabla; mézclalo muy bien; pero antes dale una mano de esta misma cola sin yeso a toda la superficie; ...Después coge la tela cuando esté seca: toma un cuchillo de filo plano y recto como una regla y alisa con él el yeso sobre la tela, poniendo y quitando según convenga para igualar la superficie, como si rayeras; y cuanto más fina sea la capa de yeso, tanto mejor: para igualar simplemente el grano de la tela basta con una mano de yeso. Cuando esté seco, toma un cuchillo bien afilado y quita todos los nudos o impurezas de la tela...» (Cennini, 1988: 201). Otros dos métodos son descritos por Le Begue, el primero copiado del Libro III de Eraclio donde refiere que el lino es sumergido en una cola de pergamino: «...Coge pergamino o trocitos del mismo, mételo en una olla con agua, ponla al fuego, déjala hervir..., sumerge la tela, sácala enseguida y extiéndela embebida de agua encima de una tabla, déjala secar de esta forma, y alísala a continuación con una pieza de cristal y púlela enteramente.» (Straub, 1988: 151) (Villers, 1981: 2) (Bosshard, 1982: 35), mientras que el segundo método hace referencia a la manera de pintar en Inglaterra sobre el 1400, donde el lino es impregnado con una solución de goma arábiga (Straub, 1988: 152).

El tratadista Antonio Palomino diferencia entre los aparejos para la práctica de la pintura al óleo o al temple. En su capítulo III se refiere al modo de aplicar la primera mano de aparejo antes de preparar la imprimación al óleo, reseñando dos maneras distintas, una más antigua de gacha, de la que también nos dice que es perjudicial, sobre todo sino no lleva la miel y el aceite de linaza, porque en lugares húmedos se enmohece, pudriendo el lienzo y con peligro de saltar la pintura, y otra, con cola de retazo de guantes, que no pudiéndose dar en caliente hay que

esperar a que se hiele y «...que seca la primera mano se ha de estregar muy bien la piedra pómez, para que corte las aristas, y nudillos del lienzo, llevando por debajo del lienzo la mano izquierda, para que ayude (como dijimos) y después se le ha de dar otra mano a la cola, y ésta no se ha de apomazar» (Palomino, 1988: 129). Mientras que para la práctica de la pintura al temple recomienda preparar el lienzo con una mano de cola caliente, «...pero aunque la primera mano de aparejo se ha de dar estando la cola fuerte, después se ha de templar algo más floja para las otras manos...», y luego hacer para la superficie «...una templa de yeso pardo, pasado por cedazo, y añadirle otro tanto (por lo menos) de ceniza cernida, y para los lienzos, algo más, que esté liquidada, (...); pero siendo lienzos de bastidores, en cosa, que hay que durar, se puede hacer más espesa esta cernada, y aún dejarla helar, y darle a los lienzos la mano de aparejo, con cuchilla de imprimir» (Palomino, 1988: 218-220).

El otro gran tratadista español, Francisco Pacheco, se refiere al modo de imprimir o aparejar los lienzos u otras superficies para pintar al óleo, coincidiendo en destacar como mejor aparejo para los lienzos la cola de retazo de guantes. Ya en la pintura al temple destaca la conocida como pintura de sarga, y describe el manejo y utilización de la templa con la que se preparaban los lienzos y mezclaban los colores: «...la cola o engrudo de tajadas echado en agua y en estando tierno se le daba un hervor al fuego añadiéndole el agua conveniente para que no estuviese ni fuerte ni flaco, también se puede usar de cola de retazo de guantes cocido y colado...» (Pacheco, 1982: 98).

La aplicación de una base adecuada sobre el soporte antes de comenzar a pintar, tenía una doble función en la elaboración de una pintura:

- Físicamente, actúa como intermediario entre el soporte y la capa de pintura, proporcionando estabilidad, consistencia y uniformidad a la misma, muy importante para su conservación.
- Estéticamente, su naturaleza determina la textura y a menudo los efectos cromáticos de la obra terminada.

El fondo es de una importancia extraordinaria que define la estabilidad de las imágenes representadas y el manejo de los colores en las mismas. Los lienzos sin imprimación o capa de fondo, son porosas, muy absorbentes y se embeben de los pigmentos de color, que queda incluido en el tejido alterando así las fibras. Por ello se tiende a impermeabilizar las telas con un tratamiento adecuado, que si además lleva un sustrato claro aportará luminosidad y realce cromático a la obra. Aún así, aunque tal vez se aleja de las tendencias más comunes, el uso de una tela sin imprimir demuestra su suficiencia en la elaboración de obras con esta técnica con fines decorativos.

Los ingredientes de la base variaban según el tipo de soporte, la tradición y las necesidades individuales. Los elementos esenciales eran un aparejo inerte y un aglutinante o cola. La cola en sí, no es un revestimiento, es un líquido penetrante que se emplea para cerrar poros, aislar o preparar una superficie para recibir posteriores capas, sin pretender que forme una película continua y uniforme. Esto se logra con la aplicación de una capa de preparación posterior que dependerá de la técnica pictórica a utilizar en cada caso.

Históricamente hay una preferencia general, expresada claramente desde el siglo XVII, hacia la realizada con la piel de jóvenes cerdos, de cabritillos o de retazos de guante, porque quedaba blanda y flexible, a diferencia por ejemplo de la cola de pergamino que era más fuerte y áspera y podía causar encogimiento del lienzo. También se cuidaba la forma de su utilización. No se debía aplicar demasiada solución o demasiado concentrada, ya que si era muy débil, no defendía al lienzo de la pintura, sobre todo del óleo, y las fibras, al entrar en contacto con ella se volvían quebradizas y se pudrían, mientras que si era demasiado fuerte causaba el agrietamiento de la capa pictórica pudiendo llegar a romper el lienzo. Por lo tanto, se debía hallar la consistencia adecuada que debía ser suave.

La consulta bibliográfica sobre restauraciones de lienzos catalogados como *tüchlein*, ha confirmado la ausencia típica de preparación blanca en estas obras, aunque es difícil probar la existencia de un encolado previo a la pintura. Esto es debido al empleo en su elaboración del mismo material que la película pictórica, cola animal, y por tanto indistinguible de ella, de ahí su difícil identificación. Este estrato es normalmente muy fino, lo que facilita en ocasiones que la composición sea visible por el reverso de la tela.

Proceso pictórico de ejecución de las obras

Era común realizar un dibujo preparatorio previo a la pintura de la tela, aunque por realizarse generalmente con el mismo medio que la pintura resulta casi imposible de identificar, ver figura 2. Algunos investigadores han examinado varios lienzos que demuestran la existencia de este dibujo, apreciándose la variedad de líneas, cortas y largas, usadas para abocetar formas o para definir el modelado. Mediante la fotografía infrarroja se han detectado estos dibujos subyacentes en obras catalogadas como *tüchlein*, como en “La Crucifixión”, atribuida a Thyerry Bouts (Masschelein-Kleiner et al., 1978: 5-21), mientras que en otras obras sólo han sido visibles las líneas gracias al empleo de la luz UV, como es el caso del cuadro de “La Anunciación” (Leonard et al., 1988: 517-522) y “El Entierro” (Bomford et al., 1986: 39-57) de Dieric Bouts. En otros casos, sin embargo, debido a la extrema delgadez de la capa de pintura y a la ausencia de barniz, características propias de estas composiciones, los trazos del dibujo son visibles a simple vista.

Volviendo a los textos antiguos, obtenemos una vez más de Cennini la información de la ejecución del dibujo preparatorio sobre tela o cendal, «...coge el carboncillo y dibuja sobre la tela de la misma forma que lo hacías sobre la tabla y repásalo con aguada de tinta» (Cennini, 1988: 201). Respecto de la pintura en cendal de palios, banderas y estandartes, nos dice «...dependiendo del color de fondo, toma tizas negras o blancas. Realiza tu dibujo y repásalo con tinta o con color templado...», explicando también cómo dibujar la tela por ambos lados (Cennini, 1988: 204-205). Cuando nombra «tizas negras y blancas» se refiere a los “jaboncillos” utilizados para dibujar sobre tejido².

El medio o aglutinante utilizado en las pinturas sobre lienzo es muy variado. Destacaremos lo relativo a la pintura al temple y su utilización en la técnica de las sargas o *tüchlein*.

Ante todo nos encontramos con un término de pintura al temple (del latín *temperare* = mezclar) ambiguo, ya que de hecho no incluye diferenciación alguna del elemento base empleado, pudiendo tratarse de temple al huevo (huevo entero, yema, clara), temple a la cola (cola de retazos de animal y huesos, gomas vegetales) o temple de caseína, con muchas posibles variantes en sus combinaciones añadiendo aceites, resinas y bálsamos. Queda claro que el denominador común de estos diferentes tipos de temple es el contenido de proteínas animales y vegetales, que son usadas para dar a la superficie su característico aspecto mate.

Entre los tratados que mencionan el temple como aglutinante para las primeras pinturas sobre lienzo, volvemos a citar a Cennino Cennini, quien especifica el medio como temple de huevo (Cennini, 1988: 205), en contraste con otros métodos como los recopilados por Le Begue, que también proponen pintar con colores ligados con cola, goma (*arabicum*) (Straub, 1988: 151) (Villers, 1981: 2) (Bosshard, 1982: 35), o agua³.

La técnica al temple, ofrece una amplia gama de posibilidades, pudiendo ser utilizado para lograr una variedad de efectos que simulan los de las acuarelas, el denso gouache o el pastel, y emplearlo para crear tonos planos cubrientes, modelados fundidos, trazos precisos en la pincelada, empastes,... adaptándose a una amplia gama de expresiones plásticas según las necesidades del artista.

La técnica de las sargas o pintura al agua⁴, se pinta con un temple de cola diluido sobre un fondo seco o húmedo. Los tonos al secar se aclaran bastante, quedando un aspecto superficial mate. Los estratos de pigmentos son bastante débiles pero, aún así, en general garantiza una buena penetración entre las absorbentes fibras del lino y asegura que las delgadas aplicaciones se adhieran lo suficiente al soporte textil.

La práctica de pintar en húmedo sobre tela con colores al agua era muy utilizada. En una decisión legal de 1458 en Brujas, se aconseja pintar los lienzos mientras el encolado esté húmedo: «...no debe encolarse (*lymene*) más que (los pintores) lo que se pueda completar de una vez...» (Wolfthal, 1989: 24-25). Los tratadistas españoles también refieren esta práctica como algo propio de la pintura del temple a la cola. Así, Pacheco nos expone el proceso: «...se vale el maestro de ir humedeciendo el lienzo por detrás en lo que va haciendo, mandando que una persona le vaya bañando con agua la parte que quiere acabar, y así, va uniéndolo entre sí, fácil y dulcemente, cualquier género de pintura...» (Pacheco, 1982: 101).

Uno de los rasgos más característicos de estas pinturas es la ausencia de preparación. La estructura del tejido juega un papel destacado en el acabado final de la obra, acentuado por la delgadez de la capa de color. Además, el color natural del lino era aprovechado por el artista como medio tono, especialmente en las carnaciones.

Los pigmentos preferidos por los pintores de lienzo eran aquellos que mejor resaltaban sus cualidades cromáticas al ser disueltos en agua. Es el caso de la azurita y la creta, detectados en los exámenes de laboratorio de muestras procedentes de antiguos *tüchlein* (Bomford et al; 1986) (Leonard et al; 1988) (Philippot et al; 1969) (Roy, 1988) (Gómez, 1991)⁵.

Pacheco detalla la gama cromática empleada para la pintura al temple y en especial para las sargas, «...el blanco era hecho con una pella de yeso muerto (...) éste servía en las sargas de blanco, molido al agua y mezclado con la templa de la cola o engrudo; el negro era del carbón ordinario molido al agua, ocres claros y oscuros, los amarillos eran de yalde, los azules en cosas de menos consideración los hacían con añil y blanco o oscurecido con el mismo añil, o con orchilla echada en agua, y los azules se gastaban en obras de consideración o eran cenizas o segundos finos, y los colorados, bermellón y carmín fino. Aunque en las sargas se usaban el azarcón de la tierra y bañaban

con brasil en lugar de carmín, y el blanco era de yeso muerto y molido, como hemos dicho, pero en las buenas pinturas, a dos partes de yeso, usaban una de albayalde...» (Pacheco, 1982: 98).

En la fabricación de los antiguos colores al temple, estos se amasaban siempre a mano y debían aplicarse inmediatamente. Tenían más solidez debido a su granuloso tosco, y por lo tanto no era aconsejable aplicarlos con mucho espesor porque se desprendían con facilidad, en especial al ser pintados en húmedo, porque al secar perdían buena parte del aglutinante por la absorción del fondo y por evaporación.

No se ha detectado barniz original en ningún *tüchlein*. Son obras que no pueden ser barnizadas sin destruir los efectos ópticos deseados por el artista, incluyendo la saturación y oscurecimiento de los hilos del lino apenas cubiertos por la pintura. Sin embargo, como nos explica Cennini, los lienzos utilizados como banderas y estandartes fueron barnizados para protegerlos de los agentes climáticos, del aire y del agua (Cennini, 1988: 205-206).

No es raro encontrar pinturas italianas sobre lienzo barnizadas. Esto se debe a que la delgada capa de preparación que encontramos en la mayoría de estas obras, el *gesso sottile* de Cennini, permitía su aplicación sobre la capa de color sin desvirtuar la cualidad de los tonos cromáticos conseguidos.

Montaje y presentación final de las obras

La mayoría de los usos a los que eran destinadas las primeras pinturas sobre lienzo no necesitaban de ningún tipo de presentación o enmarcado final. Se trataba de pinturas sueltas con un carácter móvil, como es el caso de las banderas y estandartes, mientras que otros usos más específicos como las grandes decoraciones de las iglesias, los telones, las imitaciones de tapices, etc.,...eran colgados para su exhibición. La mayoría de estas obras podían ser enrolladas o plegadas para almacenarlas o transportarlas.

En la presentación de la obra terminada, hallamos constancia entre las primeras pinturas de caballete, de lo que podríamos denominar un "enmarcado" pintado. Muchas obras aparecen circundadas por una franja o una borde pintado generalmente en marrón o negro sólido, que recuerdan las orlas que remataban exteriormente a los tapices, y con los que también guardan una cierta similitud tanto en su función como en la forma en que son expuestos, colgados y sin bastidor. En la mayoría de los casos, estos remates no tenían otra función que la de indicar el tamaño y los lados a un carpintero, que construiría el marco en el que finalmente eran colocadas, clavadas a la tabla a través de la cara de la pintura, pero en ocasiones también solían tener una intención estética, los más comunes de un color liso, normalmente negro, que resaltaban y enriquecían otros tonos⁶. En ejemplos realmente excepcionales, la escena se encuentra encuadrada por una decoración de motivos geométricos, de mayor elaboración y colorido.

De los bastidores originales de la Edad Media se han conservado muy pocos, pero las guirnalda de tensión características del clavado, con marcas entre 4 y 6 cm de ancho presentes en los lienzos que no han sido cortados, confirman su existencia. No podemos por lo tanto saber mucho sobre este punto, pero no nos equivocáramos al imaginar estas construcciones y sus refuerzos de madera, semejantes a los hallados en el reverso de una pintura sobre tabla. Es de suponer que la manufactura de los bastidores se llevaba a cabo, en muchas ocasiones, de manera bastante rudimentaria, tal y como se describe en el libro de pintores del Monte Athos: «*Une quatre tablas con clavos y cibrelas con tela, sobre la que quieres pintar*» (Straub, 1988: 154).

De las obras conservadas que actualmente mantienen su bastidor original destacan aquellas destinadas a puertas de órgano. Son dignas de mención las de la Catedral de Nôtre Dame de Valère en Sión, Suiza, de alrededor de 1435, compuesta de sencillos listones de madera reforzados por un listón transversal, ensambladas en las esquinas y en algunos casos reforzadas con clavos. El lienzo está pegado con cola sobre

el marco delantero de los listones y clavado con puntas de madera de nogal. Siguiendo la técnica tradicional, la pintura se ejecutó después de clavar y preparar el lienzo.

Otras pinturas fueron en su origen sujetadas o pegadas a una tabla de madera. "La Presentación en el Templo" de Andrea Mantegna (Gemäldegalerie, Berlin), fue montada sobre un bastidor y luego sobre una gruesa tabla de madera. El retablo de altar de Dresde pintado por Durero, en 1496 (Staatliche Kunstsammlungen, Dresde), también estuvo originalmente montado sobre tablas de madera, hasta que se desmontó en 1840. Otro ejemplo es "La Adoración de los Reyes" de Pieter Bruegel (Museo de Bellas Artes de Bruselas).

ALTERACIONES Y PROBLEMAS CONSERVATIVOS MÁS HABITUALES EN ESTE CORPUS DE OBRAS

Debido a sus particulares características morfológicas, la sensibilidad de la técnica pictórica empleada, las cualidades textiles y la función temporal y/o religiosa que desempeñan en algunos casos, este tipo de obras a menudo plantean problemas conservativos bastante inusuales a los que enfrentarse.

Las alteraciones comúnmente encontradas en este tipo de obra pueden clasificarse en dos grandes grupos. El primero de ellos correspondería a las alteraciones propias de los materiales constituyentes de una pintura sobre lienzo tan particular. De entre todas las patologías que podamos imaginar en este primer grupo, cabe destacar aquellas alteraciones derivadas básicamente de la técnica de ejecución empleada por el artista.

Como ya se ha explicado con anterioridad, la técnica del temple (tanto en su versión a la cola o al huevo) se caracteriza por la apariencia mate de la obra y la fragilidad extrema de la película pictórica. Fragilidad debida a que en la mayoría de los casos, la película pictórica formada no es del todo homogénea (como sí ocurre en el caso de la pintura al óleo o la pintura acrílica por ejemplo). En la mayoría de los casos, dichas obras carecen de imprimación y la pintura presenta un aglutinante proteico. Ello se debe a que gran parte de dicho aglutinante queda absorbido por el lienzo debido a la ausencia de imprimación, lo que hace que las partículas de pigmento no queden perfectamente ligadas y se encuentren desprovistas del médium que las mantiene unidas, volviéndola susceptible de desprendimiento ante cualquier vibración o la mínima acción erosiva.

Además de los efectos estéticos ya comentados, la realidad de tal combinación de materiales es, por una parte, una elevada reactividad del estrato pictórico a las oscilaciones termohigrométricas debido a la presencia de cola. Más concretamente, y por sutil que sea dicho estrato, lo que se produce es una dramática respuesta dimensional por parte de la cola animal a fluctuaciones extremas de humedad relativa. Fluctuaciones que en determinados casos son difíciles de controlar debido a las propias deficiencias de los edificios en los que se encuentran (filtraciones, goteras, efectos de condensación en invierno... etc.). Ello se traduce en continuos mecanismos de dilatación y contracción que finalmente acaban deteriorando la película pictórica.

La escasez de aglutinante significa una deficiencia cohesiva en dicho estrato pero también implica carencias en cuanto a la fuerza adhesiva que une la pintura al sustrato sobre el que se asienta. Todo ello se resume en una elevada probabilidad de desprendimiento del estrato pictórico. De ahí que muchas veces se observe cómo la pintura permanece fija justo en la zona de los intersticios dejados por la trama y urdimbre del tejido, mientras que el relieve del tejido queda prácticamente al descubierto. Esto se acentúa en el caso particular de aquellas obras que precisan de un montaje y desmontaje ocasional en determinados periodos del año (como por ejemplo los telones cuaresmales o litúrgicos), produciéndose una leve acción erosiva de la pintura.

Por otra parte, existe otra cuestión que determina en gran medida la toma de decisiones a la hora de abordar el tratamiento de intervención

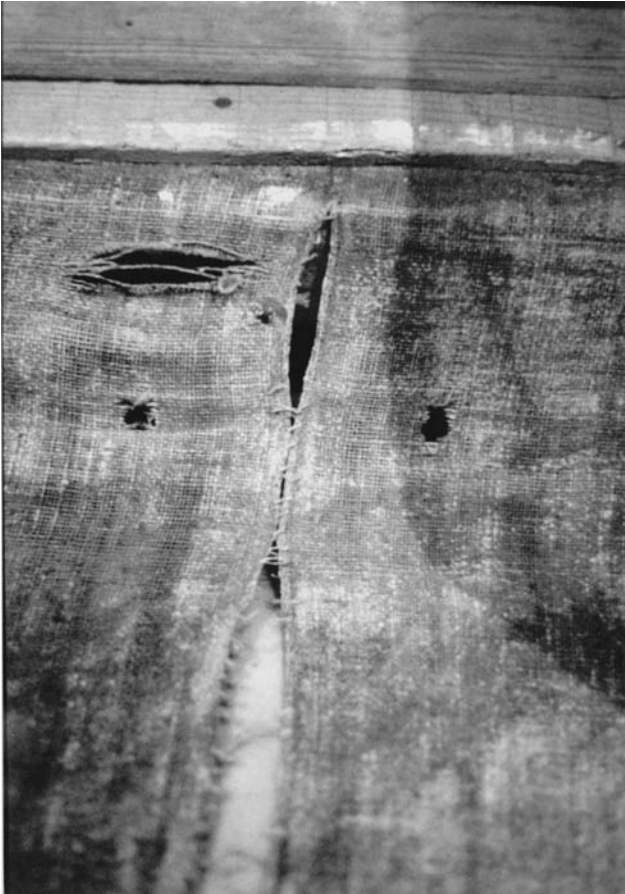


Figura 3. Detalle del rasgado de las uniones debido al peso de la obra

de una obra de estas características. Hemos comentado la relevancia estética de unos pigmentos escasamente aglutinados con un médium de origen proteico. Generalmente estamos ante pinturas mates. La opacidad de dicho estrato se debe principalmente a la diferencia entre los índices de refracción de pigmento y medio y a que, el hecho de que no exista una imprimación, hace que el lienzo absorba gran parte del médium de la pintura. En este segundo caso, aquellos tratamientos que impliquen la impregnación (bien por el anverso o por el reverso de la obra) con cualquier tipo de sustancia adhesiva (ej. entelado), o la protección del estrato pictórico con algún tipo de resina a modo de barnizado, deben de ser considerados desde la prudencia pues en todos esos casos estamos ante materiales con un alto índice de refracción que sin duda van a contribuir a oscurecer la pintura, saturar los colores y generar cierto brillo en su superficie, alterando sustancialmente las características originales de la obra.

Además, al tratarse de una película pictórica poco homogénea, será inevitable que dichas sustancias traspasen al otro lado del soporte, dando lugar a la característica imagen invertida que puede apreciarse en el reverso de este tipo de obras. Así mismo, será también frecuente encontrar en el tejido manchas producidas por pigmentos mal aglutinados y que hayan impregnado las fibras. Por último queda descartado cualquier tratamiento de tipo acuoso, bien por la sensibilidad del estrato pictórico, como por la desprotección que presenta el tejido y que podrían comprometer la integridad estructural de la obra.

El segundo grupo de alteraciones respondería a cuestiones más específicas como son aquellas alteraciones derivadas del deficiente sistema de almacenamiento y exposición de las obras, patologías derivadas de la interacción de los agentes ambientales con las arquitecturas en las que se enmarcan (filtraciones, condensación...) y, por último, aquellas alteraciones derivadas de deficientes intervenciones anteriores.



Figura 4. Sistema de almacenaje y enrollado de las distintas piezas

El caso extremo de envejecimiento propio de un uso continuado, lo presentan en su mayoría las obras de gran formato por lo general de tipo religioso, debido a su constante montaje y desmontaje, un sistema de enrollado y almacenaje no aconsejables, al igual que una exposición prolongada a suciedad ambiental y a condiciones atmosféricas desfavorables. En cuanto a las patologías propias del soporte textil, las grandes dimensiones de las piezas de tela, así como el peso que ha de soportar durante unos pocos días al año mientras permanecen expuestas al público en la iglesia, son además la causa de dramáticas alteraciones en forma de deformaciones planimétricas, descolgamientos y rasgados, ver figura 3.

Los daños más acusados suelen ser consecuencia de la estancia prolongada en un lugar inadecuado de almacenaje, ver figura 4. Su exposición directa a humedades y goteras, dejan serias huellas en la tela perdiendo ésta parte de su fuerza y flexibilidad y propiciando la descohesión de la película pictórica y consecuentemente su desprendimiento como ya se ha explicado anteriormente.

El polvo y la suciedad se acumulan en la tela durante años, especialmente en la zona correspondiente a la última vuelta de enrollado, que queda al descubierto y en contacto directo con el suelo sin ningún tipo de protección, siendo por lo general la más afectada por encontrarse expuesta a una agresión directa de los agentes atmosféricos, así como a la acción de detritus de animales y una mayor sedimentación de partículas en suspensión. La presencia de agua (capilaridad, filtraciones...) propicia además la aparición de cercos de humedad, originados por desplazamiento y acumulación de dicha suciedad.

Gran parte del deterioro presente en este tipo de obra deriva de la forma de montaje de las distintas piezas de tela, sistema que por lo general resulta inadecuado y ocasiona serios daños al soporte. Los materiales frecuentemente utilizados para su sujeción van desde listones de

madera y clavos hasta pletinas metálicas, cuerdas...etc. Estos listones empleados en el montaje a menudo interfieren negativamente en la conservación de la obra por tratarse generalmente de piezas toscamente trabajadas sobre las que ésta se enrolla directamente. Además del deficiente enrollado (por lo general con la pintura hacia dentro debido a la común creencia de una mayor protección), la tela se fricciona y debilita en contacto con las aristas vivas de los listones, hasta llegar a la ruptura por el desgaste producido.

Por último cabe decir que la alteración más evidente de este tipo de obras son sus abundantes arrugas y deformaciones, producidas durante el proceso de enrollado y desenrollado para su exhibición. Por lo general se localizan en toda la superficie de la obra, siendo su tamaño y forma variables, y viéndose dramáticamente incrementadas con el paso de los años. Las zonas más vulnerables a estas alteraciones son aquellas que corresponden a los bordes de la tela, es decir, aquellas partes del soporte textil que presentan un menor grado de sujeción y donde la tela ha cedido y deformado.

CONCLUSIONES

Este artículo ha mostrado un caso singular de obras pictóricas realizadas sobre soporte textil: las sargas o *tüchlein*.

Los escasos ejemplos que encontramos aún hoy en día en nuestras colecciones responden a menudo a obras de gran formato. Ello unido a las deficiencias propias de un estrato pictórico de naturaleza débil tal y como se ha explicado en el texto, implica una serie de complejidades técnicas que sin duda determinan su conservación.

Además de patologías que atienden a cuestiones de carácter más estético, el debilitamiento estructural que presentan este tipo de obras supone una tarea difícil de abordar. Así mismo, las particulares dimensiones de una pintura de estas características dificulta en gran medida incluso aquellos tratamientos más sencillos.

Este artículo ha puesto de relieve la necesidad conocer en detalle qué materiales conforman la obra y, lo que es aún más importante, cómo éstos se ven afectados por las condiciones medioambientales a las que la obra se ve sometida en su ubicación original o durante su almacenamiento. Es decir, cuáles son los mecanismos de deterioro que la obra experimenta. En este sentido, el estudio detallado de las alteraciones presentes en la obra, así como de las causas que las originaron sin duda alguna determina la correcta selección y aplicación de los criterios de actuación idóneos que garantizarán su integridad estructural y, en consecuencia, su óptima conservación.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ Términos como *linni pannum* son localizados en las instrucciones de como pintar sobre lino, en el Libro del Arte de Cennino Cennini y en el manuscrito que recopiló Jehan Le Begue en Francia en 1431, mientras que en otros documentos se especifica como *toile* y *lynnaed*, haciendo referencia a la tela de lino como soporte de pintura.

² La definición dada por Cennini del Jaboncillo: «yeso para dibujar sobre los tejidos, hecho con tiza blanca (carbonato de calcio) o con talco y caolín prensados y empastados con pequeñas cantidades de goma o de cera»; (Cennini, 1998: 203).

³ Se trata en este caso de una pintura realizada según la técnica clásica de la coloración textil, cuya solidez se aumenta añadiendo alumbre a los colores. Son colores parecidos a la tinta y fueron utilizados en Inglaterra. (Straub, 1988: 152).

⁴ Max Doerner en el capítulo destinado a la «pintura al temple», relaciona el temple sin barnizar como de «tipo guacha», que era aquel que los antiguos maestros pintaban sobre tejidos finos, como batista, sin fondo, o con una imprimación de agua cola con alumbre en la técnica de colores al agua («aguazo»). (Doerner, 1989: 159).

⁵ Muchas obras de arte de estas características utilizaron azurita y creta. Entre las más conocidas citamos el «Entierro» y la «Anunciación» de Dieric Bouts. Donde sólo se ha detectado azurita tenemos, «La Adoración de los Magos» de Pieter Bruegel,

una «Virgen con Niño» de Q. Massys, y en unas pinturas españolas localizadas en Burgos.

⁶ Uno de estos ejemplos que aún conservan la franja negra en el borde, es «La Adoración de los Magos» de Pieter Bruegel, 1557 (Museo de Bellas Artes de Bruselas).

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (1991): *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid.

Bomford D., Roy, A. y Smith A. (1986): 'The techniques of Dieric Bouts: two paintings contrasted', *National Gallery Technical Bulletin* 10, 39-57.

Bosshard, E.D. (1982): 'Tüchleinmalerei-eine billige Ersatztechnik?', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLV, 31-42.

Castell, M. (1996): *Los telones cuaresmales de Cheste. Estudio técnico, histórico y analítico. Propuesta de conservación*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

Castell, M. (2002): 'Antecedentes históricos y técnicos del soporte textil: las Sargas o *Tüchlein*. El caso de los telones cuaresmales de la Iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste (Valencia). Estudio técnico, analítico y estado de conservación', *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, ICOM, Valladolid.

Cennini, C. (1988): *El Libro del Arte*, Ediciones Akal, Madrid.

Doerner, M. (1989): *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté, Barcelona.

Gómez, M^a L. (1991): 'Examen científico de las pinturas sobre lienzo de la Pasión, del Panteón de Oña', en AAVV., *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria, 503-554. (Ponencia que por error no figura en las actas del VI Congreso de Conservación y Restauración del ICOM, Tarragona 1986).

Koch, R. (1988): 'The Getty "Annunciation" by Dieric Bouts', *The Burlington Magazine* CXXX, 509-516.

Leonard M.; Preusser, F.; Rothe, A. et al. (1988): 'Dieric Bouts's «Annunciation». Materials and techniques: a summary', *The Burlington Magazine* CXXX, 517-522.

Masschelein-Kleiner, L.; Goetghebeur, N.; Kockaert, L. et al. (1978-79): 'Examen et traitement d'une detrempe sur toile attribuee a Thierry Bouts. La Crucifixion de Bruxelles', *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA)* XVII, 5-21.

Masschelein-Kleiner, L.; Eyskens, P.; Kockaert, L. et al. (1980-81): 'Examen et traitement d'une detrempe sur toile du XVI siècle. Les Pèlerins d'Emmaüs du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles', *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA)* XVIII, 21-29.

Merino de Cáceres, M. (1975): 'Contribución a la pintura española. Velos litúrgicos penitenciales, sargas, de los siglos XVI y XVII en Segovia', *Revista de Estudios Segovianos* XXVII, 49-99.

Pacheco, F. (1982): *Arte de la pintura*, Ediciones L.E.D.A., Barcelona.

Palomino de Castro y Velasco, A. (1988): *El Museo pictórico y Escala óptica*, Editorial Aguilar Maior, Madrid.

Philippot A.; Goetghebeur, N. and Guislain-Wittermann, R. (1969): 'L'Adoration des Mages de Bruegel au Musée de Beaux-Arts de Bruxelles. Traitement d'un «Tüchlein»', *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA)* XI, 5-31.

- Ranacher, M. (1980): 'Painting lanten veils and wall coverings in Austria: technique and conservation', en *IIC Vienna Congress*, 142-148.
- Renard, P.; Buces, J.A. y Fuster, M.D. (1991) "Camino del Calvario". Estudio y conservación de una sarga del Panteón Real de Oña. Burgos', en AAVV, *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria, 579-612. (Ponencia que por error no figura en las actas del VI Congreso de Conservación y Restauración del ICOM, Tarragona 1986).
- Roy, A. (1988): 'The technique of a "Tüchlein" by Quinten Massys', *National Gallery Technical Bulletin* 12, 36-43.
- Rudel, J. (1962): 'Le problème du support dans l'histoire de la peinture', *L'Information d'histoire de l'Art* VII, 158-64.
- Straub, R.E. (1988): 'Tafel-und Tüchleinmalerei des Mittelalters' en AAVV: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel buchmalerei tafel-und leinwandmalerei*, Philipp Reclam Jun, Stuttgart.
- Torrioli, N. (1990): 'Le tele per la pittura' en AAVV: *I supporti nelle Arti Pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, (vol.2), al cuidado de Corrado Maltese, Gruppo Ugo Mursia Editore, Milán.
- Villers, C. (1981): 'Artist canvases. A history', en *6th Triennial Meeting, ICOM Committee for Conservation*, Ottawa, 1-12.
- Villers, C. (2000): *The Fabric of Images. European paintings on textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, Archetype Publications, London.
- Wolfthal, D. (1989): *The beginnings of Netherlandish canvas painting 1400-1530*, Cambridge University Press, New York.
- Wolters, Ch. (1960) 'The care of paintings: Fabric paint Support', *Museum* vol.XIII, nº3, 137-152.

AUTORES

Los autores son miembros del grupo de investigación I+D+I Taller de análisis y de intervención en Conservación y Restauración de Pintura sobre Lienzo, del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, cuya actividad se centra en diferentes líneas de actuación en torno al tratamiento estructural y estético de obras pictóricas realizadas sobre soporte textil.

English version

TITLE: *Tüchlein : technical study and common alterations*

ABSTRACT: *Early examples of canvas paintings date back to the late 15th century. Nevertheless there is previous evidence of painted fabrics already existing.*

Tüchlein refers to canvas paintings used as architectural ornaments. The first tüchlein were Netherlandish, as referred to in Alberto Durero's journal where the term was used as a synonym of "a little piece of fabric". However, this technique started to be used in oversized paintings such as the standards or altarpiece curtains displayed during Lent. Spanish examples are known as sargas and were mainly used as curtains in palaces and churches. Their particular functionality has been the reason for their fragility and extinction.

This paper focuses on the historical and technical aspects of tüchlein. Common pathologies and questions regarding conservation treatments are also addressed.

KEYWORDS: *sargas, tüchlein, canvas paintings, easel painting origins, oversized paintings, tempera painting*