



Tesis doctoral

Las ampliaciones de formato en pintura de caballete

Presentada por
Ana Isabel López Bonilla

Dirigida por
José Manuel Barros García
Susana Martín Rey

Septiembre, 2017

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE
BIENES CULTURALES
PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIA Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

Tesis doctoral

Las ampliaciones de formato en pintura de caballete

Presentada por

Ana Isabel López Bonilla

Dirigida por

Dr. José Manuel Barros García

Dra. Susana Martín Rey

Septiembre, 2017

Índice

RESUMEN	7
RESUM	8
ABSTRACT	9
1. INTRODUCCIÓN	10
1.1. AMPLIACIONES: UNA VISIÓN DE CONJUNTO	11
1.2. OBJETIVOS	14
1.3. METODOLOGÍA	14
1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
1.5. ESTRUCTURA DE LA TESIS	16
PARTE I. EL FORMATO PICTÓRICO EN PINTURA DE CABALLETE	
2. MODELOS TEÓRICOS Y DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE FORMATO	18
2.1. DEFINICIÓN DE FORMATO	19
2.2. TIPOLOGÍA DE LOS FORMATOS MÁS COMUNES	19
2.2.1. Según sus dimensiones	20
2.2.2. Según su forma y orientación	20
2.3. LOS FORMATOS PROPORCIONALES	23
2.3.1. Sistema áureo	24
2.3.2. Sistema geométrico	25
2.3.3. Sistema musical	25
2.4. LA INFLUENCIA DE LA PROPORCIÓN EN EL DISEÑO DE LOS FORMATOS	26
2.4.1. Formatos estandarizados	27
3. RELACIÓN ENTRE EL FORMATO Y LA EXPRESIÓN PICTÓRICA	30
3.1. FORMATO Y COMPOSICIÓN EN LA IMAGEN PICTÓRICA	30
3.2. RECURSOS COMPOSITIVOS	32
3.2.1. Peso	32
3.2.2. Continuidad	32
3.2.3. Perspectiva	32
3.2.4. Simetría y asimetría	33
3.2.5. Centro y laterales	33
3.3. ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS EN LOS FORMATOS	34
3.3.1. Esquemas compositivos geométricos	34
3.3.2. Esquemas compositivos áureos	35
3.4. TIPOS DE ALTERACIONES COMPOSITIVAS EN OBRAS AMPLIADAS	35

3.4.1. Alteración por cambio de la forma/orientación del formato.....	36
3.4.2. Alteración de las proporciones del formato	37
3.4.3. Alteración del eje compositivo	38
3.4.4. Alteración por cambio en la disposición del peso visual	40
3.4.5. Alteración por cambio de visión próxima a alejada	42
3.4.6. Alteración de la ilusión de continuidad	43
3.4.7. Alteración de la perspectiva o punto de vista	43

PARTE II. AMPLIACIONES DE FORMATO: VISIÓN DE CONJUNTO

4. AMPLIACIONES ORIGINALES	44
4.1. DEFINICIÓN Y TIPOLOGÍA	45
4.2. AMPLIACIONES ORIGINALES Y ETAPAS	46
4.2.1. Ampliaciones en el curso de la composición	47
4.2.2. Ampliaciones realizadas recién finalizada la composición	53
4.2.3. Ampliaciones originales varios años después de ser completada la obra	56
4.3. AMPLIACIONES ORIGINALES CON EL CONSENTIMIENTO DEL AUTOR	59
4.4. LAS AMPLIACIONES ORIGINALES: CUESTIONES TÉCNICAS	64
4.4.1. Disposición y uniones de las tablas	64
4.4.2. Los estratos pictóricos	67
4.4.3. Métodos de unión de los añadidos de tela	67
4.4.4. Preparación y capa pictórica en los añadidos sobre tela	71
4.4.5. Problemas de conservación de obras ampliadas por el artista	72
5. AMPLIACIONES NO ORIGINALES: ASPECTOS TÉCNICOS	74
5.1. DEFINICIÓN Y RECORRIDO HISTÓRICO DEL PROCEDIMIENTO	74
5.1.1. Siglos XVI-XVII	75
5.1.2. Siglos XVIII-XIX	77
5.2. PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS UTILIZADAS EN OBRAS AMPLIADAS	82
5.2.1. Ampliaciones de pinturas al temple	82
5.2.2. Ampliaciones y repintes	83
5.2.3. Barnices coloreados y “pátinas” artificiales	85
5.2.4. Parches en las uniones de lienzos y tablas	85
5.3. TÉCNICAS DE AMPLIACIONES EN PINTURA SOBRE TABLA	85
5.3.1. Añadidos a favor o a contra-veta	86
5.3.2. Métodos de ensamblaje y de refuerzo	88
5.3.3. Estratos de pintura y preparación en los añadidos de tabla	92
5.4. TÉCNICAS DE AMPLIACIONES EN PINTURA SOBRE LIENZO	92
5.4.1. Técnica de ampliación del soporte textil	95

5.4.1.1. <i>Tiras encoladas al original</i>	95
5.4.1.2. <i>Añadidos con ayuda de refuerzo (entelado o marouflage)</i>	96
5.4.1.3. <i>Uso de la tela de entelado como añadido</i>	97
5.4.1.4. <i>Unión por cosido</i>	98
5.4.2. Después de una transferencia a un nuevo soporte	99
5.4.3. Preparación y estratos pictóricos en los añadidos sobre lienzo	100
5.4.4. Inscripciones en lienzos	100
6. CLASIFICACIÓN DE AMPLIACIONES	101
6.1. CAMBIOS DE ESTILO	102
6.1.1. Modificaciones de formato en retablos góticos y renacentistas	102
6.1.2. Modificaciones de formato a partir del s. XVII	104
6.2. CAMBIOS EN LA COMPOSICIÓN	109
6.3. MODIFICACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA	111
6.4. POR UNIÓN DE VARIAS PINTURAS	113
6.5. ADAPTACIÓN A UN NUEVO ESPACIO EXPOSITIVO	114
6.6. POR AGRUPAMIENTO	120
6.6.1. Creación de parejas	120
6.6.2. Formación de series pictóricas	123
6.7. AMPLIACIÓN PARA CREAR OBRAS AUTÓNOMAS	125
6.8. RESTITUCIÓN DE ZONAS MUTILADAS	127
6.9. ADAPTACIÓN A UN NUEVO MARCO	129
6.10. POR ÁNIMO DE LUCRO	130
 PARTE III. LA CONSERVACIÓN DE OBRAS AMPLIADAS: TEORIZACIÓN DE LA CUESTIÓN	
7. VALORES Y TEORÍAS APLICADAS A LA CONSERVACIÓN DE PINTURAS AMPLIADAS	132
7.1. LOS VALORES DEL PATRIMONIO PICTÓRICO	132
7.1.1. Los valores del patrimonio pictórico antes del s. XVIII	132
7.1.2. Cambios en el valor del patrimonio a partir de los ss. XVIII-XIX	133
7.1.3. Los valores del patrimonio pictórico en el s. XX	139
7.2. LAS TEORÍAS CLÁSICAS Y EL PROBLEMA DE LOS AÑADIDOS	140
7.2.1. Autenticidad	144
7.2.2. Legibilidad	145
7.2.3. Reversibilidad	147
7.2.4. Mínima intervención	147
7.2.5. Estética	147
7.3. TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS: CAMBIOS DE PARADIGMAS	148
7.3.1. Autenticidad	149

7.3.2. Mínima intervención	150
7.3.3. Retratabilidad	150
7.3.4. Sostenibilidad	150
7.3.5. Balance	151
7.4. VALORES DE LOS BIENES CULTURALES	151
7.4.1. Valores socio-culturales	152
7.4.1.1. <i>Histórico</i>	153
7.4.1.2. <i>Simbólico/cultural</i>	153
7.4.1.3. <i>Espiritual/religioso</i>	153
7.4.1.4. <i>Los valores sociales</i>	154
7.4.1.5. <i>Los valores estéticos</i>	154
7.4.2. Valores económicos	154
7.5. VALORES DEL PATRIMONIO PICTÓRICO	154
7.6. LA IDENTIFICACIÓN DE VALORES DEL PATRIMONIO PICTÓRICO	155
7.6.1. Metodologías empleadas en la identificación de valores	156
7.6.1.1. <i>Análisis experto</i>	156
7.6.1.2. <i>Estadística descriptiva</i>	157
7.6.1.3. <i>Análisis del contexto</i>	157
7.6.1.4. <i>Análisis económico</i>	157
7.6.1.5. <i>Análisis de “actores” implicados</i>	157
8. PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN EN OBRAS AMPLIADAS	158
8.1. ALTERACIONES ESTRUCTURALES Y ESTÉTICAS	159
8.1.1. Alteraciones en soporte leñoso	159
8.1.2. Alteraciones en soporte de tela	160
8.1.3. Alteraciones de las capas pictóricas	163
8.2. RESTAURACIÓN DE OBRAS AMPLIADAS	165
8.2.1. Intervenciones en las que se conservan los añadidos	165
8.2.2. Intervenciones en las que se eliminan los añadidos	168
8.3. LIMPIEZA DE OBRAS AMPLIADAS	169
8.3.1. Diferencias entre el <i>núcleo original</i> y las ampliaciones	169
8.3.2. Criterios de limpieza en obras ampliadas	170
8.3.2.1. <i>Limpieza total</i>	171
8.3.2.2. <i>Reducción del espesor de los barnices</i>	172
8.3.2.3. <i>Limpiezas parciales</i>	173
9. IDENTIFICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LOS AÑADIDOS	175
9.1. ESTUDIO DOCUMENTAL	176
9.1.1. Informes y bases de datos	176

9.1.2. Bocetos previos	178
9.1.3. Grabados y dibujos	179
9.1.4. Copias	179
9.1.5. Fotografías antiguas.....	180
9.2. MÉTODOS DE EXAMEN CIENTÍFICO NO DESTRUCTIVOS	180
9.2.1. Examen bajo luz visible	181
9.2.1.1. <i>Luz tangencial o rasante</i>	182
9.2.2. Empleo de la luz ultravioleta e infrarroja	183
9.2.2.1. <i>Luz ultravioleta</i>	183
9.2.2.2. <i>Luz infrarroja</i>	184
9.2.3. Técnicas radiográficas	185
9.3. TÉCNICAS DE ANÁLISIS	190
9.4. DOCUMENTACIÓN: FICHAS Y BASES DE DATOS	192
10. MODELO DE TOMA DE DECISIONES PARA LA INTERVENCIÓN DE OBRAS AMPLIADAS	194
10.1. OBRAS AMPLIADAS Y VALORES	195
10.1.1. Los cambios de valor de las obras ampliadas	195
10.1.2. Análisis para la identificación de valores en obras ampliadas	196
10.1.2.1. <i>Fuentes de información</i>	196
10.1.2.2. <i>Estudio historiográfico</i>	196
10.1.2.3. <i>Análisis técnico-formal</i>	196
10.1.2.4. <i>Análisis iconográfico</i>	197
10.1.2.5. <i>Análisis físico-químico</i>	197
10.1.2.6. <i>Estadística descriptiva</i>	197
10.1.2.7. <i>Análisis del contexto-ubicación</i>	197
10.1.2.8. <i>Análisis económico de la obra ampliada</i>	197
10.1.2.9. <i>Influencia del factor subjetivo en la identificación de los valores</i>	197
10.1.3. Los valores en obras con ampliaciones	198
10.2. MÉTODOS DE CONSERVACIÓN Y EXHIBICIÓN DE OBRAS AMPLIADAS	199
10.2.1. La exposición de partes añadidas	199
10.2.1.1. <i>Ejemplos de añadidos a la vista</i>	200
10.2.2. Ocultación de añadidos	206
10.2.2.1. <i>Ocultación bajo un marco</i>	206
10.2.2.2. <i>Ocultación con un paspartú o con una marialuisa</i>	211
10.2.2.3. <i>Doblados por detrás del bastidor</i>	212
10.2.2.4. <i>Ocultos con una pared falsa o tapizado</i>	212
10.2.3. La supresión de añadidos	213
10.2.3.1. <i>Ejemplos de obras con añadidos retirados</i>	213

10.3. LA TOMA DE DECISIONES EN OBRAS CON AMPLIACIONES	219
10.3.1. Modelos de toma de decisiones en conservación.....	220
10.3.2. Modelo de toma de decisiones para obras ampliadas	221
10.3.3. Protocolo para la toma de decisiones	223
10.3.3.1. <i>Estado de la cuestión y problemáticas en la conservación de obras ampliadas...</i>	223
10.3.3.2. <i>Análisis de variables implicadas en la conservación de obras ampliadas</i>	225
10.3.3.3. <i>Escalas de evaluación de parámetros para la conservación</i>	226
10.3.3.4. <i>Criterios de intervención</i>	227
10.3.3.5. <i>Conflicto</i>	228
10.3.3.6. <i>Evaluar las soluciones y alternativas</i>	229
10.3.3.7. <i>Intervención propuesta</i>	231
10.3.4. Evaluación de la consistencia de la decisión	231
10.3.5. Evaluar el modelo de toma de decisiones	232
10.3.6. Caso de estudio	232
10.3.6.1. <i>Escala de evaluación</i>	238
10.3.6.2. <i>Criterios</i>	238
10.3.6.3. <i>Consideración</i>	239
10.3.6.4. <i>Evaluación de la consistencia de la decisión</i>	239
11. CONCLUSIONES	241
11.1. CONSECUENCIAS DEL CAMBIO DE FORMATO EN LA PERCEPCIÓN DE LA OBRA	241
11.2. CLASIFICACIÓN DE LOS TIPOS DE AMPLIACIONES	242
11.3. LA MODIFICACIÓN DE LOS VALORES	242
11.4. PROPUESTA DE UN MODELO DE TOMA DE DECISIONES	243
11.5. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	243
BIBLIOGRAFÍA	244
AGRADECIMIENTOS	278
ANEXOS	279
LISTADO DE FIGURAS	283
LISTADO DE TABLAS	292

Resumen

El concepto *ampliación de formato* se refiere a la técnica de ampliar el soporte de una pintura de caballete y también su espacio compositivo, simulando una continuidad con la obra original. Estas prácticas surgieron en el siglo XVI, aunque tuvieron un mayor desarrollo a partir del s. XVII, motivadas por diversas causas, principalmente por la adaptación al estilo de una época o por adecuación a un nuevo espacio expositivo. Las ampliaciones pueden ser *originales* (realizadas por el pintor o por otra persona con su autorización) o *no originales*. Esta tesis doctoral se centra en el problema de la conservación-restauración y presentación del patrimonio pictórico con ampliaciones no originales.

Dichos añadidos pasan a formar, junto con el *núcleo original* de la obra, una unidad con nuevos valores y, por tanto, un nuevo documento que puede llegar a tener una gran relevancia material e histórica. Las ampliaciones de soporte son consideradas aditamentos históricos con una enorme carga documental, por lo que la toma de decisiones acerca de su conservación supone una gran responsabilidad.

La problemática de estas ampliaciones radica, por una parte, en las alteraciones perceptuales que causan al modificarse la relación composición-formato y, por otra, en las alteraciones físicas, ya que los materiales no siempre son afines, pudiendo surgir todo tipo de tensiones. A raíz de la dificultad para resolver qué valores priman en la conservación del añadido, surge la necesidad de analizar la obra en profundidad y elaborar unas pautas que faciliten la toma de decisiones.

Para una correcta toma de decisiones es de vital importancia estudiar los antecedentes, conocer la función para la que fueron ampliadas, analizar el grado de alteración visual que la ampliación ha supuesto, etc. Todo ello va a determinar los nuevos valores que posee la obra ampliada, factor esencial para la toma de decisiones. Además, es necesario tener en cuenta que la decisión final no sólo debe ser adecuada en el momento en que se efectúa, sino que también hay que considerar el impacto futuro que tendrá dicha elección.

En esta tesis doctoral se propone una metodología para la toma de decisiones respecto a la conservación de obras ampliadas. Con este protocolo se puede analizar cómo afectan los distintos factores y valores implicados en la conservación de la obra para, finalmente, obtener una solución en cuanto a la conservación y presentación de la pintura que sea lo más satisfactoria posible para las partes implicadas.

Resum

El concepte ampliació de format es refereix a la tècnica d'ampliar el suport d'una pintura de cavallet i també el seu espai compositiu, simulant una continuïtat amb l'obra original. Aquestes pràctiques van sorgir al segle XVI, tot i que van tenir un major desenvolupament a partir del s. XVII, motivades per diverses causes, principalment per l'adaptació a l'estil d'una època o per adequació a un nou espai expositiu. Les ampliacions poden ser originals (realitzades pel pintor o per una altra persona amb la seva autorització) o no originals. Aquesta tesi doctoral se centra en el problema de la conservació-restauració i presentació del patrimoni pictòric amb ampliacions no originals.

Aquests afegits passen a formar, juntament amb el nucli original de l'obra, una unitat amb nous valors i, per tant, un nou document que pot arribar a tenir una gran rellevància material i històrica. Les ampliacions de suport són considerades additaments històrics amb una enorme càrrega documental, de manera que la presa de decisions sobre la seva conservació suposa una gran responsabilitat.

La problemàtica d'aquestes ampliacions rau, d'una banda, en les alteracions per-conceptuals que causen en modificar la relació composició-format i, per una altra, en les alteracions físiques, ja que els materials no sempre són afins, podent sorgir tot tipus de tensions. Arran de la dificultat per resoldre quins valors prevalen en la conservació de l'afegit, sorgeix la necessitat d'analitzar l'obra en profunditat i elaborar unes pautes que facilitin la presa de decisions.

Per a una correcta presa de decisions és de vital importància estudiar els antecedents, conèixer la funció per la qual van ser ampliadades, analitzar el grau d'alteració visual que l'ampliació ha suposat, etc. Tot això va a determinar els nous valors que posseeix l'obra ampliada, factor essencial per a la presa de decisions. A més, cal tenir en compte que la decisió final no només ha de ser adequada en el moment en què s'efectua, sinó que també cal considerar l'impacte futur que tindrà aquesta elecció.

En aquesta tesi doctoral es proposa una metodologia per a la presa de decisions respecte a la conservació d'obres ampliades. Amb aquest protocol es pot analitzar com afecten els diferents factors i valors implicats en la conservació de l'obra per, finalment, obtenir una solució pel que fa a la conservació i presentació de la pintura que sigui el més satisfactòria possible per a les parts implicades.

Abstract

The concept *enlargement of format* refers to the technique of extending the support of an easel painting as well as its compositional space, to simulated a continuity with the original painting. These practices arose in the 16th century, although they had a greater development from the 17th century, motivated for diverse reasons, mainly by the adaptation to a period style or by the adaptation to a new exhibition space. The enlargements can be *originals* (made it by the painter himself or by another person with his authoritation) or *no originals*. This doctoral thesis focuses on the problem of conservation-restauration and presentation of pictorial heritage with non-original enlargements.

Together with the original nucleus of the work, these additions form a unit with new values and, therefore, a new document that can have great material and historical relevance. Enlargements of support are considered historical additions with a huge documentary burden, so making decisions about their conservation is a great responsibility.

The problem of these extensions lies, on the one hand, in the perceptual alterations that cause when the composition-format relationship is modified and, on the other hand, in the physical alterations, since the materials are not always related, being able to arise all type of tensions. As a result of the difficulty in solving which values prevail in the preservation of the addition, the need arises to analyze the work in depth and to elaborate some guidelines that facilitate the decision making.

For a correct decision making it is vital to study the background, to know the function for which they were enlarged, to analyze the degree of visual alteration that the enlargement has supposed, etc. All this will determine the new values of the expanded work, an essential factor for decision making. In addition, it is necessary to take into account that the final decision should not only be adequate at the time it is made, but also consider the future impact that such choice will have.

In this doctoral thesis a methodology is proposed for the decision making regarding the conservation of enlarged works. With this protocol it is possible to analyze how the different factors and values involved in the conservation of the work affect, finally, to obtain a solution in terms of the conservation and presentation of the painting that is the most satisfactory possible for the parties involved.

Capítulo 1

Introducción

[...] *Cuando la obra de arte, como el libro, llega hasta nosotros, ya se ha convertido en algo muy distinto de lo que escribió el autor y leyeron sus contemporáneos.* [...].¹

Cuando un historiador o conocedor de las técnicas de composición analiza una obra de arte, recitará de corrido una sucesión de detalles relativos a la luz, el color, la iconografía, el estilo y la textura. Seguidamente se suelen tratar los aspectos relativos al significado, narrativa o contexto histórico. Estos análisis sirven, sin duda, para apreciar la genialidad y precisión técnica que puede tener una pintura. Sin embargo, son pocos los que analizan las pinturas desde el punto de vista de los entresijos que rodean a la génesis, la ejecución y las transformaciones.

Uno de los mayores placeres que una pintura puede aportar es el conocimiento de su historia y vicisitudes particulares. En siglos pasados, los lienzos podían ser reutilizados como base de otra pintura, y/o ser mutilados, repintados y, muchos de ellos, ampliados. Lenzos extraordinarios eran alterados durante sus transportes desde los talleres de los artistas hasta otros países, durante los expolios o bien eran los artistas los que cambiaban su formato y composición para adecuarlos a un nuevo contexto. Muchas obras sobre tabla también experimentaron transformaciones, como transposiciones o ampliaciones.

Como decía Alfonso Pérez Sánchez “[...] no nos llegan las obras conforme ellas salieron de las manos de su autor, sino transformadas por los accidentes del tiempo y las tercerías de exégetas anacrónicos y con frecuencia irresponsables”.² Por esto, es fascinante descubrir un cuadro que, en un principio, tenía un aspecto distinto al actual; resulta curioso obtener datos de su origen y satisfactorio poder aplicar dicha información a la conservación de la obra, en especial cuando esta ha sido ampliada.

¹ MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. y SANCHEZ-MESA, D. (1996). “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una “disputa” en Granada” en *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón de la Plana, vol. II. p. 549.

² Cita de Alfonso Pérez Sánchez En DELGADO-GAL, A. (1999). “El templo cómplice” en *El Cultural.es*. Madrid: Prensa Europea del Siglo XXI, S.L. http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/14113/El_tiempo_complíce [Consulta: 21 enero 2012].

La idea de investigar un tema tan complejo como las ampliaciones de formato en la historia de la pintura y de la restauración, resulta una labor sumamente atractiva, pero también, un tanto compleja. Este trabajo es el resultado de una investigación entusiasta encaminada al estudio de los añadidos de soporte no originales. El punto de partida y base de este escrito fue el Trabajo de Fin de Máster realizado previamente sobre el mismo tema, el cual supuso el despertar y el empuje de los conocimientos que hoy se plasman aquí. A partir de la revisión bibliográfica realizada en dicho trabajo previo, se ha estimado profundizar en los distintos casos de ampliaciones para conocer las técnicas, problemáticas y las motivaciones que llevaron a la realización de dichas transformaciones.

1.1. Ampliaciones: una visión de conjunto

Desde el siglo XVI hasta el XIX, transformar el formato y composición de las pinturas fue una práctica habitual. Una obra podía ser cortada, ampliada o repintada e, incluso, haber sufrido varias de esas intervenciones. Roberto Longhi ya apuntaba que: “en los siglos XVI y XVII, la moda dominante, decorativo cortesano por excelencia, se fundamentaba en mutilar pinturas con el mismo espíritu con el que se apresura a ampliarlas con añadidos”.³

Estas transformaciones de formato fueron una consecuencia del apogeo por la decoración de las salas, la expansión del arte y el desarrollo de los estilos artísticos: “Las pinturas eran, al igual que los objetos de decoración, adaptados a las ubicaciones sucesivas que ocupaban”.⁴ Aunque las proporciones de origen solían estar dictadas por el comendatario, estas eran modificadas por los distintos gustos de los propietarios sucesivos de la obra o según las proporciones de los nuevos espacios en los que eran exhibidas.⁵

En Italia, hacia finales del s. XVI se reorganizaron muchas pinturas debido a la adecuación de éstas al ambiente sacro. Según las disposiciones del Concilio de Trento, muchas tablas fueron ampliadas con añadidos preparados y pintados en concordancia a la obra original, como ocurrió en la *Pala Pitti* de Fray Bartolomeo.

En el siglo XVII, numerosos retablos comenzaron a ser adquiridos por las grandes colecciones artísticas. Cuando las obras se disociaban de los conjuntos a los que pertenecían, las transformaban haciendo de ellas “pinturas de museo”. Las intervenciones para ampliar pinturas también se realizaron en los museos. De hecho “[...] en la misma Galería Medici, se hicieron famosas las operaciones de ampliación”⁶, como las que se realizaron a la *Virgen del Baldaquino* de Rafael y a la *Pala Dei* de Rosso Fiorentino. Estas dos últimas ampliadas por Nicolás Cassana, el cual fue uno de los máximos exponentes de las ampliaciones en Italia junto con Domenico Piola.⁷

En el siglo XVIII, con la difusión entre los coleccionistas por el “gran gusto” por la pintura italiana y, en particular, por la pintura veneciana del siglo XVI, Venecia se convirtió en un gran centro para el comercio del arte, por lo que otro motivo para ampliar era la “actualización estética e iconográfica de éstas, adaptándolas a los gustos de una época o a una ideología”. Esto hacía que fuera necesario recurrir a prácticas asociadas al mercado del arte tales como la limpieza, la adaptación, el repintado, con el fin de falsificar. Estas intervenciones consistían en “[...] colas, pinturas y recubrimientos de acuerdo con el gusto de la época [...]”.⁸

³ “nel Cinque e nel Seicento, la moda dominante, aulica per eccellenza e decorativa, si accomodò a mutilar dipinti nello stesso spirito con cui si affrettava ad accrescerli per via di giunte”. LONGHI, R. (1968). *Me pinxit e quesiti caravaggeschi, 1928-1934*. Florencia: Sansoni. p. 72.

⁴ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G. Y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Restauration des peintures. Catálogo de exposición del museo del Louvre del 30 Mayo al 1 diciembre 1980*, no. 21. París: Eds. Réunion des musées nationaux. p. 4-5.

⁵ RAVAUD, E. Y CHANTELARD, B. (1994). “Les supports utilisés par Poussin à travers l'étude des radiographies du Laboratoire de recherche des musées de France: analyse et étude comparative” en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n.1, p. 23-34.

⁶ CIATTI, M. (2004). “Ulisse Forni e la cultura del restauro a Firenze” en *Ulisse Forni, Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, U. Forni, G. Bonsanti y M. Ciatti. Florencia: Edifir. p. 284.

⁷ *La Magdalena recibe el viatico de San Máximo* de Francesco Vanni, *Virgen con el niño* y *San Francisco* y *San Carlos* de Giulio Cesare Procaccini y *San Francisco* de Guercino fueron ampliadas por Domenico Piola a las dimensiones de la ubicación en la iglesia de Santa María de Carignano. RATTI, C. G. (1769). *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo scritto da Carlo Giuseppe Ratti pittori, e socio delle Accademie Ligustica e Parmense i continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*. Genova: Casamara. p. 35.

⁸ CIATTI, M. (2004). “Ulisse Forni... op. Cit. p. 284.

En Nápoles, Battistello Caracciolo amplió la pintura sobre tabla *San Miguel* de Marco Pino (1570 - 1580, Santa María la Nova, Nápoles), añadiendo un tablón en la parte inferior donde pintó más figuras de demonios. Éste acordó la parte nueva con la original aplicando una pátina por toda la superficie de la obra, menos alrededor de la cabeza del arcángel.⁹

Ana Macarrón, por su parte, considera que el apogeo de estas prácticas en España fue más tardío: “[...] Durante el XVIII y XIX, se opera toda una serie de amputaciones, en obras incluso muy importantes, ampliaciones, y modificaciones en el formato”.¹⁰ Esto, en muchos casos, tenía que ver con aportar armonía decorativa entre las obras expuestas:

*En las galerías más rigurosamente dispuestas se hizo habitual que los cuadros estandarizados se ajustaran a las imágenes para promover la uniformidad de la apariencia [...] una estrategia llevada aún más lejos cortando (o en algunos casos extendiendo) lienzos para lograr uniformidad del tamaño.*¹¹

El hecho de que muchas obras hubieran sufrido daños en incendios propició que fueran ampliadas más tarde. En el s. XVIII, numerosas obras fueron transformadas por los daños sufridos en el gran incendio que sufrió el Alcázar de Madrid, en 1734, al ser cortadas de sus bastidores para salvarlas arrojándolas por las ventanas.¹² En los Países Bajos ocurrió algo similar con dos obras de Rembrandt, dañadas por el fuego y mutiladas, *La lección de anatomía del Dr. Johannes Deyman* (1656) y *Homero*: “[...] In all these instances, however, various types of contemporary documents give us an idea of the nature of the original compositions”.¹³

En España también era habitual que obras de temática religiosa, al ser desligadas de su contexto original, fuesen ampliadas. Un ejemplo son dos pinturas del s. XVI de Pieter Pourbus, *San Francisco* y *San Blas*, pertenecientes a un tríptico (Palma de Gran Canaria). “[...] están formadas por tres tableros de roble de diferentes anchuras y varios listones de caoba añadidos en los bordes, que corresponden a la intervención que sufrieron las tablas en el siglo XIX”.¹⁴

En Francia, durante la Revolución y con la supresión de las órdenes monásticas, muchos lienzos también fueron separados de los retablos y paredes de las iglesias.¹⁵ De hecho, la dispersión del patrimonio de los templos parisinos benefició a los museos franceses, convirtiéndose en nuevos propietarios de las obras que transformaban, para revalorizarlas y desligarlas de su función eclesiástica. El desmembramiento de retablos continuó siendo habitual en el s. XIX.¹⁶

Muchas de estas transformaciones quedaron reflejadas en inventarios como el de 1683, de Charles Le Brun, primer pintor del rey y guardián de la colección Real francesa. Este documento informa sobre 483 cuadros de los cuales, muchos modificados en sus dimensiones.¹⁷

⁹ CONTI, A. (1988). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milán: Electa. p. 80.

¹⁰ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos. p. 124.

¹¹ “In the most rigorously arranged galleries it became customary for standardized frames to be fitted to pictures to promote uniformity of appearance [...] a strategy carried even further by cutting (or in some instances extending) canvases in order to achieve uniformity of size”. MacGREGOR, A. (2007). *Curiosity and enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteen to the Nineteenth Century*. New Haven, Londres: Yale university Press. p. 114

¹² MARTÍN REY, S., GUEROLA BLAY, V. y CASTELL AGUSTÍ, M. (eds.). (2010). *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. p. 472-473.

¹³ WHEELOCK, A. K. Jr. (1988). “The art historian in the laboratory: Examinations into the history, preservation, and techniques of 17th century Dutch paintings” en *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-century Dutch Painting*. Papers in Art History from the Pennsylvania State University, R. Fleischer y S. S. Munshower. Vol. 3. Pittsburgh. p. 216.

¹⁴ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, I. Y SANTOS, I. (2005). “Restauración de dos tablas flamencas” en *R&R*, vol. 95. p. 55.

¹⁵ NAUD, C. (1995). “Considérations sur la dé-restauration: Le cas des tableaux de saint-Henri- de- Lévis” en *Restauration, dé-restauration, re-restauration.... IV colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire*. Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995. p. 331-336.

¹⁶ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des oeuvres d'art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. p. 164.

¹⁷ LE CORNEC, G. (2001). *Les changements de format des tableaux de l'inventaire Le brun*. Tesis de máster. Paris: Université Paris IV. Sorbonne. p. 18.

Hasta 1775, la práctica de adaptar las obras a nuevas ubicaciones y estilos fue habitual en Francia siendo progresivamente menos numerosas a partir de 1770. A pesar de esto, durante el fervor expositivo causado por el *Salón de París* (acontecimiento artístico anual o bienal más importante del mundo desde 1748 a 1890), las pinturas se transformaban para que pudieran lucirse mejor.¹⁸

Aunque esta tesis doctoral está centrada en estudiar las ampliaciones no originales, resulta también interesante revisar el tema de las originales (de autor), pues muchas actuaciones de ampliación por parte de los pintores fueron simultáneas en el tiempo con las intervenciones de restauradores o de pintores que ampliaban obras ajenas.

Artistas como Rubens solían realizar ampliaciones originales, sobre todo en sus obras de uso “privado”.¹⁹ Este también ampliaba, o encargó ampliar, algunas de sus obras conservadas en palacios, para cambiar su estilo o para adaptarlas a una ubicación concreta. Jordaens, quien tuvo actuaciones similares, a menudo cambiaba su manera de componer las representaciones, para lo que las ampliaba para darles un mayor espacio compositivo. En estos casos, las ampliaciones se pueden considerar parte del proceso creativo, aunque hubieran transcurrido varios años de un estado a otro de la obra. Sin embargo, cuando alguien ampliaba la obra de otro pintor sin su consentimiento, el añadido ya no era considerado como parte del proceso creativo, sino como una mejora o un desarreglo, dependiendo de los casos.

Por lo tanto, la diferenciación entre ampliaciones originales y las realizadas por otra persona es una cuestión de suma importancia, ya que su valor documental es distinto, y de ello depende la toma de decisiones.

*[...] es esencial distinguir las ampliaciones originales de las no originales, que pueden ser conservadas, ocultadas o retiradas según su importancia, ampliaciones de la mano del artista, que evidentemente deben ser conservados. Los criterios técnicos, tales como los descritos sólo pueden conducir a hipótesis porque en la ausencia de información histórica suficiente o parte añadido de firmas, la distinción no siempre evidente, sobre todo cuando la obra fue retomada más tarde por su autor. En caso de duda, la preservación ampliaciones se impone.*²⁰

Un fenómeno que hay que tener en cuenta a la hora de restaurar este tipo de obras es la diferencia cromática que suele existir entre la parte original y la del añadido. Esto puede ser debido a dos cuestiones: que las diferencias en la técnica hayan hecho envejecer a una de forma diferente a la otra, o, la más habitual, que los colores utilizados en la parte ampliada intentaran imitar los de la obra original cuando sus colores habían ya envejecido, o estaban alterados por la presencia de un barniz oscurecido.

Vasari condenó la práctica de modificar las pinturas afirmando que “[...] sería mejor mantener alguna vez las cosas hechas por hombres excelentes aunque estén medio estropeadas que hacerlas retocar por quien menos sabe.”²¹ Esto quiere decir que ya en la época existía cierta sensibilidad y una actitud desaprobadora hacia el uso de repintes y otras modificaciones. Sin embargo, hay que pensar que estas afirmaciones teóricas, testimonio de una idea fija, son diferentes de las prácticas de la época que la historia testimonia. Esta incoherencia suele ser frecuente en el siglo XVI, pero también hoy en día. En restauración, teoría y praxis no siempre van de la mano.²²

¹⁸ FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1999). *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Ariel. p. 15.

¹⁹ WADUM, J. (1998). “The Antwerp Brand on Paintings on Panel” en *Looking through paintings the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, E. Hermens, Londres: Archetype. p. 182.

²⁰ “[...] il est essentiel de distinguer les agrandissements non originaux, qui peuvent être conservés, cachés ou enlevés selon leur importance, des agrandissements de la main de l’artiste, qui doivent à l’évidence être conservés. Les critères techniques, tels qu’ils ont été décrits, peuvent ne déboucher que sur des hypothèses car en l’absence d’informations historiques suffisantes ou de signature sur la partie ajoutée, la distinction ne va pas toujours de soi, surtout lorsque l’œuvre a été reprise tardivement par son auteur. En cas de doute, la préservation des agrandissements s’impose”. MARTIN, E. y BRET, J. (2002). “Le changement par le peintre du format de son œuvre: étude technique et typologie des agrandissements” en *ICOM-CC: 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002: preprints*. Londres: Éd. ICOM-CC; James & James. p. 439-445.

²¹ “[...] sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti piuttosto mezze guaste che farle ritoccar da chi sa meno”. VASARI, G. (1809). *Vite de più eccellenti pittori scultori e architetti*. Milán: Società tip. de classici italiani. p. 356.

²² CIATTI, M., Y MARTUSCIELLO, F. (2009). *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro: Dispense per gli studenti*. Firenze: Edifir.

1.2. Objetivos

En la realización de esta tesis doctoral se han fijado los siguientes objetivos.

1. Desarrollar una clasificación de los diferentes tipos de ampliaciones según la intencionalidad de los mismos.
2. Analizar el impacto en la percepción formal de las obras, provocado por los cambios de dimensiones y/o de formato.
3. Determinar cómo se modifican los valores de las obras al ser ampliadas.
4. Analizar las diferentes modalidades de intervención y las diferentes soluciones para intervenir en obras con ampliaciones.
5. Crear un protocolo de intervención basado en los valores y factores que afectan a la conservación de la obra.

1.3. Metodología

Se ha realizado una completa revisión bibliográfica sobre ampliaciones de formatos en la pintura de caballete, relacionada con su historia y conservación. Una parte importante de la información encontrada para la investigación de esta tesis ha sido obtenida de diversas bibliotecas europeas, como las señaladas a continuación:

- París: INHA, Bibliothèque Forney, Bibliothèque de l'école du Louvre.
- Versalles: Bibliothèque de conservation, Centro de Conservación del Palacio de Versalles (C2RMF).
- Londres: British Library, Wallace Collection Library, V&A Library, Courtauld Library
- Turín: Biblioteca d'Arte del Centro de Conservazione Restauro La Venaria Reale, Biblioteca d'Arte della Fondazione Torino Musei.

Además, en París se han consultado en el C2RMF (Centre de Recherche des Musées de France) los informes de restauración de diversas obras ampliadas, conservadas en museos franceses. De estos informes se ha obtenido valiosa información para la realización de esta tesis.

Muchas de las obras ampliadas, analizadas en esta tesis, han sido estudiadas *in situ*, para observar características habituales como costuras o repintes. Además de la observación, se ha investigado la historia de las obras a través de la literatura especializada.

Por último, en las dos estancias realizadas durante el doctorado, en París (2013) y en Turín (2017), se han podido estudiar un buen número de obras de los ss. XVII y XVIII con ampliaciones, como las expuestas en el Palacio de Bourbon Condé de París. También se ha obtenido mucha información trabajando en la obra ampliada *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini en el Centro de Conservación y Restauración La Venaria Reale, en la provincia de Turín.

Durante dichas estancias, además, han podido realizarse entrevistas a restauradores que han intervenido en este tipo de obras, como Cécile Charpentier (restauradora de un taller privado de París) y Vito Ferrante (restaurador en *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini). El estudio desarrollado por este último sobre la historia y técnica de des-entelado, así como las diversas entrevistas que le fueron realizadas, han sido de gran importancia en esta tesis.

Toda la información acerca de las obras ampliadas ha sido registrada en una base de datos especialmente creada para ello. Se han recopilado datos como los relacionados con la identificación de la obra (autor, época, ec.), autor de la ampliación, inscripciones, dimensiones antes y después de haber sido ampliada, la forma que la obra tenía en origen y la que adquirió al ser ampliada, el motivo de la ampliación, las distintas ubicaciones de la obra y el método de conservación, además de un apartado para comentarios.

1.4. Estado de la cuestión

Cada vez más los cambios realizados con posterioridad y la restauración de las pinturas son de especial interés, siendo analizados por historiadores de arte, conservadores y científicos como parte central de la historia y la percepción de las obras.

A partir de la revisión de documentos históricos y, sobre todo, de las técnicas de examen y análisis, se han podido descubrir muchos de los misterios que rodean a este tipo de obras. Sin embargo, evaluar el impacto de las ampliaciones en temas como el cambio de lectura de una obra o en sus valores y, por ende, en su conservación, son temas que no habían sido estudiados de forma adecuada. Sí existe un número apreciable de obras ampliadas, de las que se ha estudiado la historia, tratamientos y soluciones aplicadas. Existen algunas publicaciones que refieren o explican cómo fue ampliada una obra o cómo se solucionaron los problemas relacionados con su exhibición. Sin embargo, existe una amplia laguna respecto a la verdadera situación en que se encuentran las obras ampliadas, su historia material, su impacto, su conservación y su correcta exposición.

La bibliografía encontrada sobre añadidos en una pintura se centra mayormente en pátinas, barnices, reintegraciones y repintes. Sin embargo, el tema de las ampliaciones de formato, por medio de adiciones de soporte, no suele ser objeto de demasiados estudios, a pesar de su gran interés. Al mismo tiempo, resulta un tema complejo dada su amplia variedad de tipologías y motivaciones, lo que dificulta en mayor medida las actuaciones a realizar sobre ellas.

Un autor de referencia en el campo de la historia de la conservación y restauración de pinturas y, en especial en la historia de las ampliaciones es, sin duda, Alessandro Conti. Las décadas que siguieron a la publicación en 1973 de *Storia del restauro* o, posteriormente, del *Manuale del restauro* han sido de enorme importancia en el estudio de la historia de la restauración. Las publicaciones de Ségolène Bergeon como *Restauration des peintures* o *Science et patience* han permitido conocer algunos de los informes de restauraciones de importantes obras ampliadas. Esta autora, como Conti ya había indicado, clasifica las de ampliaciones por los motivos que se originaron. Ana Macarrón, también relata las distintas razones de las ampliaciones a lo largo de las distintas épocas en su libro *Historia de la conservación y restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*.

Estos textos sirvieron también a José Manuel Barros García para estudiar el tema de las ampliaciones, el cual desarrolla en su libro *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Este texto ha sido de gran importancia como uno de los puntos de partida de esta tesis doctoral.

También han sido de gran utilidad, las diversas publicaciones de instituciones de renombre como el Getty Conservation Institute como, por ejemplo, *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* o *The Structural Conservation of Panel Paintings*.

Tesis doctorales como la de José Manuel Seijas, *Formatos de la pintura española del siglo XVII conservada en el Museo del Prado*, ha servido para conocer muchas de las historias detrás de las transformaciones de las pinturas en España, así como las proporciones que estas tenían en origen. En cuanto a la tesis doctoral de Noémie Etienne, *La restauration des peintures à Paris, 1750-1815. Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, permite conocer cómo se estableció la profesión de la restauración en Francia, y cómo las distintas épocas y decoraciones influyeron en la adaptación de las pinturas en Francia. Además, profundiza en cómo afectan las transformaciones a la función de la obra en el presente, pero también en los valores que tendrá la obra.

Textos sobre la composición visual como los clásicos de Arnheim o Dondis han facilitado el análisis de las proporciones de los formatos y de las composiciones. Esto se ha aplicado a las obras ampliadas para conocer de qué manera afectan el cambio de dimensiones y proporciones. En cuanto a publicaciones más recientes, los textos de Joyce Hill Stoner²³ o Barbara Appelbaum²⁴ han aportado información en cuanto a los valores y su relación con la conservación de pinturas.

²³ HILL STONER, J. y RUSHFIELD, R. y Joyce Hill Stoner. (eds.). (2012). *Conservation of Easel Paintings*. Londres, New York: Routledge.

²⁴ APPELBAUM, B. (2007). *Conservation treatment methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Otros textos como el de Caple²⁵, Michalsky²⁶ o las publicaciones del Getty Conservation Institute²⁷ sobre evaluación de valores para la conservación, han facilitado información para aplicarla al tema de la toma de decisiones para ampliaciones de pinturas.

1.5. Estructura de la tesis

Esta tesis está dividida en tres partes. La primera parte, “El formato pictórico en pintura de caballete”, incluye por un lado el tema del formato y su definición, la tipología de los formatos más comunes y la influencia de la proporción en el diseño de los formatos. Por otra, también se expone la relación entre el formato y la expresión pictórica, además de la influencia de todo ello en las modificaciones que, para la obra, que suponen las ampliaciones.

En la segunda parte, “Ampliaciones de formato: visión de conjunto”, se diferencian las ampliaciones originales de las no originales y sus técnicas. Además, se ha elaborado una clasificación de las ampliaciones no originales según la causa.

Por último, la tercera parte, “La conservación de obras ampliadas: teorización de la cuestión, está dedicada a la conservación de ampliaciones, por lo que se estudia su problemática, técnicas de examen y las ampliaciones en las teorías de la restauración. Para finalizar se ha elaborado una propuesta de protocolo para la toma de decisiones en la conservación de obras ampliadas.

²⁵ CAPLE, C. (2000). *Conservation skills: Judgement, method, and decision making*. Londres: Routledge.

²⁶ MICHALSKY, S. (1994). “A Systematic Approach to Preservation: Description and Integration with other Museum Activities” en *Preventive Conservation. Practice, Theory and Research*. en *Preprints of IIC Ottawa Congress*, 12-16 September 1994.

²⁷ AVRAMI, E, MASON, R. DE LA TORRE, M. (Eds.). (2000). *Values and Heritage Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/valuesrpt.pdf o MASON, R. (2002). “Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices” en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, M. De la Torre (5-30). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

BLOQUE I.

EL FORMATO PICTÓRICO EN PINTURA DE CABALLETE

Capítulo 2

Modelos teóricos y definición del concepto de formato

El formato es una de las características de mayor importancia en las pinturas pues la composición interna vendrá determinada por las dimensiones y forma de la superficie que se va a pintar. El tipo de forma, además, puede aportar elementos de carácter simbólico. Cuando el soporte de una pintura resulta ampliado, el formato también varía y con ello, no sólo las dimensiones, sino también la geometría de su forma externa (por ej. de cuadrado a circular). Como consecuencia de esta transformación de formato, la composición interna también se ve alterada, quedando modificados los ejes y la disposición de los elementos figurativos.

Para analizar cómo una ampliación de formato puede modificar la estructura compositiva, es necesario conocer primero el significado, origen y evolución de los distintos formatos, lo que ayudará a entender cómo influyen en la composición pictórica y permitirá establecer patrones de las alteraciones.

Antes de profundizar en la historia y evolución de los formatos, y para evitar errores de concepto, es conveniente explicar las distintas definiciones que puede tener la palabra *formato*, pues, aunque autores como Ségolène Bergeon lo definan como la forma y dimensiones de una obra plana,²⁸ las connotaciones que este concepto tiene son múltiples.

²⁸ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique. Vol 1*. Paris: Éditions du Patrimoine. p. 268.

2.1. Definición de *formato*

Una primera definición se refiere al plano o fondo. Esta acepción es la más utilizada ya que define el tamaño absoluto del soporte. Esta acepción es la más física, pues concierne al área del soporte donde son aplicadas las diversas capas pictóricas.²⁹

Otra acepción de *formato* es la referida a su contorno o límite espacial. Esta denominación tiene que ver con el margen entre el espacio plástico, es decir la composición pictórica de un cuadro, y todo lo que le rodea.³⁰ Este concepto es de gran importancia pues representa el límite compositivo, el cual influye en el campo de fuerzas visuales que son creadas en el interior y el exterior de un cuadro. Arnheim señala que las fuerzas internas creadas por dicho *límite* pueden hacer que la obra cree su propio centro.³¹ De esto se deduce que las tensiones creadas por el tipo de formato (límite) afectan, además, a la composición pictórica, así como al contenido iconográfico y simbólico de la obra.

Teniendo en cuenta estos efectos del límite pictórico-compositivo, el marco que rodea a una pintura se presenta como un factor esencial en una obra. Según Bouleau³² y Arnheim³³, este elemento separa el espacio pictórico del espacio externo. Greenberg añade que el marco no sólo crea un límite, sino que determina el centro de la pintura, dotando a cada parte o figura de un espacio definido y un valor visual en relación con ese centro.³⁴

El marco, o borde, delimita el campo de fuerzas, creando gradaciones de sentido que se incrementan cuando más cerca se está del centro. La sensación de que existe una atracción organizadora es tan fuerte que se da por supuesto que todos los elementos del esquema formal se hallan orientados hacia su centro común.³⁵

En tercer lugar, el término *formato* puede referirse a la forma del espacio en la que está plasmada la imagen. Las formas de las pinturas pueden ser geométricas simples (cuadrados, rectángulos, círculos, óvalos, hexágonos, etc.) o más complejas. La forma externa de un cuadro, además de tener efectos estéticos, también tiene connotaciones simbólicas.

A lo largo de este trabajo, las alusiones al formato de los cuadros tendrán distinto significado dependiendo del contexto a que esté referido. Sin embargo, en cualquiera de sus acepciones, es considerado como un elemento que separa la imagen de lo que le rodea.

El formato permite definir la composición al condicionar “[...] las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente las de forma, tamaño y ubicación”.³⁶ En esta afirmación de Villafañe puede deducirse que los elementos dispuestos en una composición pictórica tienen relación con la base que los contiene, ya sea una base material (superficie pictórica), abstracta (*fuerzas* determinadas por los límites) o formal (forma externa).

2.2. Tipología de los formatos más comunes

A lo largo de los siglos, la forma y dimensiones del soporte pictórico ha evolucionado siendo objeto de distintas modificaciones estilísticas. Por ejemplo, en el Renacimiento destacaban en ocasiones los formatos circulares y cuadrados, pues expresaban simbólicamente la perfección. Con el Barroco y Manierismo empiezan a surgir formas más complejas, como aquellas cuyos contornos estaban compuestos por líneas cóncavas, convexas y rectas, denominadas *mixtilíneas*. Los formatos más utilizados pueden ser clasificados según sus dimensiones, forma y orientación.

²⁹ POSÈQ, A. (1978). *Format in painting*. Tel-Aviv: Tcherikover. p. 50.

³⁰ *Ibíd.* p. 51.

³¹ ARNHEIM, R. (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal, 2001. pp. 68-69.

³² BOULEAU, C. (1996) *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal. p. 39.

³³ ARNHEIM, R. (2001). *El poder del centro...*, *op. cit.* p. 69.

³⁴ PUTTFARKEN, T. (2000). *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting*. New Haven, London: Yale University Press. p. 6.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ VILLAFANE GALLEGU, J. J. (1998). *Fundamentos metodológicos de la teoría de la imagen (referidos a la imagen fija)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En VILLAFANE GALLEGU, J. J. (1998). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. p. 144.

2.2.1. Según sus dimensiones

En cuanto a sus dimensiones, los formatos se suelen clasificar en tres grupos: grandes, medianos y pequeños.

Los grandes formatos vienen estipulados habitualmente por obras que superan los dos metros en cualquiera de sus lados.

El formato mediano corresponde a aquel mayor de 60 x 60 cm y menor de 200 x 200cm. Por su parte, los formatos pequeños corresponden a los que presentan unas medidas inferiores a 60 cm.

2.2.2. Según su forma y orientación

El formato cuadrado ha sido utilizado de manera habitual por los artistas. Al ser simétrico en todos los ejes hace que su centro cree gran potencia, lo que favorece una composición enfocada en un punto de tensión y divide el espacio en dos zonas de fuerzas equivalentes. Esta perfección simétrica le confiere un aspecto estable. Las fuerzas que se crean en esta figura invitan a expandir sus límites, pero también a descansar la vista en su centro.³⁷

Muchos artistas anteriores al Barroco usaban formatos cuadrados para sus obras, debido a la perfecta simetría que les confería esta forma, como Piero della Francesca o Rafael.³⁸ Algunas ampliaciones de formato también se realizaban para obtener este formato, como es el caso de *La Virgen y el Niño entre Santa Justina, San Jorge y un devoto* de Veronés.³⁹

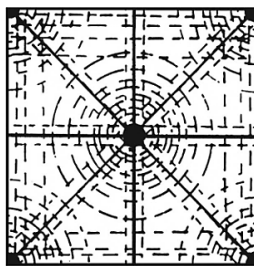


Fig. 1. Estructura dinámica del cuadrado.

El formato rectangular puede ser considerado como el más habitual en pintura de caballete. Existen distintos tipos de formatos rectangulares. Dependiendo de sus dimensiones y su disposición espacial, tendrá unas connotaciones u otras y, por ello, acogerán unas temáticas u otras. Las proporciones rectangulares más comunes empleadas son las siguientes.⁴⁰

- 1:2= (25x51 cm); 30x61 cm
- 2:3= 51x76 cm; 61x91 cm
- 3:4= 23x30 cm; 30x41 cm; 46x61 cm.
- 4:5= 20x25 cm; 41x51 cm; 61x76 cm.
- 5:6= 25x30 cm; 51x61 cm.

Dentro del formato rectangular, la posición horizontal aporta equilibrio y calma. Este formato, también denominado *apaisada* es ideal para paisajes como su propio nombre indica. Esto se debe a que la naturaleza es vista con un horizonte, lo que genera profundidad.⁴¹ Es muy apropiada para retratos dobles y para retratos simples en los que se busca incluir espacio delante de la mirada del representado. También se utiliza para retratos de grupos de personas o para escenas narrativas.

³⁷ Kandinsky opina así respecto a este formato: “el formato cuadrado combinado con un elemento único tiene por resultado “un frío igual a la muerte”. KANDINSKY, V. (1991). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor. p. 128.

³⁸ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Los formatos de la pintura española del siglo XVII conservada en el museo del Prado*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p. 157

³⁹ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Restauration des peintures. Catálogo de exposición del museo del Louvre del 30 Mayo al 1 diciembre 1980*, nº 21. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 45-46. p. 54.

⁴⁰ ROBERTS, I. (2008). *Mastering Composition: Techniques and Principles to Dramatically Improve*. Cincinnati: FW. p. 18.

⁴¹ CASTILLO, J. M. (2012). *La composición de la imagen. Del Renacimiento al 3D*. Madrid: Paraninfo. p. 182.

Conocer qué formato solía usar un artista puede ayudar a determinar si la obra fue ampliada. Jan Van Scorel solía utilizar formatos oblongos (mucho más largos que altos), como en *María Magdalena* (Rijksmuseum) o en *El bautismo de Cristo*, ambos con una tira añadida en la parte superior que cambió su formato.⁴²

La orientación vertical del rectángulo, por ejemplo, sugiere inestabilidad al estar relacionada con el movimiento, el dinamismo, la tensión y también con la figura humana.⁴³ Muchas obras de temática religiosa han sido realizadas en este formato, pues su carácter ascendente se relaciona con la elevación al cielo. También es un formato muy adecuado para retratos.⁴⁴

Tiziano realizó en 1551 un retrato de *Felipe II* utilizando como formato una sesquitercia doble (en vertical 16/9). Dicho cuadro se convirtió en ejemplo de lo que debía ser un *retrato de aparato* (retratos de los reyes para poner de manifiesto su poder ante el pueblo o ante sus aliados y enemigos).⁴⁵ Este modelo tuvo enorme fortuna entre los sucesivos pintores de la Casa de Austria, incluido Velázquez, quien comienza a usarlo nada más regresar de Italia.⁴⁶

Algunas obras de Veronés que tenían un formato apaisado, fueron ampliadas para conferirle un formato vertical, seguramente porque su temática mística quedaba mejor representada en dicho formato. Un ejemplo de esta transformación es *Rebeca y Eleazar* (Palacio de Versalles), que fue aumentada por la parte inferior y más generosamente por la superior, con lo que el original formato apaisado pasó a ser vertical.⁴⁷

El formato circular en la pintura de caballete se remonta al siglo XV en Florencia.⁴⁸ En un principio fue usado para temas profanos, aunque pronto fue reservado para representar a la Virgen con el Niño, algo muy del gusto de Boticelli y sus discípulos, aunque también llegó a ser asociado con una gama mucho más amplia de motivos.⁴⁹ Otro término con el que son denominados los formatos circulares es *tondo*, del italiano *rotondo*, y suele designar más bien a los cuadros circulares de grandes dimensiones.⁵⁰

Si el centro cobra importancia en el cuadrado, esto queda aún más enfatizado en el círculo, en el que todos sus puntos son equidistantes de dicho centro. Bouleau señala que “Mientras que en los cuadros de los altares reina una monótona rigidez, propone [el tondo] desde el principio una gracia algo preciosa, liberada de la simetría”.⁵¹ El hecho de que sus direcciones refieran a su centro, según Arnheim, hace a la obra circular más autónoma que otras al tener menos referencias con el exterior.⁵²

El formato circular, además, resulta cómodo a la percepción, pues no tiene ángulos que “atrapen” la visión. De hecho, Haskell decía incluso que no había forma más placentera a la vista que la circular.⁵³

En Italia, concretamente en la Florencia de los ss. XV y XVI, se puso de moda el tondo por su estética y por sus significados religiosos: “Los tondos [...] eran apreciados en tanto que suponía un reto para resolver los problemas de composición que planteaba su forma circular”.⁵⁴ En España no existía el mismo interés hacia este formato, a diferencia del resto de Europa, y durante el Barroco son escasísimos los formatos redondos: “Las pinturas del siglo XVII español, parecen aborrecer los formatos circulares y elípticos”.⁵⁵ A pesar de esto podemos encontrar algún ejemplo e incluso obras ampliadas para lograr este formato.

⁴² FARIES, M. (2016). “Jan Van Scorel, Mary Magdalen” en *Rijksmuseum online collection*. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-372/catalogue-entry>> [Consulta 2 octubre de 2016]

⁴³ ALEJOS, C. (2011) “Influencias expresivas del formato del lienzo” en *Pintura y Artistas. Blog de Cristina Alejos para hablar de pintura y arte*, 3 noviembre <<http://www.pinturayartistas.com/influencias-expresivas-del-formato-del-lienzo/>> [Consulta: 20 enero de 2012]

⁴⁴ POSÈQ, A. (1978). *Format in painting*. Tel-Aviv: Tcherikover. p. 36.

⁴⁵ GONZÁLEZ V. (2012). “El retrato de aparato” en *La Región Diario digital de Ourense* <<http://www.laregion.es/opinion/victor-gonzalez/retrato-aparato/20120822074016255960.html>> [Consulta: 10 mayo 2015]

⁴⁶ CRIADO PÉREZ, M. (2011). *La medida original. El problema de los formatos en la pintura de Velázquez*. Tesis de fin de grado. Salamanca: Universidad de Salamanca.

⁴⁷ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Op. cit.* p. 97.

⁴⁸ NÉRAUDAU, J-P. (1985). *Dictionnaire d'histoire de l'art*. París: PUF.

⁴⁹ POSÈQ, A. (1978). *Op. cit.* p. 41.

⁵⁰ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 268.

⁵¹ BOULEAU, C. (1996). *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal. p. 39.

⁵² CALTER, P. (1998). “What shape frame?” en *Mathematics Across the Curriculum - Dartmouth Math Home* <<https://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit12/unit12.html>> [Consulta: 3 junio de 2016]

⁵³ HASKELL, F. (1997). *L'amateur d'art*. París: Librairie générale française. p. 273.

⁵⁴ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 149.

⁵⁵ *Ibid.* p. 149.

Como se verá más adelante, existen un buen número de ejemplos de obras ampliadas a un formato circular. El *San Martín* de Perugino (1502, Museo del Louvre) tenía un formato cuadrangular cuando fue extraído de un políptico bifaz. Posteriormente fue ampliado transformándose en una pintura circular.

Por su parte, el formato ovalado fascinó a arquitectos y pintores barrocos por su aproximación al círculo, aunque sin llegar a tener tal simetría.⁵⁶ Fue muy utilizado en el Rococó para representar escenas pastoriles, pues la curva se asocia con la femineidad y la delicadeza. Los retratistas también recurrieron a este formato a menudo entre el s. XVII hasta principios del XX.⁵⁷ De hecho, el auge repentino de los retratos ovales en el siglo XVIII, muestra que el retrato no siempre necesita estar asociado con el rectángulo.⁵⁸

La elipse, que define el formato oval, está formada por círculos entrelazados a partir de su centro, por lo que es considerada una forma ideal para representar un dúo o un diálogo.⁵⁹ Arnheim señalaba que también era ideal para representaciones simbólicas o cosmológicas.⁶⁰

En los retratos representados en un formato oval vertical, el peso del foco superior puede aprovecharse “[...] para que el dominio de la persona retratada sea más convincente.”⁶¹ Sin embargo se opina que los problemas de composición del tondo se acentúan más en el formato ovalado.⁶²

En el siglo XVIII, los retratos ovales se hicieron populares a raíz de la moda de las tabaqueras y colgantes adornados pictóricamente con imágenes en miniatura que recuerda antiguos camafeos y gemas.⁶³ En el retrato rococó, la predilección por este formato pudo estar influenciada por tradiciones culturales de la Antigüedad al asociarse con los escudos de los guerreros. Además, fue utilizada para la representación de efigies reales o para las imágenes de Cristo. La elipse también tiene unas connotaciones cósmicas y fue asociada a referencias zodiacales.⁶⁴

El formato en semicírculo, llamado también *de media-luna* o arqueado, consiste en un rectángulo o cuadrado cuyo remate superior es un semicírculo. Este podía ser empleado, por ejemplo, para aquellas representaciones que se incluían en el remate de los retablos.⁶⁵

El formato con remate ojival es similar al semicircular, pero con el arco apuntado. Es un formato habitual en las pinturas de retablos góticos y, a partir del s. XIX, en el neogótico.

El triángulo, al igual que el círculo y la ojiva, suele presentarse como remate de muchas obras rectangulares. Suele ser utilizado en representaciones religiosas.

*El triángulo con la base bien asentada en la horizontal contiene en su punta transversal mucha verticalidad que direcciona hacia arriba, por lo que también puede servir para mensajes espirituales, expresiones agudas y angustiosas o protesta.*⁶⁶

El lobular, consiste en un formato cuadrangular con remate curvo. Sin embargo, a diferencia del formato con remate semicircular, el arco del lobular es más estrecho lo que crea un escalón de 90° entre la parte rectangular y el remate. Si la obra tiene remates con forma de lóbulo en varios de sus laterales se denomina formato *multilobular*. Este tipo de formatos ha habitualmente usado para pinturas de plafón.

⁵⁶ POSÈQ, A. (1978). *Op. cit.* p. 37.

⁵⁷ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 269.

⁵⁸ POSÈQ, A. (1978). *Op. cit.* p. 36.

⁵⁹ ARNHEIM, R. (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal. p. 102.

⁶⁰ “Es la elipse esa figura creativa, porque sus dos polos son característicos del universo: controlan los movimientos del cosmos y con el símbolo del hombre, con su estructura polar de espíritu y alma”. ARNHEIM, R. (2001). *El poder del centro...* *Op. cit.* p. 142.

⁶¹ ARNHEIM, R. (2001). *El poder del centro...* *Op. Cit.* p. 102.

⁶² SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 149.

⁶³ POSÈQ, A. (1978). *Op. cit.* p. 38.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.* p. 41-42.

⁶⁶ ALEJOS, C. (2011). “Influencias expresivas del formato del lienzo” en *Pintura y Artistas. Blog de Cristina Alejos para hablar de pintura y arte*, 3 noviembre < <http://www.pinturayartistas.com/influencias-expresivas-del-formato-del-lienzo/> > [Consulta: 20 enero de 2012]

En cuanto a los formatos geométricos usados en pintura son: el pentágono, hexágono y octógono. El hexágono “[...] resulta de la unión de seis triángulos equiláteros y tiene la propiedad única de tener el lado igual al radio de la circunferencia que lo circunscribe [...]”.⁶⁷

El formato octogonal ha sido habitualmente utilizado por numerosos pintores como, por ejemplo, Carlo Dolci (s. XVII).⁶⁸

A menudo, a los formatos rectangulares se les añadían otras formas poligonales en los laterales. El resultado eran formatos complejos creados para adaptarse a las molduras mixtilíneas de los techos.⁶⁹

Dada la enorme importancia que tienen las proporciones, se desarrollaron distintas teorías con la finalidad de dotar de dicho equilibrio al formato de los cuadros.

2.3. Los formatos proporcionales

Como indica la frase “No debe haber decoración, sólo proporción”⁷⁰, desde la Antigüedad la proporción ha sido una máxima para lograr la perfección en los elementos formales. La proporción armónica paradigmática, llamada *sección áurea* por Vitrubio era considerada “la consonancia de las partes y el todo”.⁷¹ En 1850 Zeysing redescubrió dicha ley denominándola *Ley de las proporciones*.⁷² Lurçat, definió la *proporción armónica* como una progresión asimétrica que termina por volverse equilibrada.

Los formatos armónicos reúnen tres sistemas de proporcionalidad: áureos, geométricos y musicales.⁷³ Esta necesidad de crear soportes basados en proporciones armónicas “[...] obliga a diseñar desde un principio soportes que sean múltiplos o submúltiplos de las figuras comprendidas dentro de su área”.⁷⁴

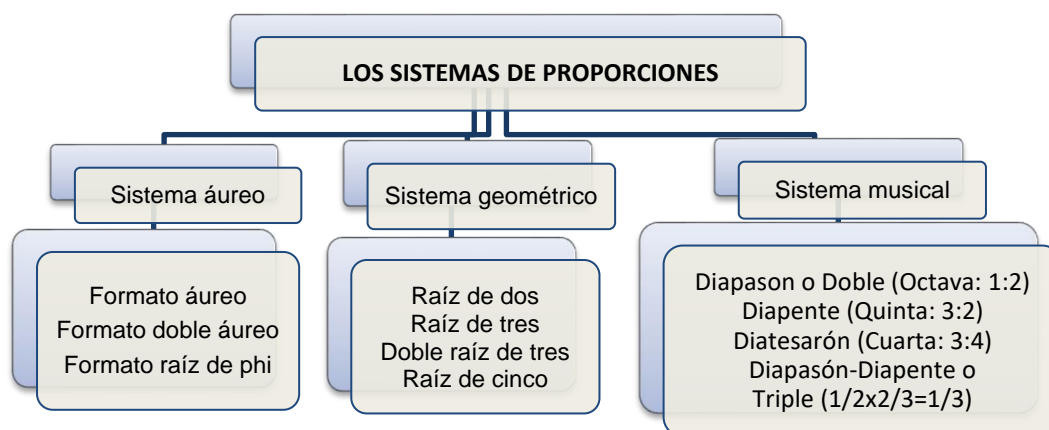


Fig. 2. Los sistemas que dan como resultado formatos proporcionales.

⁶⁷ TOLEDO AGÜERO, Y. (2013). *Op. cit.* p. 20.

⁶⁸ FREDERICKSEN, B. (1976). “The Four Evangelists by Carlo Dolci” en *The J. Paul Getty Museum Journal*. Vol. 3. p. 67-73.

⁶⁹ Ver CANSINO CANSINO, A. y FERRERAS ROMERO, G. “La restauración de las pinturas de techo de la casa del poeta Juan de Arguijo” en *IAPH* < www.iaph.es/export/.../pinturas-juan-de-arguijo/.../proyecto_conservacion_arguijo.pdf > [Consulta: 10 febrero de 2015]

⁷⁰ San Bernardo de Claraval, inspirador de la arquitectura cisterciense (1091-1153). SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* Página inicial, sin numerar.

⁷¹ CALVIMONTES ROJAS, C. (2015). *Presencia del número de oro*. Lulú. com. p. 16.

⁷² *Para que un todo, dividido en partes desiguales, parezca hermoso desde el punto de vista de la forma, debe haber entre la parte menor y la mayor la misma razón que entre la mayor y el todo*. GHYKA, M. C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón. p. 38

⁷³ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 464.

⁷⁴ *Ibid.* p. 463.

2.3.1. Sistema áureo

En la antigüedad, el sistema de proporción basado en el número áureo (*phi*) era el más conocido. La llamada *proporción áurea* o *divina proporción*, está basada en una matemática rigurosa que demuestra el “ideal científico de los artistas del Trecento e inicios del Quattrocento”.⁷⁵

Luca Paccioli llamó *divina proporción* al hecho de plantear la siguiente proporcionalidad entre dos segmentos: “Buscar dos segmentos tales que el cociente entre el segmento mayor y el menor sea igual al cociente que resulta entre la suma de los dos segmentos y el mayor” Sean los segmentos: A: el mayor y B el menor, entonces planteando la ecuación es: $A/B=(A+B)/A$.

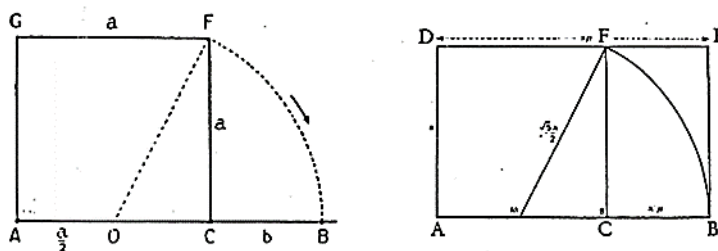


Fig. 3. Proporción áurea.

Los formatos áureos, surgidos de la relación áurea eran: áureo, doble áureo y formato en raíz de phi. Estos formatos con proporciones asemejadas al cuadrado fueron típicos del barroco. El formato doble áureo, de hecho, ganó protagonismo al áureo sencillo en la pintura del siglo XVII, pues se asemeja más a la relación 5:4.⁷⁶ El Trazado del formato *raíz de phi* fue usado entre 1600 y 1700, por pintores españoles y está cercano a la proporción 5:4.⁷⁷

Tabla 1. Formatos áureos

FORMATO ÁUREO	FORMATO DOBLE ÁUREO	FORMATO RAÍZ DE PHI
Trazado del formato <i>áureo</i> . ⁷⁸	Trazado del formato <i>doble áureo</i> . ⁷⁹	Trazado del formato <i>raíz de phi</i> . ⁸⁰

*Existía, al menos desde la Edad Media, una tradición de formato de los cuadros según los cinco rectángulos que ella denomina “rectángulos de oro” porque estos dependen del pentágono que es la forma ideal del número de oro. Estos rectángulos aparecen en diversos formatos emparejados o hermanados, es decir bajo la forma de dos rectángulos unidos por su lado mayor.*⁸¹

⁷⁵ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* 103.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 77.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 104.

⁷⁸ *Ibíd.* p. 57.

⁷⁹ *Ibíd.* p. 76.

⁸⁰ *Ibíd.* p. 105.

⁸¹ “[...] il existait, au moins depuis le Moyen-Age, une tradition de formats des tableaux selon les cinq rectangles qu’elle appelle “rectangles d’or” parce qu’ils dépendent du pentagone qui est la forme idéale du nombre d’or. Ces rectangles apparaissent dans

2.3.2. Sistema geométrico

El sistema geométrico para obtener formatos rectangulares proporcionales consiste en abatir la diagonal del cuadrado. Estos rectángulos son denominados geométricos o *dinámicos*.⁸² Según el concepto de simetría dinámica, la relación proporcional de cada parte con el todo queda garantizada pues se parte de una matriz.⁸³

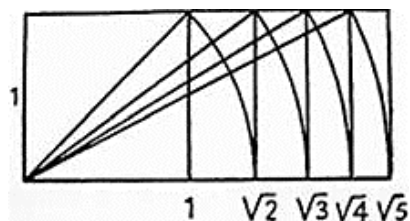


Fig. 4. Serie inicial de rectángulos geométricos a partir del cuadrado.

Esta descomposición del espacio partiendo de una matriz garantiza la relación proporcional de cada parte con el todo. Este sistema, sirve para crear rectángulos proporcionales como el formato raíz de dos (*puerta dorada*), raíz de tres, doble raíz de tres, raíz de cinco.⁸⁴

La geometría también puede ayudar a resolver qué proporciones debería tener un añadido para que la forma resultante sea proporcional a la original. De este modo, si a un cuadrado se le añade una porción en forma de L. (de igual anchura en la parte horizontal y vertical), la figura resultante sigue siendo un cuadrado⁸⁵ y, en geometría, a esta porción se le denomina “gnomon”.⁸⁶

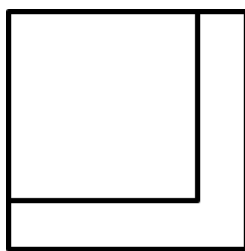


Fig. 5. Figura gnómica.

2.3.3. Sistema musical

Pitágoras descubrió que ciertas proporciones aritméticas en los instrumentos musicales, como las longitudes de las cuerdas, producen armonía de tonos.⁸⁷ De este modo surgió el sistema de proporciones musical, fundamentado en la perfección matemática de los cuatro primeros números 1, 2, 3, 4.⁸⁸ Los formatos surgidos de este sistema de números enteros (a diferencia de la serie geométrica) son llamados *rectángulos armónicos*.

plusieurs formats couplés ou jumelés, c’est-à-dire sous la forme de deux rectangles attachés par leur grand côté.” BALLAS G. (1980). “Les Formats des châssis en peinture: étude des formats dits "Français”” en *Assaph: Studies in Art History*, N. Kenaan (Vol.1). Tel Aviv: Putnams. p. 225.

⁸² SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 136.

⁸³ CRIADO PÉREZ, M. (2011). *Op. cit.* pp. 21-22.

⁸⁴ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 10.

⁸⁵ THOMPSON, D. (2011). *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: Akal. p. 180.

⁸⁶ Herón de Alejandría definió un gnomon “como cualquier figura que, añadida a una figura original, produce una figura semejante a la original.

⁸⁷ Pitágoras se dio cuenta de que las longitudes de una cuerda que proporcionan una nota (su cuarta, su quinta y su octava) son proporcionales a los números 12, 9, 8 y 6, o bien a 1, 3/4, 2/3 y 1/2, es decir, que las notas fundamentales están determinadas por 1, 1/2, su media aritmética y su media armónica.

⁸⁸ Parece ser que fueron los pitagóricos los que relacionaron la belleza del sonido con la perfección numérica al descubrir que la longitud de las cuerdas de una lira era inversamente proporcional al número de vibraciones que producía. Cuanto más larga menos vibraciones y viceversa, estableciendo una proporción aritmética justa.

Estos fueron habitualmente utilizados en el Renacimiento, pues se creía que los formatos más bellos eran aquellos cuyos lados poseían las relaciones numéricas simples, propias del sistema musical. A estas proporciones *musicales*, Alberti las denominó en su libro IX *diapasón*, *diapente* y *diatesarón* y servían para definir las proporciones de las artes plásticas:⁸⁹ Diapasón o Doble (Octava: 1:2), Diapente (Quinta: 3:2), Diatesarón (Cuarta: 3:4), Diapasón-Diapente o Triple ($1/2 \times 2/3 = 1/3$).⁹⁰

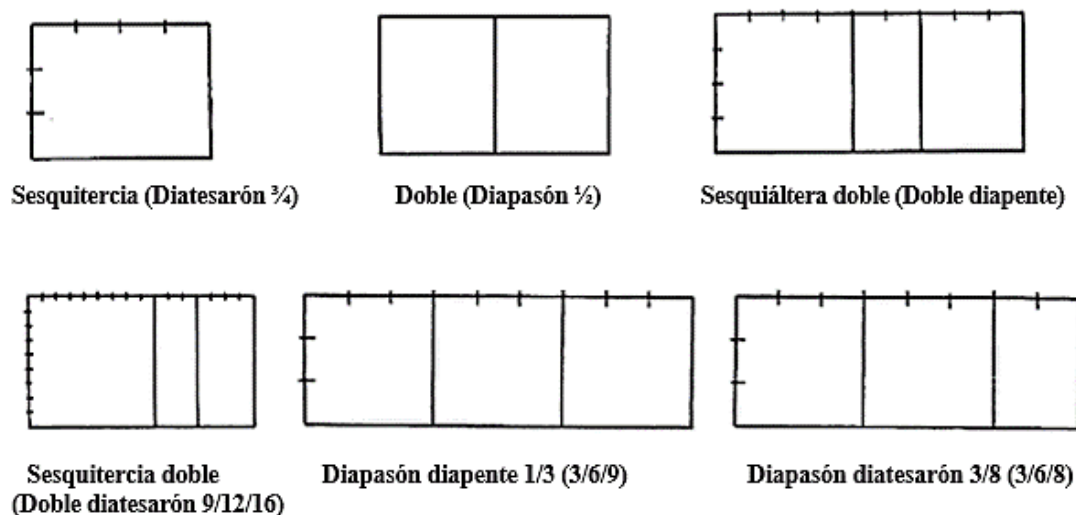


Fig. 6. Relación de rectángulos armónicos.

Los artistas del Renacimiento estaban especialmente interesados en las relaciones 4/6/9 y 9/12/16: “Los pintores del siglo XVII español, siguiendo el ejemplo de los pintores del Renacimiento, sintieron una especial predilección por los formatos “armónicos”, así lo demuestra el empleo masivo de este formato frente a los demás sistemas de proporcionalidad [...]”.⁹¹

Estudios como los realizados por Gustav Fechner, autor de la ley Weber-Fechner, demostraron de forma experimental que, de forma general, se prefiere la proporción 5:4 en los formatos verticales y 4:3 en los horizontales. Estas proporciones son consideradas “musicales”.⁹²

2.4. La influencia de la proporción en el diseño de los formatos

A lo largo de los siglos ha existido una marcada inclinación por los formatos proporcionados.⁹³

*[...] artistas del barroco español trabajaron y estudiaron sus obras cuidando todos los detalles, empleando sus amplios conocimientos de geometría para crear una superficie proporcionada donde posteriormente representarían sus obras, creando una simbiosis perfecta entre soporte y pintura.*⁹⁴

⁸⁹ Esta serie de rectángulos de proporción armónica (estática, racional) tuvo como principal defensor al profesor Wittkower y, en concreto en el ámbito de la pintura, a Charles Bouleau.

⁹⁰ PEDOE, D. (1976). *La geometría en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 90.

⁹¹ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). 252.

⁹² “[...] aunque parece existir una tendencia hacia los formatos en sección áurea, la mayor preferencia en el experimento se decantó hacia los formatos más comprimidos, de ratio comprendida entre 1:1,2 1:1,5 coincidente con el campo útil de la visión humana.” ARNHEIM, R. (2001). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. En CASTILLO, J. M. (2012). p. 181.

⁹³ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 470.

⁹⁴ *Ibid.* p. 19.

Parece ser que Velázquez era partidario de utilizar todos los sistemas (áureos, geométricos, musicales) en sus obras.⁹⁵ Por ejemplo, geométrico en *Las meninas* y *El bufón don Sebastián de morra*, o melódico en *Felipe III a caballo*.⁹⁶ Este último, aunque se desconoce si fue concebido como un formato “armónico”, tras ser ampliado adquirió unas proporciones que permitieron incluirle dentro de los formatos musicales.⁹⁷

La elección de un sistema u otro de proporciones tendría que ver con los principios estéticos o culturales que imperaban en cada época. En ocasiones, el sistema utilizado puede conocerse estudiando las proporciones de origen de las obras. En España, José María Seijas estudió la relación áurea de los formatos y la aplicó en los cuadros del Museo del Prado. Según éste, en la mayoría de cuadros del museo madrileño existe una relación proporcional entre el largo y el ancho.

*Al comprobar las magnitudes de cada una de las obras (largo y ancho), se comprobó que el cociente de ambos daba como resultado un número conocido [...]. Estos resultados no podían ser fruto de la casualidad, sino que tenían que ser objeto de un estudio previo realizado por los maestros que diseñaron los formatos.*⁹⁸

Estos estudios de las proporciones de los formatos pictóricos fueron la base de los formatos estandarizados y de la relación del formato y la arquitectura. El no reconocimiento de alguno de estos sistemas en una obra puede significar que sufrió una transformación de formato.

2.4.1. Formatos estandarizados

Con la llegada de la Revolución industrial se vio satisfecha la necesidad de crear soportes uniformes. Desde que, a mediados del s. XIX, la distribución de materiales artísticos comenzó a ser una rama próspera de la industria y el comercio, estos estuvieron sujetos a las leyes económicas de la producción industrializada.⁹⁹ Se piensa que Francia fue el país impulsor de los lienzos con medidas estándar, los cuales solían estar ya preparados.¹⁰⁰ Un manuscrito de 1650-1651 hace también mención a las *botteghe de telari* en Roma, donde se podían comprar telas de dimensiones estandarizadas.¹⁰¹

Pero la estandarización de soportes no se limitó a la pintura sobre tela, sino que también existían medidas normalizadas para los soportes de tabla. Cada maestro artesano estaba, además, sujeto a las ordenanzas de su ciudad y tenía unas competencias y un sello característico. Tanto la producción como el mercado estaban controlados: “Las regulaciones de los carpinteros de 1617 declaran explícitamente que los paneles después de esa fecha deben hacerse en tamaños basados en el prototipo mantenido en la oficina del gremio”.¹⁰²

Antes de aparecer los formatos estándar modernos se produjeron, al menos a nivel local, tablas y bastidores comerciales. Uno de los primeros bastidores con tamaño *comercial* fue el formato que surgió entre 1702 y 1717 en Inglaterra, denominado *Kit cat*.¹⁰³ Este formato, en el que se incluye una o las dos manos del representado¹⁰⁴, es considerado el menor de los formatos para retrato utilizado a principio del siglo XVIII, de 28x36 pulgadas.¹⁰⁵

⁹⁵ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 472.

⁹⁶ *Ibid.* p. 490.

⁹⁷ Cálculo del coeficiente de proporcionalidad. Medida actual 3,14: 3,00 1,046 Medida primitiva (45) 3,140 2,981= 1,053 SEMITONO 255:243=1,053. SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 369

⁹⁸ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 17.

⁹⁹ POSÈQ, A. (1978). *Op. cit.* p. 30.

¹⁰⁰ PILES, R. de. (1684). *Les premiers éléments de la peinture pratique*. En LABREUCHE, P. (2011). *Paris, capitale de la toile à peindre-XVIII-XIX siècle*. CTHS y INHA: Paris. p. 72.

¹⁰¹ BEAL, M. (1984). A study of Richard Symonds. En LABREUCHE, P. (2011). *Op. cit.* p. 73.

¹⁰² “Joiners’ regulations of 1617 explicitly state that panels after that date should be made in sizes based on the prototype kept at the guild office”. WADUM, R. y STEETON, N. (2012). “History and use of panels or other Rigid supports for easel paintings” en *Conservation of Easel Paintings* en *The Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield (eds.). London, New York: Routledge. p. 95.

¹⁰³ YOUNG, C. (2012). “History of fabric supports” en *Conservation of Easel Paintings... op. cit.* p. 135.

¹⁰⁴ NATIONAL PORTRAIT GALLERY. ‘Three-quarters, kit-cats and half-lengths’: *British portrait painters and their canvas sizes, 1625-1850*. < <http://www.npg.org.uk/research/programmes/artists-their-materials-and-suppliers/three-quarters-kit-cats-and-half-lengths-british-portrait-painters-and-their-canvas-sizes-1625-1850/2.-four-historic-sizes#90> [Consulta 20 noviembre de 2015]

¹⁰⁵ La medida de 2,54 cm se refiere a la Pulgada inglesa, que es ligeramente diferente de otras versiones como la Pulgada Castellana, que mide 2,32 cm. VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Historiografía técnica y materiales*. San Sebastián: Nerea. p. 138.

Seijas opina de manera similar a Callen: “Lo más fácil es pensar que fueron los propios artistas, quienes decidieron su forma y medidas, como así debió de ocurrir en la mayoría de los casos”.¹¹⁵ Sin embargo, autores como Gila Ballas tienen una opinión más próxima a la de que el origen de dichas dimensiones estandarizadas se deba a una estudiada proporción matemática y la proporción del número áureo. Aunque esta autora afirma no poder probar que los creadores de dichos formatos conocieran las propiedades del *número divino*, afirma que ya el compendio más antiguo que clasifica los diferentes tipos de lienzos estándar, publicado por K. Robert, fue concebido teniendo en cuenta los tres grupos de rectángulos de oro tradicionales.¹¹⁶

*El corte áureo, dio nacimiento al formato Marina (antigua medida); el formato Retrato es la doble del corte áureo (el lateral grande el boble que el pequeño) (...) La puerta de armonía es la relación del lado de un cuadrado con su diagonal que se mide por $\sqrt{2}$ (...) Los pintores le han llamado formato Paisaje.*¹¹⁷

Ballas defiende la idea de que la estandarización de los formatos tiene su origen en la tradición:

*El estudio de los formatos por medio de los gráficos afirma positivamente dos hechos incontestables: primeramente, el cuadro de dimensiones fue establecido después de una tradición de taller y, segundo, existe una relación evidente entre esas dimensiones y el número de Oro que servía, sin ninguna duda, como clave para su cálculo.*¹¹⁸

Avigdor Posèq, por su parte, opina que los formatos homogéneos estaban basados en las proporciones de la sección de oro y que fueron diseñados teniendo en cuenta la eficiencia comercial. Éste, además, considera que el resultado de esta estandarización de los formatos pictóricos se considera como un símbolo manifiesto de capitalismo pragmático.¹¹⁹

En cualquier caso, es sabido que, hacia finales del s. XVII surge en París, lo que Pascal Labreuche llama una *primera estandarización* de los formatos, en las proporciones destinadas esencialmente al retrato.¹²⁰ Según este autor, existe otro período de normalización de los formatos de las telas, al que llama *segunda estandarización* (de 1840 a 1890), los cuales influenciarán fuertemente los modelos compositivos.¹²¹ Esta segunda etapa va ligada, no ya al mercado del retrato sino a la pintura al aire libre, paisajes campestres y marinos.¹²² Estas dos etapas podrían dar explicación a que existan dos corrientes de opinión acerca del origen de los formatos estandarizados: un origen matemático o un origen cultural.

¹¹⁵ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p.15.

¹¹⁶ BALLAS, G. (1980). *Op. cit.* p. 227.

¹¹⁷ "La coupe d'or a donné naissance au format Marine (ancienne mesure); le format Portrait est la doublé coupe d'or (la majeure sur deux fois la mineure) (...) La porte d'harmonie est le rapport du côté d'un carré à sa diagonale qui se mesure par $\sqrt{2}$ (...) les peintres l'on appelé format Paysage." SÉRUSIER, P. (1921). *A.B.C de la peinture*. En BALLAS, G. (1980). *Op. cit.* p. 225.

¹¹⁸ "L'étude des formats au moyen des graphiques affirme positivement deux faits incontestables: premièrement, le tableau des dimensions fut établi à la suite d'une tradition d'atelier, et deuxièmement, il y a une relation évidente entre ces dimensions et le nombre d'or qui servait, sans aucun doute, de clef à leur calcul." BALLAS, G. (1980). *Op. cit.* p. 232.

¹¹⁹ POSÈQ, A. (1978). *Op. cit.* p. 30.

¹²⁰ LABREUCHE, P. (2011). *Op. cit.* p. 298.

¹²¹ *Ibid.* p. 287.

¹²² *Ibid.* p. 298.

Capítulo 3

Relación entre el formato y la expresión pictórica

*Donde veis una Madonna, yo veo un triángulo equilátero, [...] donde veis un triángulo equilátero, yo veo un sin número de referencias simbólicas [...].*¹²³

La composición de una pintura reúne las características de los elementos (forma, dimensión, color) y su disposición en el espacio pictórico.

La relación existente entre formato y composición es fundamental para la expresión pictórica. La simbología y los sistemas de proporción del formato y de la composición, aportarán el equilibrio deseado para potenciar el mensaje. Sin embargo, una ampliación de soporte puede alterar esto.

3.1. Formato y composición en la imagen pictórica

Según Puttfarken “el formato de la pintura constituye en sí mismo el principio fundamental del orden compositivo”.¹²⁴ Es decir, en obras con un mismo formato se pueden hacer diferentes composiciones, por lo que aunque al formato no le compete la organización geométrica, sí influye en la manera en que el pintor organiza la composición.

Los diversos tipos de formatos que han “acompañado” la pintura de caballete a través de los distintos momentos de la historia los ha convertido en elementos socio-culturales por el simbolismo que han adquirido. Según Posèq, el mensaje de una obra, además, la transforma en una “*forma simbólica*”, algo que, según él, las hacía adaptables a cualquier situación.¹²⁵

¹²³ GOMBRICH, E. H. (1981). *Ideales e ídolos*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 226.

¹²⁴ PUTTFARKEN, T. (2000). *Op. cit.* p. 6.

¹²⁵ POSÈQ, Avigdor. (1978). *Op. cit.* p. 27-28.

La adquisición de dicho simbolismo parece ser que fue un proceso recíproco: el formato, ya como símbolo, ayudó a expresar mejor el mensaje de las composiciones; pero también las iconografías representadas influyeron en que los formatos adquirieran una cierta simbología.

Sin embargo, hay también quien opina que las implicaciones asociadas a ciertos formatos pueden no estar relacionadas con una iconografía específica.¹²⁶

*En un primer momento, condicionados por los intentos de reconstruir retablos y reunir parejas, se intenta explicar esta uniformidad asumiendo una relación funcional o iconográfica particular entre las pinturas en un formato dado. [...] sin embargo, rara vez hay argumentos convincentes para tal relación iconográfica o funcional; Es mucho más probable que se trate de paneles de tamaño estándar que estuvieran comercialmente disponibles. Se ha demostrado que la breve digresión sobre estos aspectos fue una prerrogativa del gremio de los carpinteros y de los ebanistas.*¹²⁷

La relación formato-tema representado también pudo tener que ver con las exigencias en cuanto al modo de exhibir las obras. En los *Salones*, por ejemplo, solía existir una jerarquía en cuanto al tema representado y su formato, así como su situación en las paredes. De este modo, el formato grande se utilizaba para la pintura de historia y el pequeño formato para la naturaleza muerta.¹²⁸

El tipo de formato también influye en la captación del mensaje. Para facilitar la lectura de la representación pictórica, además, deberá existir coherencia entre todos sus elementos (marco, proporciones, forma, colores, etc.): “En un cuadro -decía Matisse- cada parte desempeñará el papel que se le ha asignado, sea principal o secundario. Todo lo que no sea útil en el cuadro va en detrimento suyo”.¹²⁹

Cuando una obra se ajusta a las expectativas del ojo humano en lo relativo al eje de simetría, a la base estabilizadora horizontal, al predominio del área izquierda del campo sobre la derecha, y al de la mitad inferior del campo visual sobre la mitad superior, dicha obra tendrá una *composición equilibrada*.¹³⁰ Se podría decir que la percepción del espectador se ve favorecida por la disposición de las formas.

La proporción de las composiciones también influía en dicho equilibrio. Kandinsky decía que una composición proporcionada “armoniza y complementa la obra, dando vida a su contenido”.¹³¹ En una composición equilibrada, “[...] la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de -necesidad- en cada una de sus partes”.¹³²

De este modo, el resultado visual depende de un efecto global y no de una adición de elementos. Cuando la composición y formato están equilibrados entre sí, la obra también lo está. Esto suele contribuir a expresar mejor los significados de la obra: “El artista procurará que todo encaje visual y físicamente, buscando un equilibrio en el que los componentes materiales se complementen unos a otros. El conjunto mostrará así la condición de que todo es apropiado”.¹³³ Por el contrario, cuando las tensiones no son repartidas de forma adecuada, las formas tienden a otra disposición y la composición sugiere cambios.¹³⁴ Este desequilibrio hace que parezca que no esté acabada, pudiéndose llegar a pensar que no es algo definitivo.¹³⁵

¹²⁶ *Ibid.* p. 34.

¹²⁷ “At first, conditioned by attempts seen in the art-history field to reconstruct altarpieces and to reunite pairs of pendants, one tries to explain this uniformity by assuming a particular functional or iconographical relationship between the paintings in a given format group. [...] yet there are rarely convincing arguments for such an iconographic or functional relationship; it is far more likely that these are standard-sized panels that were commercially available. The brief digression into aspects be shown to have been a prerogative of the joiners’ and cabinetmakers’ guild.” VAN WETERING, E. (1997). *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press. p. 14.

¹²⁸ VERAT, M. (2009). *La peinture académique, ses règles et ses institutions*. <http://verat.pagesperso-orange.fr/la_peinture/peinture_academique.htm> [Consulta: 27 julio de 2013]

¹²⁹ KAHLER, E. (1978). *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI. p. 16.

¹³⁰ DONDIS, D. A. (1990). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 43.

¹³¹ Cita de Kandinsky en SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 492.

¹³² ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza. En VILLAFANE GALLEGO, J. J. (1998). *Op. cit.* pp. 181-182.

¹³³ PÉREZ-BERMÚDEZ, Carlos. *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnheim*. 2a ed. PUV: Valencia, 2010. p. 28.

¹³⁴ VILLAFANE GALLEGO, J. J. (1998). *Op. cit.* p. 28.

¹³⁵ *Ibid.* p. 182.

3.2. Recursos compositivos

3.2.1. Peso

El peso visual es un recurso consistente en agrupar las formas pictóricas en zonas determinadas, donde su color, forma o tamaño crearán un efecto que incrementará la atracción visual.¹³⁶ También puede ser la fuerza que posee un elemento dentro de una composición para atraer o repeler los demás próximos a él. Cuanto más grande sea el peso visual de los objetos, mayor será la fuerza con que se atraigan, pero, además, también depende la ubicación de las formas en el plano. Si la figura representada se encuentra aislada, su *peso* puede ser mayor.

Las diferencias de peso arriba-abajo e izquierda-derecha pueden proporcionar una tensión equilibrada, como en la figura 8a, que muestra una división lineal del rectángulo en una composición nivelada. La figura 8b representa un aguzamiento, pero con la tensión minimizada, y la figura 8c muestra una tensión máxima.¹³⁷

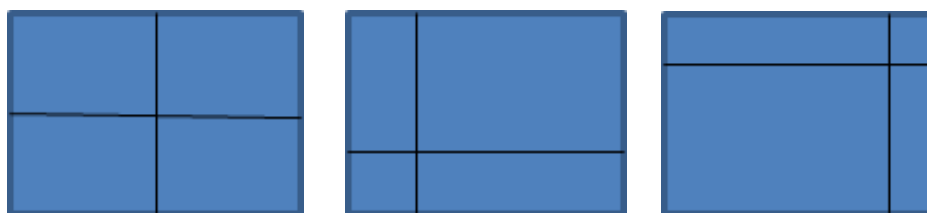


Fig. 8a. Tensión equilibrada

Fig. 8b. Tensión minimizada

Fig. 8c. Tensión máxima

3.2.2. Continuidad

Este recurso compositivo tiene que ver con la ilusión que crean las formas más allá de los límites del cuadro. Como explican las teorías de la Gestalt, nuestro ojo tiende a completar formas cuando estas no aparecen representadas enteras. Por lo tanto, esto influye en la captación de los significados de un cuadro. Gombrich lo definía así: “Lo que se espera crea la ilusión, y lo que se conoce llena los huecos”.¹³⁸ Esto puede aplicarse tanto a la estructura compositiva como a cada una de las formas pictóricas. Arnheim opinaba que para que un cuadro parezca una ilusión real, es necesario una continuidad en la composición y que, para ello, además, precisa de espacio a su alrededor.¹³⁹

Cuando una figura humana se encuentra “cortada” por el marco, el ojo se ve obligado a incidir en el espacio “tapado por el marco”. A menudo se solía desplazar el peso compositivo hacia el exterior con el fin de crear la ilusión de continuidad más allá del cuadro.¹⁴⁰ Sin embargo, este efecto puede crear tensiones demasiado pronunciadas, lo que dependerá de la parte del cuerpo.¹⁴¹

3.2.3. Perspectiva

La perspectiva puede servir para constituir un sistema de disposición y orden.¹⁴² Aunque la ilusión creada por la perspectiva no tiene que ver con el soporte material del plano, este sistema debe adecuarse al espacio del formato. Además, va a tener en cuenta las direcciones de este, para que ambos ayuden a expresar una estética y mensaje.

¹³⁶ Por ejemplo, un color frío pesa más que uno cálido, una forma grande pesa más que una pequeña, las formas regulares conocidas (geométricas) pesan más que las irregulares, las verticales pesan más que las inclinadas.

¹³⁷ DONDIS, D. A. (1990). *Op. cit.* p. 43

¹³⁸ Esto fue estudiado por Friedrich Kainz en 1972 quien señaló que la psicología de la percepción gestalista se deduce una explicación de la forma. Gombrich En ARNHEIM, R (1995). *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía. (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza. p. 146.

¹³⁹ ARNHEIM, R. (1995). *Hacia una..., op. cit.* p. 50.

¹⁴⁰ Además de estos recursos, se dice también que existían 6 maneras de atraer la atención del espectador que eran usadas por pintores como Rafael, incluso usadas en combinación para conseguir una imagen poderosa y atrayente. DUNNING, W. (1991). *Changing images of pictorial space: a history of spatial illusion in painting*. Siracusa: Syracuse University Press, 1991. p. 86.

¹⁴¹ ARNHEIM, R. (2001). *Op. cit.* p. 71.

¹⁴² PUTTFARKEN, T. (2000). *Op. cit.* p. 70.

3.2.4. Simetría y asimetría

La simetría ha sido una ley utilizada desde tiempos inmemoriales para representar el orden compositivo en la percepción humana. El eje más importante, en las composiciones pictóricas, es el de simetría. Este produce un efecto importante en el espectador y toda la composición está concebida para producir dicho efecto.¹⁴³ Cuando una composición es simétrica y bien estructurada resulta atractiva. Sin embargo, para que exista dicho equilibrio no es necesario que la composición sea simétrica, sino que se puede lograr por medio de otros factores compositivos. Para determinar si existe simetría compositiva en una obra, se traza un eje imaginario vertical que divide la composición en lados de similares tamaño y proporciones: “Consideraremos una obra simétrica cuando la distribución de las formas en el espacio es equivalente en ambos lados”.¹⁴⁴

Las divisiones simétricas o asimétricas, según el tipo de composición, contribuyen al equilibrio estático de ésta.¹⁴⁵ “Hay tres tipos de disposición: simétricas, asimétricas y asimétricamente simétricas”.¹⁴⁶

En el Renacimiento era habitual dividir el espacio pictórico en partes simétricas, normalmente por medio del eje de simetría. Otro recurso usado, sobretodo en formatos rectangulares, para dividir la imagen en dos zonas simétricas, era la diagonal. Aunque la diagonal de un rectángulo no es un eje de simetría, se suele utilizar para dividir la imagen en zonas de una manera más dinámica, como lo es el propio rectángulo.

Más tarde, durante el Barroco se buscaron mayormente las divisiones asimétricas.

El formato rectangular, tanto horizontal como vertical, a menudo se suele dividir en dos partes asimétricas, cargando el peso visual en una de ellas. El otro se suele dejar más vacío, equilibrando de algún modo la carga opuesta. Las direcciones visuales de las figuras representadas suelen ir encaminadas a que el espectador centre su mirada en la zona de mayor tensión, la cual a su vez puede estar formada por líneas o esquemas direccionales que atraen más aún la mirada. La tensión se crea porque el ojo tiende a buscar un centro de simetría que corresponda con el punto central. El ojo se ve obligado a concentrarse en la zona intermedia entre donde debería estar el eje de simetría y el eje compositivo.¹⁴⁷

3.2.5. Centro y laterales

El centro de una superficie pictórica puede ser en muchas ocasiones el punto de mayor tensión, y por ello las formas pictóricas allí dispuestas pueden ser las que el artista ha querido destacar.

*El centro de un campo de fuerzas no siempre es el punto medio, no es el equidistante, su cualidad no tiene que ver con la posición, sino con la función. El centro es el punto más importante, la clave de la construcción, el foco del que emanan o convergen los campos de fuerzas. Puede coincidir o no con el centro geométrico o con el físico. Es un centro dinámico y puede estar situado en cualquier punto del campo perceptual de la obra.*¹⁴⁸

Rudolph Arnheim explica en su libro *El poder del Centro* que, a medida que el espectador desplaza su vista del centro, las cosas pierden importancia.¹⁴⁹ Artistas como Kandinsky señalaban también que “Cuanto más cerca está una composición del borde del cuadro, más tensión causa”.¹⁵⁰ Esto se debe a que al desplazar las formas del centro geométrico se crea una inestabilidad perceptiva generadora de tensión visual.

¹⁴³ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris... op. cit.* p. 162.

¹⁴⁴ FRANCO RUUSCHMANN, C. B. (2006). *El arte geométrico: análisis y tendencias de su desarrollo plástico*. Tesis doctoral. Granada: Facultad de Bellas artes de Granada. p. 233.

¹⁴⁵ BALLAS G. (1980). *Op. cit.* p. 223.

¹⁴⁶ “There are three types of arrangement: symmetrical, asymmetrical and asymmetrically symmetrical”. ANGEL, M. J. (2009). *Pictorial Composition; the Art of Creating Expression in Painting*. <https://www.artrenewal.org/articles/2009/PictorialComposition-MJAngel.pdf> [Consulta: 13 junio 2016].

¹⁴⁷ BERGER, R. (1976). *El conocimiento de la pintura II. El arte de comprenderla*. Barcelona: Noguer. p. 157.

¹⁴⁸ PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2010). *Op. cit.* p. 28.

¹⁴⁹ CALTER, P. (1998). *Op. cit.*

¹⁵⁰ KANDINSKY, V. (1991). *Op. cit.* p.154.

Arnheim distingue dos tipos de sistemas compositivos que se complementan entre sí: **sistema céntrico y excéntrico**. El sistema céntrico crea un núcleo de un gran potencial energético.¹⁵¹ Los artistas, a menudo, han usado este recurso visual para atraer la atención y enviar mensajes, pues esa “tensión” activa el ojo y “sensibiliza” la obra.¹⁵² Otras veces, el centro queda en un segundo plano, pues se han buscado puntos nuevos de interés, que están organizados a partir del primero, lo que se llama sistema excéntrico.¹⁵³

3.3. Estructuras compositivas en los formatos

La estructura compositiva que rige el orden interno de una obra consiste en una disposición organizada de líneas imaginarias cuya función es situar los elementos del tema elegido, tonos y colores con la finalidad de dirigir la mirada del espectador por las distintas zonas de la obra. Las composiciones con espacios cuidadosamente distribuidos ganan en fuerza y expresividad artística. Estas estructuras compositivas son consideradas como el primer y, quizá, como el más importante dinamismo creado en la imagen plana.¹⁵⁴

3.3.1. Esquemas compositivos geométricos

Este tipo de esquemas utilizan formas geométricas para disponer la composición.

El sistema compositivo **triangular** consiste en disponer la/s figura/s representadas como si estuvieran inscritas en un triángulo. Esta disposición fue algo muy utilizado en el Renacimiento, por la estabilidad, monumentalidad y equilibrio que ofrece. Además, esta forma confiere a la obra unas connotaciones simbólicas relacionadas con lo divino.



Fig. 9. Esquema compositivo de *Mujer en su aseo*. Tiziano, 1515.

El **circular** transmite sentimientos de repetición y calor.¹⁵⁵ Este suele ser habitualmente combinado con esquemas triangulares.

Los esquemas simples también consisten en líneas rectas, curvas, quebradas, redes modulares simples o complejas. Por ejemplo, el **sistema radial**, donde todos los elementos dependen de un centro a partir del cual se distribuyen formas y masas a uno y otro lado del mismo.¹⁵⁶

¹⁵¹ PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2010). *Op. cit.* p. 28.

¹⁵² BERGER, R. (1976). *Op. cit.* p. 157.

¹⁵³ PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2010). *Op. cit.* p. 28.

¹⁵⁴ ROBERTS, I. (2008). *Op. cit.* p.13.

¹⁵⁵ SCOTT, R. G. (1973). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Victor Leru.

¹⁵⁶ ORTEGA MORALES, N. I. (2003). *Estudio de las manifestaciones artísticas en la formación inicial de maestros*. Granada: Grupo Editorial Universitario. p. 100.

3.3.2. Esquemas compositivos áureos

La importancia de la proporción, en las composiciones pictóricas, hizo que surgieran esquemas compositivos basados en la *sección áurea*¹⁵⁷: “La sección áurea se puede obtener por un procedimiento geométrico o aritmético, aunque éste último resulte más cómodo en pintura, sobre todo cuando se aplica a formatos grandes.”¹⁵⁸

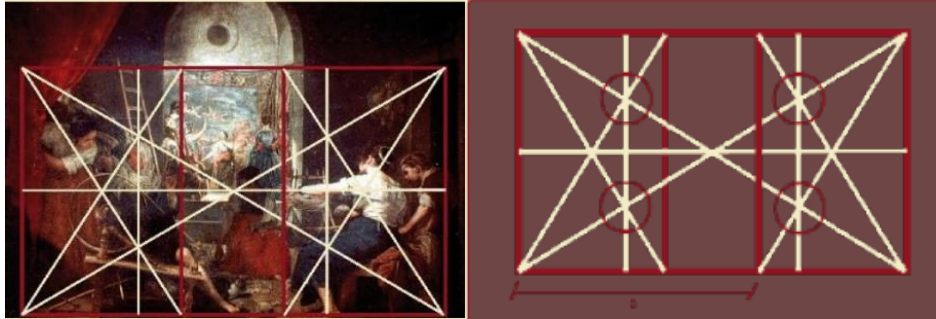


Fig. 10. Líneas compositivas de la parte original de *Las hilanderas*.

La **espiral áurea** es uno de los sistemas áureos creados para disponer las formas de manera que se creara tensión evitando la total igualdad entre las partes. Las intersecciones entre las líneas imaginarias son denominadas *puntos áureos*. Se considera que dichas zonas son puntos de tensión, por lo que los pintores solían situar en ellos los elementos pictóricos que se pretendían destacar de la composición, “con la seguridad de haberlo situado en el lugar más perfecto artísticamente hablando”.¹⁵⁹

En las líneas divisorias de este esquema compositivo destacan cuatro puntos *áureos*. Estos se suelen hacer corresponder con partes importantes para la lectura de la composición. Por ejemplo, en el cuadro de Boucher *Diana saliendo de su baño*, la cabeza de Diana está situada en uno de los puntos áureos.

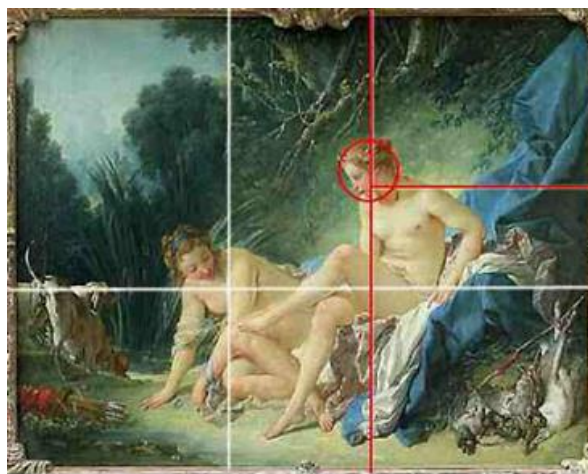


Fig. 11. Esquema compositivo según la sección áurea (*Diana saliendo de su baño* de Boucher).

3.4. Tipos de alteraciones compositivas en obras ampliadas

Las ampliaciones de formato a menudo alteran la composición de la obra que agrandan, sobre todo cuando los añadidos no son dispuestos en los laterales de la obra de forma proporcional. Esto supone una perturbación en la lectura de la obra.

¹⁵⁷ La expresión aritmética de la “sección dorada” es igual a $\phi = 1,618$. Esta proporción funciona multiplicando la dimensión total del cuadro por la constante 0,618 para obtener el resultado de la sección mayor de la composición.

¹⁵⁸ MARTÍN ARRILLAGA, J. (2001). “Fundamentos de la composición visual” en *NTEDU*. <<http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representacion/fundamentos-composicion.htm>> [Consulta: 20 febrero de 2015]

¹⁵⁹ PARRAMÓN, J. M. (1984). *Así se compone un cuadro*. Barcelona: Parramón. p. 24.

La amplitud de la alteración puede ser cuantitativa o cualitativa, pues afecta al esquema compositivo, pero también a la percepción que ello causa en el espectador.

Una de las mayores alteraciones visuales que puede causar una ampliación de formato es aquella que afecta a su elemento clave, es decir, el sistema que dirigía la visión del espectador hacia un punto importante de la composición.¹⁶⁰

En otras ocasiones, la ampliación se realizó de forma tan proporcionada que no se ve afectado el sistema compositivo de la obra, pero aun así afecta a la lectura primigenia. En una obra ampliada, conocer cuál fue el esquema compositivo de origen permitirá determinar el tipo de alteración compositiva sufrida.¹⁶¹

La influencia de las alteraciones de formato en la lectura de la obra apenas ha sido estudiada. La mayoría de los estudios que tiene que ver con un cambio en la apariencia de las pinturas, analizan la iconografía o estética, tras haber sido añadidos nuevos elementos. Sin embargo, el siguiente estudio de alteraciones (una de las aportaciones más importantes de esta tesis), pretende analizar la relación alteración formato-alteración composición. Es decir, cómo una transformación de formato altera el esquema y recursos compositivos. Aunque algunas obras pueden experimentar más de una alteración, en este apartado se ha creado una tipología, atendiendo al principal elemento o recurso compositivo afectado.

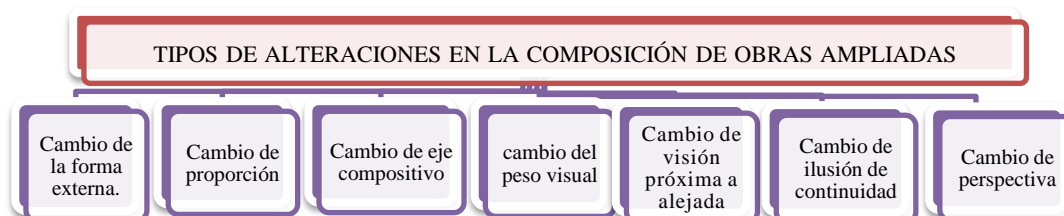


Fig. 12. Clasificación de alteraciones en la composición de obras ampliadas.

3.4.1. Alteración por cambio de la forma/orientación del formato

Una ampliación de soporte, además de alterar las dimensiones de la obra, suele conllevar una transformación de la forma externa como, por ejemplo, las obras que pasan de cuadrado a circular. Esto hace que las tendencias vectoriales del formato se modifiquen de manera que, incluso un rectángulo con medidas proporcionadas, podría parecer desequilibrado.¹⁶² La alteración se ve agravada si las formas representadas y el tema no tiene que ver con el nuevo formato.

Dentro de un cambio de forma también se incluyen los cambios de orientación del formato (de vertical a horizontal y viceversa). La alteración ocurre, por ejemplo, cuando la representación de un paisaje en un formato horizontal (algo apropiado para este tema) es ampliado transformándose en cuadrado. O cuando a la representación de un santo en un formato vertical alargado (lo que le otorga espiritualidad), le fueran aplicados añadidos de soporte que lo transformaran en cuadrado o en horizontal. Por ejemplo, si las representaciones manieristas de El Greco, pasasen de estar representadas en un formato vertical a uno horizontal, cambiaría la expresión de las formas representadas: “Lo que antes nos parecía dormido puede despertar rápidamente, y viceversa, sólo con estirar una vertical o una horizontal.”¹⁶³

Por ejemplo, los añadidos en la obra *La adoración de los magos* de Ter Brugghen modificaron la orientación del formato original, pasando de ser cuadrado a vertical. Esto influyó en las tensiones vectoriales haciendo parecer a los personajes más alargados.

¹⁶⁰ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris... op. cit.* p. 162.

¹⁶¹ ARNHEIM, R (1995). *Hacia una... op. cit.* p. 29

¹⁶² ARNHEIM, R. (2001). *El poder. Op. cit.* p. 73.

¹⁶³ ALEJOS, C. (2011). *Op. cit.*



Fig. 13. *La adoración de los magos* (Ter Brugghen), con las ampliaciones.

Algo similar ocurrió con la obra *La sagrada familia* de Andrea del Sarto. Como se observa en las figuras 13 y 14 las direcciones visuales cambiaron al cambiar la forma de la obra.

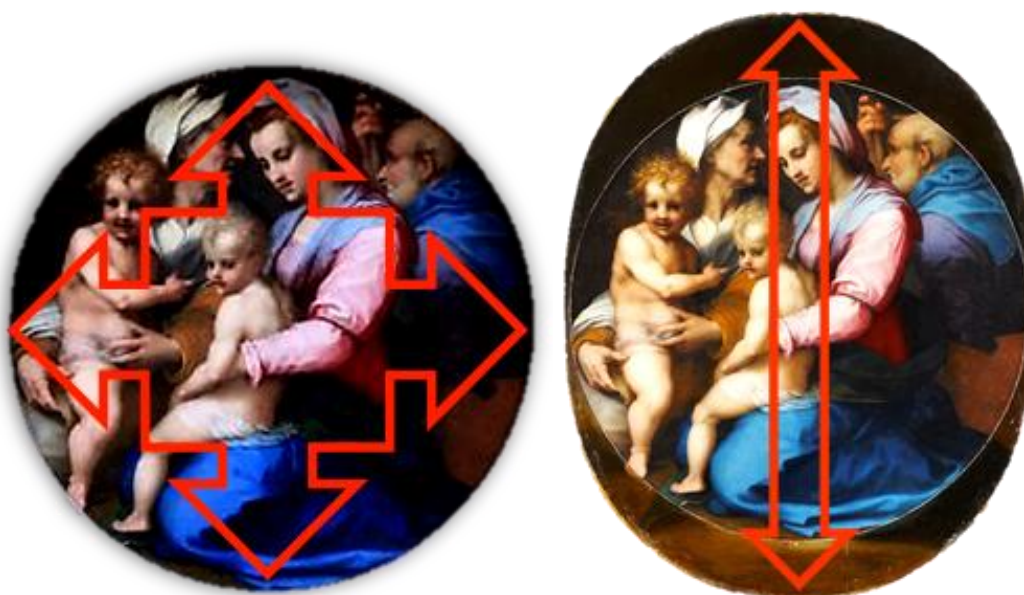


Fig. 14. Direcciones visuales del formato original (circular) en *La sagrada familia* (Andrea del Sarto)

Fig. 15. Direcciones visuales del formato ampliado (oval vertical).

3.4.2. Alteración de las proporciones del formato

El cambio de proporciones del formato puede afectar a la composición. En principio, se podría pensar que una obra ampliada en los cuatro lados ha sido más perjudicada que si sólo se le hubiera ampliado uno de sus laterales. Sin embargo, suele ser más bien al contrario. Cuando una obra ha sido ampliada en sus cuatro lados, las proporciones de origen suelen respetarse más que cuando una obra es ampliada en uno, dos o tres de sus laterales. Una excepción son las ampliaciones que son reconstrucciones de un formato original; en estos casos, las ampliaciones pueden ayudar a recuperar las proporciones creadas por el pintor.

En la obra *La Sagrada familia*, de Philippe de Verona, al cambiar de formato (de rectangular a lobular), se alteró la relación matemática en la que se inscribía la representación. “Las dimensiones originales eran 2,04 m por 1,65 m. Ellas dieron al panel exactamente la proporción de doble rectángulo de oro (1,65: 1,02=1,617). [...]”¹⁶⁴

*Colocado en la línea central vertical, el árbol separa dos mundos muy diferentes. A la derecha, el mundo angélico donde se encuentra la virgen; a la izquierda, la de los hombres, donde se encuentra José. El Cristo que pasa de uno al otro en una natividad simbólica. Su cara está en la intersección de las diagonales del rectángulo primigenio, el centro geométrico del cuadro. A partir de él se desarrollan los espacios donde permite la comunicación.*¹⁶⁵



Fig. 16. *La Sagrada familia* de Philippe de Verona.

3.4.3. Alteración del eje compositivo

Las ampliaciones de formato que provocan que el eje de simetría original resulte desplazado son aquellas cuyos añadidos no han sido dispuestos de manera equivalente. Es decir, cuando están situados en un solo lateral o aquellos que no tiene en mismo ancho en los laterales ampliados.

¹⁶⁴ “Les dimensions d’origine étaient 2,04 m sur 1,65 m. Elles donnaient exactement au panneau la proportion d’un double rectangle d’or (1,65: 1,02=1,617).”

¹⁶⁵ “[...] Placé sur la médiane verticale, le tronc de l’arbre sépare deux mondes bien différents. A droite, le monde des anges où se trouve la vierge; à gauche, celui des hommes, où se trouve Joseph. Le Christ passe de l’un à l’autre en une nativité symbolique. Son visage est à l’intersection des diagonales du rectangle primitif, au centre géométrique du tableau. A partir de lui se déploient les espaces dont il permet la communication.” LE MUSEE IMAGINAIRE. “Philippe de Vérone XVIème siècle Sainte famille, 1520-1530” en arts dans la cite. <<http://www.artsdanslacite.fr/musee-imaginaire-oeuvre.php?oeuvre=35&taille=60&explication=1>> [Consulta 15 enero de 2015].

Cuando un formato es ampliado solamente en un lateral, el desequilibrio causado va a depender de la distancia de la posición ocupada por el contraste de la vertical.¹⁶⁶ Es decir, la asimetría aumenta cuanto más ancho es el añadido lateral aplicado. Esto hace que desvíe los puntos de tensión, algo que, en ocasiones, podía ser aprovechado para crear otros puntos de interés en la composición.

En la primera versión de *Los pastores de Arcadia* de Poussin (hacia 1627-29, Mansión de Chatsworth en Derbyshire)¹⁶⁷, la percepción de la obra quedó alterada tras sufrir una ampliación de 8 cm en la izquierda.¹⁶⁸

Además, la anchura del añadido determina la distancia a la que se desplaza el eje de simetría. Cuanto más grande sea el añadido, más desplazado resultará el eje.

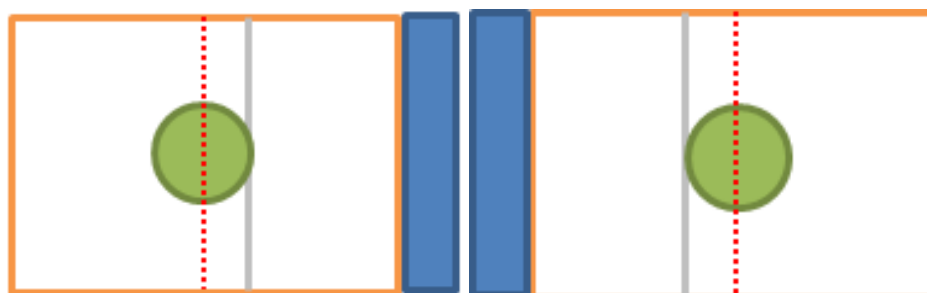


Fig. 17a. Esquema simulando ampliación a la derecha.

Fig. 17b. Esquema simulando ampliación a la izquierda.

Azul: Ampliación
Rojo: Eje de simetría del formato original
Gris: Eje de simetría del formato ampliado
Naranja: Formato original

Un ejemplo que ilustra perfectamente cómo una ampliación puede alterar el eje y, con ello, la percepción, se puede observar en obras renacentistas ampliadas para adecuarlas al gusto barroco. Los añadidos descompensados suelen alterar la estudiada y lineal composición renacentista, creándose tensiones propias del estilo barroco.¹⁶⁹

En la Capilla de la Sabiduría de la Universidad de Valencia se encuentra una obra cuyo eje de simetría resultó desplazado y, con ello, la composición. Se trata de la obra anónima *San Vicente Ferrer*, pintura ampliada en tres de sus laterales. En el cuadro original la composición estaba dividida simétricamente por dos representaciones: San Vicente, en la parte izquierda, y una escena que simulaba lejanía a la derecha. Con la ampliación del soporte, el eje que dividía ambas representaciones se desplazó, quedando el nuevo eje central situado dicho santo. De este modo, se pierde la división simétrica de las escenas representadas y la tensión visual recae sobre él.

¹⁶⁶ BRU Ch. P. (1975). *Les éléments picturaux*. Lovain: Vander. p 148.

¹⁶⁷ Este cuadro había sido pareja del *Midas se baña en el Pactolo* (Metropolitan Museum, Nueva York). LOJKINE, S. (2002). "Les Bergers d'Arcadie (version de Chatsworth). Poussin" en *Utpictura18* <<http://utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0894>> [Consulta: 18 mayo de 2016]

¹⁶⁸ KERDONIS. FR. *Nicolas Poussin* <<http://kerdonis.fr/ZPOUSSINV1/>> [Consulta: 18 mayo de 2016]

¹⁶⁹ SCOTT, R. G. (1984). *Op. cit.* p. 47.



Fig. 18a. Diagrama que representa la coincidencia del eje de simetría y el eje de composición en el cuadro anónimo *San Vicente Ferrer*.

Azul: Eje de simetría
 Rojo: Eje compositivo
 Verde: Formato original

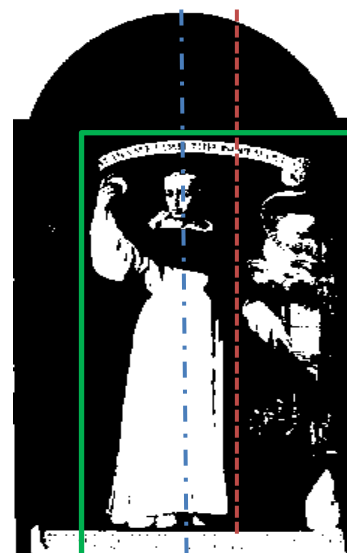


Fig. 18b. Diagrama que representa el cuadro *San Vicente Ferrer*, después de ser ampliado, donde no coinciden el eje de simetría y el de la composición.

Otro ejemplo es el de la obra *Ninfa y Pastor* de Tiziano (Museo Kunsthistorischen), que fue ampliada en su lateral izquierdo perdiéndose las dimensiones áureas de origen: “[...] la extensión centró al representado y evitó que su brazo quedara delimitado por el borde izquierdo”.¹⁷⁰

En otros casos, el eje de simetría resulta girado si una tira con ancho desigual es añadida a un cuadro en uno de sus laterales. Esto provocaba un giro en toda la representación. Esta situación es la que presenta la obra *Mujer en su aseo* (con espejo) de Tiziano, que fue ampliada antes de 1695¹⁷¹ con un añadido en la parte derecha, más ancho en la parte superior que en la inferior y otra en la parte inferior más ancho a la derecha que a la izquierda (según refleja la radiografía) lo que gira el eje de simetría hacia la izquierda del espectador y, con ello, las figuras representadas.¹⁷² Los añadidos han servido para cambiar la inclinación de los personajes y adecuarlos a un esquema compositivo de mayor movilidad.

Algo similar ocurrió al ampliar la obra de Chardin *El Castillo de cartas*, pues, al pasar de circular a cuadrada la imagen original quedó girada.¹⁷³

3.4.4. Alteración por cambio en la disposición del peso visual

Esto ocurre cuando tras una ampliación de formato el peso visual cambia de posición, como ocurre cuando el añadido está sólo en uno de los laterales. La alteración en el peso visual de la obra también ocurre cuando, por comparación con nuevos elementos añadidos, los elementos originales pierden presencia, ya sea por tamaño, color, textura, etc.

Un ejemplo es la obra de Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo*, cuyos añadidos disminuyeron la importancia de los protagonistas al obtener un mayor peso visual otros elementos. Así, la cartela con la firma, el perro, el turbante y, sobre todo, el turco, cobran un protagonismo que Tiziano no había diseñado.¹⁷⁴

¹⁷⁰ “[...] the extension centred the sitter and avoided his arm being delimited by the left edge”. Su pareja nunca fue ampliada a pesar de que fueron expuestas juntas al menos desde 1816. HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). “The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery” en *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique* <<http://ceroart.revues.org/2336>> [Consulta: 12 febrero de 2014]

¹⁷¹ ENGERAND, F. (1899). *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710. Publié pour la première fois avec des additions et des notes par Fernand Engerand*. Paris: E. Leroux. p. 74-75.

¹⁷² VOLLE, N., NAFFAH C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). “La restauration de huit tableaux de Titién du louvre”. *Revue du Louvre*, vol. 43, n.1. p. 62

¹⁷³ CAREY, J. (2012). The house of cards en *APOLLO. The international art magazine*. Abril 2012. p. 47.

¹⁷⁴ GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). “La manipulación del formato original de las obras: un ejemplo de la aportación de los estudios técnicos en el conocimiento de la idea inicial del artista” en *Actas del II Congreso del Grupo*

La degollación de los inocentes de Luca Giordano (hacia 1663, sala de lectura de la biblioteca del Museo del Prado en el Casón del Buen Retiro) fue cortado y después ampliado. El añadido superior, ha elevado la línea de horizonte, enfatizándose la zona inferior. Este cambio en el peso visual de la composición se ve acentuado aún más por la nueva ubicación de la obra, debajo de la bóveda pintada también por Giordano.¹⁷⁵



Fig. 19. Diagrama de *La degollación de los inocentes*, que muestra la ampliación (contorno azul) y el peso visual concentrado en la parte inferior (contorno rojo).

Una distinta posición del peso visual puede, además, modificar recursos compositivos como la perspectiva. Por ejemplo, si el añadido está sólo en uno de los laterales y en dicha adición se han pintado formas más grandes, esto puede crear un efecto que modificará las direcciones visuales y, por tanto, las tensiones de la obra final.

Algo similar ocurre con la obra *Rebeca y Eleazar* del Veronés. Esta, además de pasar de cuadrada a horizontal, al ampliar la parte superior continuando el paisaje, el peso visual recayó más fuertemente sobre los personajes, dispuestos ahora en la parte inferior de la nueva composición.



Fig. 20. Distribución del peso de la composición en *Rebeca y Eleazar* (Veronés). En rojo los límites de la obra original.

Español del IIC. Barcelona, 9, 10 y 11 de noviembre de 2005, <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/La_manipulacion_del_formato_original.pdf> [Consulta: 10 Abril 2012].

¹⁷⁵ Las mutilaciones se realizaron en la parte baja de la composición y al lado izquierdo, donde la mujer que llora ante su hijo difunto se prolongaba unos cuarenta centímetros. MUSEO DEL PRADO. *Degollación de los inocentes* <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/degollacion-de-los-inocentes/bae13305-c4cb-48bf-b9df-c65af0822713> [Consulta: 10 febrero de 2016]

3.4.5. Alteración por cambio de visión próxima a alejada

Una ampliación de formato puede hacer que la imagen original quede reducida y, con ello, la relación imagen-fondo: lo que antes estaba representado a mayor escala y más cerca del espectador, queda ahora relegado a un segundo plano por efecto de la ampliación. Esta alteración suele ocurrir cuando una obra está ampliada en sus cuatro lados. Por lo tanto, si la ampliación es grande se puede observar la tendencia de los elementos de la parte original a disminuir por cambio de situación en el plano.



Fig. 21a. Esquema que simula una obra con imagen centrada.

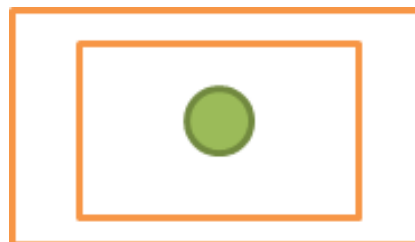


Fig. 21b. Esquema que simula una obra ampliada con cambio de plano de la imagen principal.

Este efecto se puede ver potenciado si los elementos pintados sobre los añadidos tienen un mayor peso visual que los de la imagen central. Este cambio de planos puede alterar la lectura del mensaje original. Esto ocurrió con la ampliación de *Las hilanderas*, pues “El agrandado del lienzo distorsiona de manera considerable el equilibrio de la composición; la escena del fondo ha “retrocedido”, el cuadro parece más pequeño [...]”¹⁷⁶



Fig. 22. Diagrama de la ampliación de *Las hilanderas*.

A menudo, esto supone que composiciones cerradas, sin “aire” alrededor de los personajes, pierdan el carácter “intimista”. Esto ocurre sobre todo en el caso de aquellas con forma de nicho. En la obra de Gerrit Dou *Auto-retrato con paleta, en un nicho*, conservada en el Museo del Louvre, el resultado obtenido tras la ampliación realizada en el s. XVIII, fue “desafortunado”, según el propio museo.¹⁷⁷ La alteración sufrida, además de provocar una disminución del realismo que intentó crear el pintor con el personaje apoyado fuera de un marco, se perdió el *intimismo* que creaba el efecto de pequeña ventana, típico de la pintura alemana y en concreto de Dou.

¹⁷⁶ GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado. pp. 552-553.

¹⁷⁷ MUSEO DEL LOUVRE *Autoportrait à la palette, dans une niche*. <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/vi-site?srv=car_not_frame&idNotice=25720> [Consulta: 20 febrero de 2014]

3.4.6. Alteración de la ilusión de continuidad

Otro tipo de alteraciones compositivas son las causadas en obras ampliadas que pasaron de albergar composiciones “cortadas” o “constreñidas por el marco”. Los añadidos en estos casos suelen servir para representar a los personajes terminados y con espacio alrededor. Esto hace que se pierda la ilusión de continuidad de los personajes más allá de los límites del cuadro.

Un ejemplo de esto son la serie de obras que Rembrandt pintó en su época temprana *Los sentidos*. Como se ve en dos de ellas (*el oído* y *el olfato*) la ilusión de continuidad, que creaba el hecho de que los personajes estuvieran “cortados” por el marco, se pierde con la ampliación, la cual ha permitido continuar los personajes y la escena.

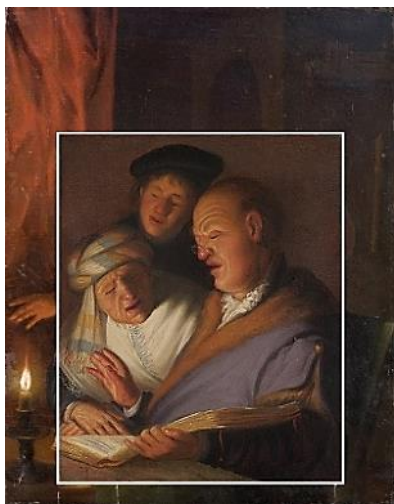


Fig. 23. Rembrandt. *El oído*, con la ampliación.



Fig. 24. Rembrandt. *El olfato*.

3.4.7. Alteración de la perspectiva o punto de vista

Algunas obras al ser ampliadas podían perder el punto de vista que el autor diseñó para que fuera vista la composición. Esto ocurría, incluso, cuando la ampliación era realizada precisamente para compensar la alteración de perspectiva que supone reubicar las obras a una posición más alta. Esto sucedió con *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini.



Fig. 25. *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini.

La ampliación, como se verá en el apartado 10.3. sirvió para adaptar la obra al nuevo emplazamiento, pero también para tratar de evitar la alteración de la perspectiva que suponía cambiar el de punto de vista de 2 a 8 metros de altura.

Capítulo 4

Ampliaciones originales

*Las pinturas ampliadas por sus autores deben ser localizadas en el marco de una política de conservación-restauración, y diferenciadas de las obras modificadas en restauraciones posteriores.*¹⁷⁸

Antes de comenzar a estudiar las ampliaciones no originales, objeto de estudio de esta tesis, no se puede dejar pasar por alto el análisis de las ampliaciones realizadas por los artistas en sus obras. Las ampliaciones originales aparecieron simultáneamente a las no originales, y su estudio ayuda a comprender el proceso creativo de los artistas.¹⁷⁹ Sin embargo, estas deben ser estudiadas e intervenidas, bajo el marco de la conservación-restauración, diferenciándolas claramente de las obras modificadas a raíz de restauraciones posteriores.¹⁸⁰

La observación durante las restauraciones y el examen de los documentos científicos permiten estudiar los factores técnicos relativos al soporte y a la capa pictórica, antes y después de la modificación de formato, de este modo también se puede precisar el momento de la transformación y determinar si la obra se dio o no por acabada antes de ser agrandada.¹⁸¹

¹⁷⁸ “Les peintures agrandies par leurs auteurs doivent être repérées dans le cadre d’une politique de conservation-restauration, et différenciées des oeuvres modifiées lors de restaurations ultérieures.” En MARTIN, E. y BRET, J. (2002). “Le changement par le peintre du format de son œuvre: étude technique et typologie des agrandissements” en ICOM-CC: 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002: preprints. Londres: Éd. ICOM-CC; James & James. p. 439-445.

¹⁷⁹ CONTI, A. (2001). *Manuale... op. cit.* En BARROS GARCIA, J. M. (2002). “Cambio de formato en las obras pictóricas” en *R&R*, n° 70. p. 34-39.

¹⁸⁰ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

¹⁸¹ *Ibid.*

4.1. Definición y tipología

Las ampliaciones originales son intervenciones realizadas por el artista en su propia obra o por otra persona, aunque con el consentimiento del pintor. Consisten en agrandar las dimensiones del soporte y composición pictórica añadiendo bandas de tela o piezas de madera en uno o más lados del cuadro, sobre las que continúa el desarrollo de la composición. Esto solía ser consecuencia de un cambio de diseño durante la elaboración de las obras, pero el artista también modificaba sus creaciones para adecuarlas a una ubicación determinada, o porque había sufrido pérdidas de soporte.

Las ampliaciones originales, según su magnitud, pueden ser *puntuales* o *integrales*. Las *puntuales* son aquellas que afectan a uno de los laterales o suponen un cambio mínimo en las proporciones y/o forma. Las *integrales* afectan a varios o todos los laterales, lo que cambia por completo sus dimensiones, composición y, a veces, tipo de formato. En estos casos, también se suele cambiar la representación pictórica con la aplicación de pintura sobre la obra primigenia y sobre los añadidos, para cambiar la composición y/o iconografía. Estos cambios transforman la obra en una nueva creación a todos los efectos.

Aunque autores como Ségolène Bergeon afirman que las ampliaciones de soporte eran, sobre todo, realizadas por medio del despliegue de la tela oculta bajo el bastidor,¹⁸² esta tesis no considera a estas ampliaciones de formato, independientemente del tamaño logrado con dicha extensión y de la calidad de la pintura aplicada, pues no existe un soporte que sea añadido. Esta autora, sin embargo, sí que incluye acertadamente en las ampliaciones originales a las que no fueron realizadas por el pintor, sino por restauradores, pintores o descendientes del pintor que, a petición del artista, ampliaron su obra.¹⁸³

En el caso de la pintura sobre lienzo, existen varios procedimientos para aplicar añadidos en el perímetro de la obra: encolando tiras de tela, con costuras, sin unión directa al original, pero mantenidos junto a este por medio de una tela o tabla posterior encolada. Otro método habitual es el consistente en preparar y pintar la parte sobrante de la tela de refuerzo para ampliar el formato y la composición. Además de estos, existe otro método mucho menos frecuente que consiste en pegar tabloncillos de madera en los laterales del bastidor para ampliar sensiblemente las dimensiones del perímetro y la composición.¹⁸⁴

En la pintura sobre madera, la técnica de ampliación consiste en pegar o ensamblar tablas en los bordes del soporte original, hasta conseguir las dimensiones requeridas. Las uniones podían ser reforzadas, así como la estructura del conjunto, para lo que se solían colocar travesaños o sistemas de embarrotados traseros.

En las ampliaciones originales no suele existir demasiado contraste tonal pues, si el lapso transcurrido es corto, el pintor suele utilizar la misma técnica y materiales, por lo que también el envejecimiento será el mismo. Sin embargo, cuando el lapso de tiempo que ha transcurrido hasta que se amplió la obra es mucho mayor, a menudo el autor ya había cambiado su técnica o encargaba la ampliación a otra persona.

En cuanto al criterio de conservación, las ampliaciones originales deben siempre conservarse y mostrarse al público, pues fue el propio autor quien las realizó o encargó hacerlas.¹⁸⁵ Incluso, a pesar de que puedan existir opiniones que no estén de acuerdo en que las ampliaciones supongan una mejora de la obra, en la medida en que se han convertido en un documento original del artista, se consideran intocables.¹⁸⁶

A pesar de esto, se han encontrado obras cuyas ampliaciones originales fueron retiradas u ocultadas. Por ejemplo, el *Retrato de un joven* de Gerrit Dou (Mansion House, Londres), conserva los añadidos originales, aunque ocultos.¹⁸⁷ En la *Cleopatra* de Orazio Gentileschi se retiró un añadido del lateral superior en una exposición realizada en 1975 (y pudo haber sido mutilada en los laterales). Según Bissel, este añadido, que durante un tiempo había estado doblado por detrás del bastidor, era original. Según Boccardo, todas las obras de Gentileschi en la colección Gentile tenían sus dimensiones alteradas.¹⁸⁸

¹⁸² BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 278.

¹⁸³ *Ibid.* p. 280.

¹⁸⁴ VIGNE, G. (1992). "Ingres a-t-il peint un second exemplaire du Bain turc?" en *Revue du Louvre*, n.3, p. 57-63. En MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

¹⁸⁵ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 44.

¹⁸⁶ HILL STONER, J. y VON DER GOLZ, M. (2012). "Consideration on removing or retaining overpainted additions and alterations" en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). London, New York: Routledge. p. 498.

¹⁸⁷ HOFSTEDE DE GROOT, C. (1908). *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on the work of John Smith*. Londres: Macmillan. p. 450.

¹⁸⁸ CHRISTIANSEN, K. (2004). "Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition" en *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 39, 101-126.

4.2. Ampliaciones originales y etapas

En la clasificación de ampliaciones originales es imprescindible conocer el margen de tiempo desde que se prepara el soporte hasta que la obra es ampliada. Cuando este es demasiado corto, se pone incluso en entredicho la denominación de *ampliación*, pues puede considerarse que la obra no había sido terminada: “[...] Los añadidos acoplados a un soporte preexistente contemporáneamente al proceso pictórico no son poco comunes y pueden haber sido llevados a cabo por numerosas razones”.¹⁸⁹ Para diferenciar ambos estados, similares en materia, pero dispares en concepto, se considera que desde el momento de aplicar el aparejo e imprimación es cuando realmente se comienza el cuadro. Según esto, los añadidos de soporte que el pintor adhiera después se consideran ampliaciones de formato originales.

Por lo tanto, se debe distinguir entre ampliaciones originales y las extensiones que un pintor realiza en un soporte antes de imprimir. Como apunta Luca Uzielli, estas modificaciones: “[...] fueron realizadas antes de que la capa de preparación fuese aplicada, posiblemente para satisfacer los requerimientos del artista [...]”.¹⁹⁰ En estos casos el añadido forma parte del proceso creativo inicial, por lo que no se consideran una ampliación.

Por ejemplo, en *Las tres Gracias*, de Rubens, el soporte fue reutilizado y ampliado antes de aplicarse ninguna capa pictórica. En este caso, se pensó que esto se debió a razones económicas: “Sin embargo, hay otra posibilidad: como las figuras encajan exactamente en la porción original, podría ser que el artista decidiera ampliar la composición mientras pintaba [...]”.¹⁹¹

Existen varios indicios y técnicas de examen que ponen en evidencia y permiten precisar en qué momento ha tenido lugar la ampliación y si la obra fue dada por concluida antes de ser ampliada.¹⁹² También los testimonios documentales ayudan a situar la fecha su realización.

[...] localizar ampliaciones autógrafas por un enfoque técnico complementado por fuentes de archivo supone una contribución interesante a historia material de las pinturas, que deberá ser continuado. Los índices detectados no permiten sin embargo siempre precisar el momento de la transformación realizada durante el proceso de elaboración.¹⁹³

El hecho de conocer la fecha de un grabado que representa la obra ya ampliada puede permitir datar los añadidos. Por ejemplo, de la obra *Iris (La danza)* de Watteau, (Museos Estatales de Berlín), transformada de oval a rectangular, se conserva un grabado realizado en 1729 que plasma la composición ya con la ampliación de formato y composición. Este hallazgo permitió datar la ampliación entre 1719 y 1729.¹⁹⁴

En el caso de la obra *La Tentación de Cristo* de Ary Scheffer, se conserva una pintura realizada por Ary Lamme, que representa el taller de Scheffer (obra conservada en el museo del romanticismo, casa-museo de Scheffer en París) con dicha *Tentación*, antes de ser ampliada.

¹⁸⁹ “Additions to a pre-existing support contemporary with the painting process are not uncommon and may have been carried out for a number of reasons”. KIRBY, J. (1999). “The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice” en *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, National Gallery Technical Bulletin, Vol. 20. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/kirby1999> [Consulta: 30 diciembre 2013].

¹⁹⁰ “[...] were made before the ground layer was applied, possibly to satisfy the requirements of the artist [...]”. UZIELLI, L. (1998). “Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy” en *The Structural Conservation of Panel Paintings Proceedings of a Symposium at the Paul Getty Conservation Institute*, abril 1995, Los Angeles. p. 110-135.

¹⁹¹ “However, there is another possibility: as the figures fit the original portion exactly, it could be that the artist decided to add to the composition during painting [...]”. KIRBY, J. (1999). *Op. cit.*

¹⁹² MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

¹⁹³ “[...] le repérage des agrandissements autographes par une approche technique en complément des sources d'archives constitue une contribution intéressante à l'histoire matérielle des peintures, qui devra être poursuivie. Les indices décelés ne permettent cependant pas toujours de préciser le moment de la transformation au cours du processus d'élaboration”. MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

¹⁹⁴ La radiografía realizada permitió conocer el formato de origen circular y los añadidos que la transformaron en rectangular. BAILEY, C. B., CONISBEE, P. y GAEHTGENS, T. W. (2003) *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven, London: Yale University Press, National Gallery of Canada. p. 142.



Fig. 26. Ary Lamme. *Ary Scheffer en su taller*.

En la conservación de ampliaciones originales se debe estar seguros de la autoría de la ampliación, lo que a veces no es fácil, pues el lapso de tiempo desde la finalización de la obra hasta la ampliación podía ser corto y, sin embargo, no tratarse de una intervención original del artista. Para ello se debe recurrir a la investigación documental y material de la obra. Técnicas de examen como la estratigrafía pueden ayudar a confirmar que la preparación del añadido y la del original son idénticas, y así es posible deducir que se trata de una ampliación autógrafa (como se verá en varios ejemplos de este apartado). En ocasiones puede existir algún texto, como se verá más adelante, en el que el autor reconoce la autoría de la ampliación.

El hecho de encontrarse un mismo patrón a seguir en la técnica de un pintor también puede ayudar a identificar unos añadidos. Por ejemplo, la obra de John Michael Wright *Retrato de una mujer, con vestido blanco, collar de perlas y pendientes* (hacia 1660, colección privada) fue ampliada en la parte superior e inferior a un formato poco habitual en él. A pesar de ello, se ha confirmado que se trataba de una práctica particular de Wright ampliar sus obras.¹⁹⁵

En cualquier caso, las ampliaciones originales pudieron ser realizadas con distintos márgenes de tiempo. Según el plazo de tiempo transcurrido, se pueden clasificar de la siguiente forma: realizadas en el curso de la composición, recién finalizada la composición o tiempo después de ser finalizada.

4.2.1. Ampliaciones en el curso de la composición

Las ampliaciones realizadas durante el curso de la creación de la obra suelen tener la finalidad de modificar parte de la composición. Pintores como Rubens agrandaban sus obras con bandas de lienzo o piezas de madera, por dicho motivo.¹⁹⁶ De hecho, aunque algunos cuadros eran pintados por sus discípulos, él solía retocarlos por completo.¹⁹⁷ Su discípulo Jacob Jordaens también era un asiduo a estas prácticas.¹⁹⁸ Ambos parecían seguir el lema de Rembrandt van Rjin: “Paro de pintar cuando he terminado de pensar”.¹⁹⁹

¹⁹⁵ MASTERART.COM. *A portrait of a lady, wearing a white dress, with a pearl necklace and earrings*. <http://www.masterart.com/John-Michael-Wright-span-class=text3-1617-1694-span-portrait-lady-wearing-white-dress-with-pearl-necklace-and-earrings-PortalDefault.aspx?tabid=53&dealerID=3126&objectID=395733> [Consulta: 20 enero de 2015]

¹⁹⁶ MCKIM-SMITH, G. y NEWMAN, R. (1993). *Velázquez en el Prado: Ciencia e historia del arte*. Madrid: Museo del Prado. p. 92.

¹⁹⁷ PIJOÁN, J. (2004). “El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa” en *Summa Artis Tomo XV. La época del Renacimiento en Europa*, M. Cabañas bravo. Madrid: Espasa Calpe. p. 154.

¹⁹⁸ BROWN, C., REEVE, A., WYLD, M. “Rubens' "The Watering Place"”. *National Gallery Technical Bulletin* Vol 6, p. 26–39.

¹⁹⁹ Cita de Rembrandt. En WALDEN, S. (2003). *Outrage à la peinture*. Paris: Ivrea. p. 57.

Rubens relacionaba ampliar sus obras con una mayor facilidad para expresarse. En una carta escrita en 1621 comentó que, si el cuadro del Príncipe de Gales tuviera proporciones mayores, le permitiría representar mejor sus ideas y los parecidos. Éste añadió:²⁰⁰ “[...] confieso ser por instinto natural más apropiado para realizar obras grandes que pequeñas curiosidades”.²⁰¹

No siempre es fácil saber en qué momento fue ampliada la obra, por lo que suele ser necesario recurrir a análisis de la materia (pigmentos, soporte, preparación). Este tipo de análisis ayudaron a conocer la época de la ampliación y otros datos en *San Francisco recibiendo al niño Jesús de manos de la Virgen de Rubens* (hacia 1617, Museo de Bellas Artes de Lille).²⁰² El corte estratigráfico realizado en el borde de la tela original permitió observar que la ampliación consistía en dos tiras de tela, ambas con el mismo tipo de tejido que las del soporte original, aunque en el caso de la banda izquierda estaba orientado en perpendicular. La preparación de la banda recubre el esbozo inicial que situaba la composición, lo que significa que la ampliación fue realizada durante el proceso de composición de la obra y no una vez concluida.²⁰³ Además de confirmarse que era una ampliación original en curso de ejecución, se dedujo que fue propiciada:²⁰⁴ “[...] por un proyecto de reorganización de la iglesia de los capuchinos muy poco tiempo después el encargo o por deseo de incluir al hermano Leo en la composición”.²⁰⁵

Una obra cuyo soporte está compuesto por múltiples tablas dispuestas en distinta dirección de veta es *El abrevadero (The Watering place)* de Rubens. En este caso, las marcas de herramientas que se encontraron entre las últimas capas de pintura demostraron que fue ampliada una vez comenzada a pintar.²⁰⁶

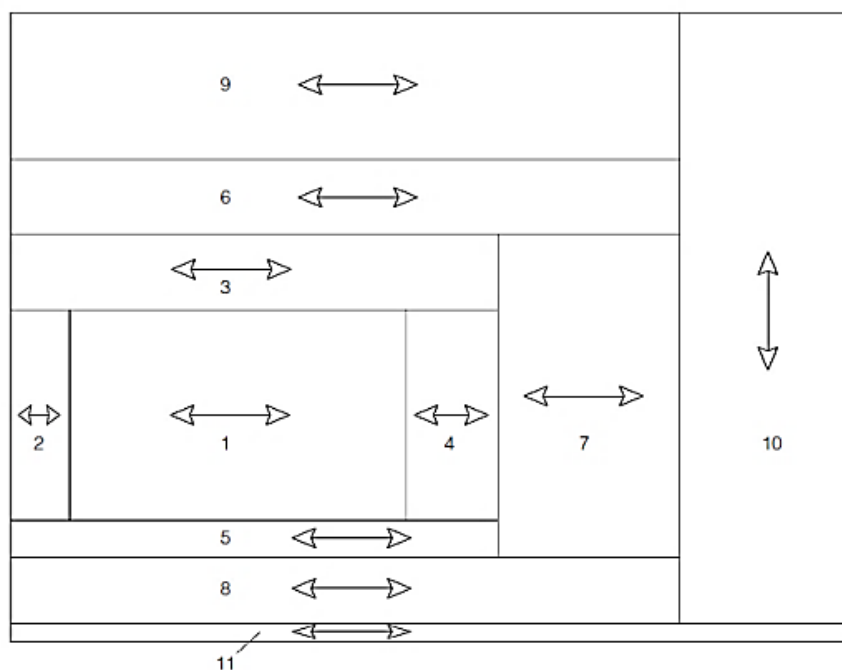


Fig. 27. Diagrama de añadidos y dirección de la veta en los paños de *The watering place* (Rubens).

²⁰⁰ HASKELL, F. (1997). *Op. cit.* p. 169.

²⁰¹ “[...] je confesse d’être par un instinct naturel plus propre à faire des ouvrages bien grandes que des petites curiosités”. *Ibid.*

²⁰² MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²⁰³ NAFFAH, C. y MARTIN, E. (1995). “La restauration de Saint François recevant l’Enfant Jésus des mains de la Vierge” en “*L’extase de saint François*”, “*Saint François recevant l’Enfant Jésus des mains de la Vierge*”, “*Saint Bonaventure*”. Petrus Paulus Rubens, A. Gourcuff. Editado por el autor. pp. 19-20.

²⁰⁴ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²⁰⁵ “[...] par un projet de réorganisation de l’église des capucins très peu de temps après la commande ou par le désir d’inclure frère Léo dans la composition”. El añadido izquierdo parece ser que fue necesario para central la composición. En MARTIN, E., BREJON DE LAVERGNÉE, A., DELTEL, F., LEEGENHOEK, I.; PONTABRY, A. (2005). “Lille 2004: trois tableaux d’autel de Rubens après restauration” en *TECHNÉ: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. Vol. 21. p. 48-54. p. 51.

²⁰⁶ WADUM, J. (1998). “Historical overview of panel-making techniques in the northern country” en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Daardes y A. Rothe. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 149-177.

Existen otras dos obras sobre tabla que el propio Rubens amplió antes de darse por terminadas “[...]” como resultado de las últimas fases de composición. El par de paisajes que forman pareja, pintados probablemente en 1636, *Un paisaje de otoño con vista del castillo de Het Steen al amanecer* (NG 66) y *Paisaje con arcoíris* (Londres, Wallace Colección [...]).²⁰⁷ A pesar de ser una intervención original de Rubens, la ampliación de *Paisaje con vista del castillo de Het Steen* fue durante un tiempo ocultada bajo un marco.²⁰⁸

Otro cuadro del pintor flamenco, cuyo proceso de ampliación quedó revelado por los análisis, es *Los milagros de San Benedicto* (Museo de Bellas Artes de Bruselas).²⁰⁹

La escena inicial, sobre la pieza central (a), estaba lejos de estar terminada cuando fue incorporada a la grande composición, como lo prueban el pórtico del plano de fondo y los personajes situados en primer plano, poco elaborados. Quizá Rubens comenzó la escena principal simultáneamente a la ampliación del soporte.²¹⁰

En la ampliación de *Guerra y Paz* (National Gallery de Londres) se cree que Rubens empezó la pintura en el soporte rectangular central formado por dos telas cosidas, llevando la composición a un avanzado grado de acabado (o finalizando la obra) y que más tarde añadió cinco piezas de tela alrededor, sobre las que continuó la composición.²¹¹

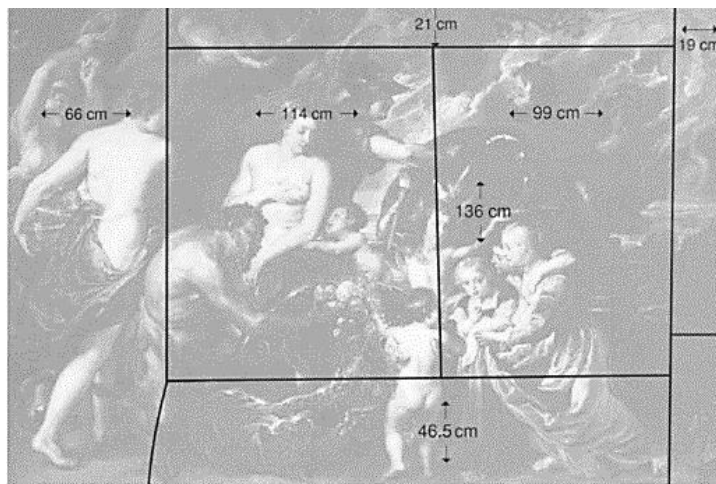


Fig. 28. Diagrama que muestra la construcción del soporte de *Guerra y Paz* (Rubens).

En Amberes se encuentra la obra ampliada de Jordaens, *Neptuno y Amphitrita* (1644, Rubenshuis)²¹²: “Jordaens también decidió ampliar el lienzo en cada lado mientras lo pintaba, lo que le obligó a adaptar la composición”.²¹³ Tras la restauración de 2013, se encuentra conservada en la casa-taller de Rubens, mediante un sistema expositivo peculiar, consistente en un gran caballete que sirve de apoyo a la obra, sin necesidad de estar colgada de la pared.

²⁰⁷ “as the result of later phases of composition. The large pair of pendant landscapes, painted probably in 1636, ‘*An Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning*’ (NG 66) and ‘*Landscape with a Rainbow*’ (London, Wallace Collection) [...]”. BROWN, C. (1996). “Making and Meaning: Rubens’s Landscapes” en *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, A. Roy. *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby1999.pdf> [Consulta: 30 diciembre 2013]. p. 99.

²⁰⁸ Catálogo de la exposición (1947). *Cleaned pictures*. Londres: National Gallery.

²⁰⁹ VANDER AUWERA, J. (2007). *Rubens, l’atelier du génie. Autour des œuvres du maître aux musées royaux de Beaux-arts de Belgique*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. p. 280.

²¹⁰ “La scène initiale, sur la pièce central (a), était loin d’être achevée lorsqu’elle fut incorporée dans la grande composition, comme le prouvent le portique de l’arrière plan et les personnages placés au premier plan, peu élaborés. Peut être Rubens entama-t-il la scène principale simultanément à l’agrandissement du support”. *Ibid.* p. 281.

²¹¹ ROY, A. (1999). “Rubens’s ‘Peace and War’” en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <<https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999b>> [Consulta: 30 diciembre 2013].

²¹² La Galería Albertina conserva un dibujo, realizado por Jordaens, en el que se observa la composición inicial. JAFFÉ, M. (1969). *Jacob Jordaens, 1593-1678*. Ottawa: National Gallery of Canada. p. 118.

²¹³ “Jordaens also decided to extend the canvas on either side while painting it, forcing him to adapt his composition.” RUBENS HOUSE. *Restored jordaens painting reveals its secrets* <<http://www.rubenshuis.be/en/page/restored-jordaens-painting-reveals-its-secrets>> [Consulta: 15 mayo de 2015]



Fig. 29. *Neptuno y Amphitrita* de Jordaens (1644, Rubenshuis).

En el caso de la obra *El sátiro y el campesino* (Pushkin Museum, Moscú), El propio Jordaens la amplió varias veces durante un período de diez años (1620–1630):²¹⁴ "La obra original consistía en una pieza que fue ampliada en la parte inferior, después en la izquierda y algo más tarde a la derecha con dos piezas de tela. Por último, se añadió otra tira de tela en el lateral derecho".²¹⁵ Este último añadido se demostró que también obra de Jordaens, ya que "[...] tiene la preparación de yeso blanco original y la imprimación gris y las capas pictóricas negras que la composición, confirmando que el añadido fue realizado durante el proceso de pintura".²¹⁶ Las marcas de distintos formatos por los que pasó la obra son visibles en el anverso pero, además, como la obra no fue entelada, las costuras se pueden observar en la parte posterior.²¹⁷

En la siguiente imagen (Fig. 30) se muestran las distintas etapas que Jordaens empleó para completar la obra *As the old people sang, so the Young ones pipe* (Museo Estatal de Baviera).



Fig. 30. Esquema de las ampliaciones en *As the old people sang, so the Young ones pipe* (Jordaens).

²¹⁴ PITERYA, Y. Y VASILEVA, A. (2012). "From grounded canvas to finished painting" en *Satyr and the Peasant by Jacob Jordaens. Research and Restoration*, P. Lyubimova. Moscú: ScanRus. pp. 83–109. En ACKROYD, P., HOWARD, H., WIESEMAN, B., BILLINGE, R. y PEGGIE, D. (Por publicarse). "Jacob Jordaens, Portrait of Govaert van Surpele (?) and his Wife: artists' structural modifications and pictorial changes", en *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 38.

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ "[...] has the original white chalk ground and the grey priming and black paint layers from the first version of the composition, confirming that the addition was made during the painting process". *Ibíd.*

²¹⁷ *Ibíd.*

En el caso de otra obra de Jordaens, *Retrato de Govaert van Surpele (¿) y su esposa*, (1636-1638, National Gallery) un dibujo representa el formato inicial. Aunque se llegó a pensar que el dibujo existente que representa la obra con los personajes a tres cuartos fue realizado según un boceto de Jordaens y no de la obra, recientes estudios (que serán publicados en 2018 por la National Gallery) finalmente han demostrado que fue una obra diseñada para representar a los personajes en tamaño de tres cuartos y posteriormente ampliada por el artista para representarlos de cuerpo entero.

[...] las evidencias técnicas sugieren que la versión a tres cuartos de la pintura estaba en un estado avanzado de completación antes de que se añadieran las piezas inferiores. [...] Jordaens hizo la transición a un gran formato con pocas alteraciones remarcables de la composición: Las poses de las figuras quedaron inalteradas, aunque parece que él tuvo algunos problemas para alinear los elementos arquitectónicos con el concepto re-estudiado.²¹⁸

Van Dyck fue otro pintor flamenco que amplió sus obras como *Retrato de George Gage con dos asistentes* (hacia 1622, National Gallery de Londres). En este caso, la obra fue previamente cortada en un período avanzado de la composición y posteriormente ampliada. Los añadidos, de corte irregular, consistieron en 21 cm en la parte superior y 18 cm en la inferior y una pieza de tela rectangular cosido en la parte inferior derecha de aproximadamente 19 x 8 cm. Los estudios realizados demostraron que los añadidos no fueron cosidos antes de que el lienzo original fuese imprimado. La principal evidencia de que es una ampliación original en curso de su creación es que la parte mutilada coincide con la cara representada a la derecha, que no hubiese sido suprimida sino es por un cambio en la composición.²¹⁹

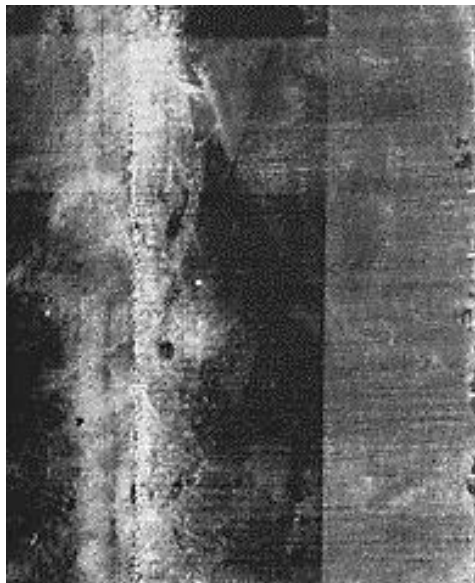


Fig. 31. Detalle (radiografía) del *Retrato de George Gage* de Van Dyck.

Esta metodología de trabajar íntegramente una parte de la obra para después ampliarla ha sido habitual en el proceso de trabajo de Van Dyck. Este, por ejemplo, añadió una banda en la parte derecha, de 38 cm de ancho, a su obra *San Martín divide su capa*. En este caso, la toma de muestras señala que a cada lado de la parte añadida se aplicó la preparación después de ser cosida al soporte original, ya que la imprimación de los añadidos se aplicó de manera que cubría parte del original.²²⁰

²¹⁸ “[...] technical evidence suggests that the three-quarter-length version of the painting was in an advanced state of completion before the lower pieces of canvas were added. [...] Jordaens made the transition to a larger format with remarkably few alterations to the composition: the poses of the figures remained unaltered, although he appears to have struggled a bit in aligning the architectural elements with his revised concept”. *Ibid.*

²¹⁹ ROY, A. (1999). “The National Gallery Van Dycks: Technique and Development” en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. p. 50-83. <https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999a> [Consulta: 10 de mayo de 2013]

²²⁰ Ver MILLAR, O. (1963). *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Londres. p. 104. En ROY, A. (1999). “Rubens’s..., *op. cit.*”

En Italia, otro artista conocido por reutilizar lienzos y ampliar sus obras con múltiples retales fue Orazio Gentileschi. El ahorro de soportes fue una constante en el trabajo de este pintor. Así procedió con su lienzo *Susana y los Viejos* (1610, Palacio de Weißenstein, Alemania).

La composición fue pintada sobre otra abandonada, de la cual solo permanece la cabeza de una mujer mirando hacia arriba en el preajustado y preimprimado lienzo, el cual, rotado 180 grados, fue ampliado para acomodar el diseño de Susana.²²¹



Fig. 32. Radiografía de *Susana y los Viejos* de Artemisia y Orazio Gentileschi.

En España, Velázquez también amplió alguna de sus obras durante el proceso de elaboración. Por ejemplo, cosió un trozo de tela en la parte superior del *Bufón Barbarroja*, de “[...] entre 17 y 19 cm de ancho, seguramente para completar el desarrollo de la composición”.²²²

En Francia, otra obra ampliada durante su ejecución es *Orfeo encantando los animales*, de la escuela napolitana del s. XVII (Museo de Bellas Artes de Besançon). Esta obra sobre tela fue agrandada en los cuatro costados por el propio autor quien quiso darle un mayor espacio a su composición.²²³ Se piensa que la intervención fue realizada en un momento avanzado de su ejecución debido a la presencia de un barniz intermedio en la zona principal: “La fauna celeste ha estado pintada en un segundo tiempo, pero en el mismo espíritu y muy probablemente en el mismo taller, incluso por el mismo pintor que los animales terrestres”.²²⁴

En el s. XIX empieza a ser común retocar los cuadros en un período avanzado de la composición. Este es el caso de la obra *Señor y Señora Edouard Manet* de Edgar Degas, siendo él mismo quien cortó y amplió la parte en la que se encuentra la señora Manet, al no estar conforme con la composición. La parte ampliada quedó, sin embargo, sin pintar.²²⁵

²²¹ “The composition was painted over an abandoned one, of which only the upward-gazing head of a female figure remains on the prestretched, pregrounded canvas, which, rotated 180 degrees, was enlarged to accommodate the design of the Susanna”. CHRISTIANSEN, K. (2004). *Op. cit.* p. 104.

²²² GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez..., op. cit.* p. 435.

²²³ LAVALLÉE, M-H. (1999). “Orphée charmant les animaux. École de Naples XVII siècle” en *Decouvrir, Aimer, Partager Les Chefs-D'oeuvre Des Musees De France*, A. Gourcuff. *BNP pour l'art*. Paris. p. 8.

²²⁴ “La faune céleste a été peinte dans un deuxième temps, mais dans le même esprit et très probablement dans le même atelier, voire par le même peintre que les animaux terrestres”. MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²²⁵ KIRSH, A. y LEVENSON, R. S. (2000). *Seeing Through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies*. N. York, New Haven. Yale University Press. p. 57.

Por otra parte, la *Dama con abanicos* de Manet, fue ampliada por el pintor en la parte superior con una banda de tela de 22cm de ancho para cambiar la composición.²²⁶

Jupiter y Semele de Gustav Moreau, conservada en el museo parisino que lleva su nombre, también fue ampliada por el artista durante su ejecución para cambiar la composición.²²⁷ Otra obra de esta época, *Los amantes felices* de Gustav Courbet (Museo de Bellas Artes de Lyon) fue transformada por medio de una banda de tela que amplió la composición.²²⁸ Courbet era otro de los artistas que solía reutilizar partes de sus tempranos trabajos para ampliar otras obras, una práctica que pudo influir en Manet y tardíos modernistas.²²⁹

En Inglaterra, John Constable solía ampliar sus obras mientras trabajaba por razones relacionadas con mejorar la perspectiva en la composición. *Wivenhoe Park*, realizada en 1817 (National Gallery of Art, Washington), y *La Bahía de Weymouth con tormenta cercana* (hacia 1819, Museo del Louvre), fueron algunos de estos casos.²³⁰ Esta última, fue ampliada a petición del propio pintor en la parte superior y en el lateral izquierdo, para crear una composición acorde con una ilustración de su libro *Escena de paisaje inglés*.²³¹

En Suiza, Ferdinand Hodler, ampliaba sus cuadros para proporcionarles un formato más armónico. Pruebas técnicas confirman que el formato de sus obras era desarrollado en conjunto con la composición:²³² “Los lienzos de Hodler fueron a menudo cambiados a diferentes bastidores en una avanzada etapa de su proceso de trabajo”.²³³ Hodler, en un principio, modificaba bastidores de medidas estándar, pero dejó de hacerlo por la dificultad para transformarlos. Su interés por el formato quedó registrado en sus escritos:²³⁴

*Las referencias al "formato" como una preocupación también aparecen en los propios escritos de Hodler. Resulta claro de estas fuentes que el problema de Hodler no era el formato del cuadro en el sentido convencional de las dimensiones de altura y ancho, sino una relación ideal entre las fronteras de la imagen y el tema en ella. [...] La evidencia técnica ha demostrado que los ajustes tanto en el formato como en las relaciones de su sujeto con el formato se habían convertido en elementos centrales del proceso de trabajo de Hodler hacia mediados de la década de 1890.*²³⁵

4.2.2. Ampliaciones realizadas recién finalizada la composición

También era habitual que los artistas ampliaran sus bocetos, los cuales se convertían en el núcleo central de la “nueva obra”.²³⁶ El nuevo formato transformaba el boceto en un cuadro propiamente dicho, como el *Niño con un pájaro* de Rubens (realizado en 1616 y expuesto en la Gemäldegalerie de Berlín). Se trata de una obra que comenzó siendo un pequeño boceto que representaba sólo la cabeza del niño como estudio para un ángel de una obra que representaba a la Virgen. Rubens amplió el soporte y añadió las manos y el pájaro.²³⁷

²²⁶ ABELES, L., FORESTIER, L., HERAN, E., PAKENHAM, M. y WAGNEUR, J-D. (2000). *La Dame aux éventails: Nina de Callias, modèle de Manet*. Catálogo de la exposición 17 avril-16 juillet. Réunion des musées nationaux. p. 89.

²²⁷ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ KIRSH, A. y LEVENSON, R. S. *Seeing Through Paintings...*, p. 53.

²³⁰ DUFF, N. (2012) “*Constable's Sketch for Hadleigh Castle: A Technical Examination.*” *Tate Papers*, 2012 <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/duff.htm>> [Consulta: 29 agosto de 2012].

²³¹ Grabada por David Lucas. Cat. sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II, Italie, Espagne..., (1981). París. p. 81

²³² BELTINGER, K. (2005). “The ‘format question’ in Hodler’s work. Swiss Institute for Art Research” en *Preprints of the ICOM-CC 14 th Triennial Meeting*. La Haya y Londres: James & James. p. 446–451. <www.viks.sk/chk/14tmh_26.doc> [Consulta 25 noviembre 2014]

²³³ “Hodler’s canvases were often moved to different stretchers at an advanced stage in his working process”. BELTINGER, K. (2005). *Op. cit.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ “References to ‘format’ as a concern also appear in Hodler’s own writings. It is clear from these sources that Hodler’s problem was not picture format in the conventional sense of height and width dimensions, but an ideal relationship between the borders of the picture and the subject matter within it. [...] Technical evidence has shown that adjustments to both the format and the relationship of his subject with the format had become core elements of Hodler’s working process towards the middle of the 1890s”. *Ibid.*

²³⁶ Ver BROWN, C., REEVE, A., WYLD, M. (1982). *Op. cit.*

²³⁷ KRÉN, E. y MARX, D. *Boy with Bird* en Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/11bo-ybir.html> [Consulta: 12 abril de 2015]

Rubens también amplió su boceto sobre tabla *Virgen rodeada de Santos* (1627-28, Pinacoteca del Palacio Vergara, Viña del Mar). Tras una visita al Escorial en 1628, agregó dos bandas de tela, una en la parte superior y otra en la derecha, con lo que quedó revalorizado.²³⁸

El nuevo detalle que se deseaba pintar en la ampliación, en casos de representaciones familiares, podía tener que ver con incluir un nuevo miembro de la familia. Esto sucedió en la obra de Rubens *Helena Fourment y sus hijos* (Museo del Louvre), ampliada cuando el pintor proyectó incluir al último de los hijos del matrimonio. Sin embargo, quedó inconclusa y sólo se observa la mano de la niña sobre el añadido. Algo similar le sucedió en el caso de *La familia Van Beresteyn*²³⁹ (1630-31, Museo del Louvre) pues Pieter Claesz Soutman, simulando a su maestro Rubens, amplió su cuadro para incluir a un nuevo vástago.

En otros casos, las ampliaciones tras haber sido terminada una obra, servían para corregir errores de medidas, pues la obra “[...] podría resultar tener unas dimensiones equivocadas para la ubicación, o el lugar para el que se creó podría haber cambiado”.²⁴⁰ Un ejemplo es el de la obra de Johann Heinrich Fuseli *Las tres brujas de Macbeth* (1783-87, col. privada).

[...] Fuseli ha añadido aquí una tira de lienzo en el borde izquierdo de la foto para completar más la composición; Si hubiese reabajado una imagen establecida, presumiblemente habría tenido una idea clara de cómo ubicarla en el espacio permitido, por lo que no sería necesaria la adición de la tira de lienzo.²⁴¹

Tres obras de Francesco Guardi, conservadas en el Metropolitan Museum de Nueva York, de la serie *Paisajes fantásticos* (1760) fueron ampliadas por el propio pintor. Dos de ellas, además de en la parte superior, también fueron ampliadas en la parte inferior, donde Guardi añadió nuevos elementos compositivos. Estos añadidos fueron realizados poco después de la conclusión de las obras.²⁴²

Velázquez, quien mantenía las premisas de Pacheco de que el que pinta puede quitar o poner sin necesidad de rehacerlo por completo, interviene sus propias obras, y como otros artistas, no ya según los principios del decoro y la idoneidad, sino en función de los intereses estéticos de la Galería.²⁴³ Al adecuar las obras a un espacio concreto, Velázquez tiene muy en cuenta las proporciones que adquiere el nuevo formato, y se asegura de que éste sea armónico: “parece que siempre salta de un rectángulo armónico a otro durante estos cambios”.²⁴⁴

Velázquez también amplió su obra *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* (Museo del Prado) pintado para la Ermita de San Pablo dentro del conjunto de construcciones del Palacio del Buen Retiro de Madrid (hacia 1634). Este cuadro, que en principio tenía forma semicircular en el remate superior, fue ampliado por el propio Velázquez al poco de completarse la obra, a juzgar por la similitud de materiales y técnicas.²⁴⁵

En Francia, para la exposición en los Salones también se ampliaban obras ya terminadas. Esto era debido a las exigencias en cuanto a formato y estilo, o por querer ensalzar la obra o al artista.

²³⁸ SALAMÓ ASENJO, S. (2003). “Virgen rodeada de santos de Peter Paul Rubens. Obra destacada de la pinacoteca de viña del mar” en *Revista archivum* año III, nº 4. p. 295-300. <<http://arpa.ucv.cl/archivum4/historia%20del%20arte/virgen%20rodeada%20de%20santos...s.salamo.pdf>> [Consulta: el 20 marzo de 2013].

²³⁹ BERGEON, S. (1990). *Science et patience ou la restauration des peintures*. Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux. p. 182.

²⁴⁰ “[...] might turn out to be the wrong size for the site, or the intended site might be changed”. KIRBY, J. (1999). *Op. cit.*

²⁴¹ “Fuseli has here added a strip of canvas at the left edge of the picture in order to complete the composition more fully; if he had been reworking an established image, he would presumably have had a clear idea of how to place it in the space allowed, thus making the addition of the strip of canvas unnecessary”. BARONI, J. L. (2014). Catálogo de pinturas esculturas y dibujos. 2014. www.jlbaroni.com/files/Catalogue_2014_Jean_Luc_Baroni.pdf [Consulta 26 febrero de 2014].

²⁴² ZERI, F. (1973). *Italian Paintings: Venetian School: A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*. Vol 2. Vicenza: Neri Pozza. p. 30.

²⁴³ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador de bienes culturales*. Madrid: Síntesis. p. 73.

²⁴⁴ CRIADO PÉREZ, M. (2011). *Op. cit.*

²⁴⁵ GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez...*, p. 303.



Fig. 33. Detalle del añadido de *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*.

Una obra ampliada por el propio pintor para presentarla en el Salon de París en 1900 fue *Retrato de la madre del artista* de John Humphreys-Johnston (1895, Museo d'Orsay).²⁴⁶ En el caso del *Retrato de Berta Morisot*, Manet la amplió en la parte superior una vez pintada, para darle más importancia a la pintura de caballete representada en la obra y, probablemente para exhibirla en el Salon de 1872.²⁴⁷

El rapto de Proserpina de Charles de La Fosse (1673, Museo del Louvre) fue completada con añadidos en la parte superior e inferior con el fin de adaptarse a las dimensiones requeridas por la Academia Real de Pintura. Los desgastes provocados por el bastidor son testigos de que existió un margen de tiempo desde que se dio por concluida hasta que fue ampliada.²⁴⁸ Este también parece ser el caso de *El Baño turco* de Ingres (1863, Museo del Louvre).²⁴⁹

Otras veces el artista amplía su obra a la clausura de una exposición, lo que podía deberse a daños sufridos durante el traslado. Como hizo Hodler en su obra *La hora sagrada* (1907-11, Museo de Arte de Cincinnati), quien añadió tiras de tela de unos 2cm en todos los bordes, debido a los daños que sufrieron con el enmarcado y des-enmarcado, en especial en las exposiciones de 1908, 1909 y 1911.²⁵⁰

Algo similar ocurrió con la obra *Napoleon I en su lecho de muerte una hora antes de su embalsamamiento* (1843, Museo Nacional de Rueil-Malmaison), pintado por Mauzaisse quien, después del Salon de Paris de ese año, amplió sus dimensiones.²⁵¹

Un curioso caso de pintura ampliada al poco de ser completada fue *La Republique*, de Jean-François Millet. Esta obra, al tiempo de ser ampliada, fue imprimada para servir de soporte a una nueva obra, *Los aserradores de madera*. La radiografía permitió identificar la obra de origen en una posición de 90° y los añadidos, en los bordes superior, inferior e izquierdo, que transformaron el soporte. Se opina que Millet “[...] tenía poco dinero y reutilizó el mismo lienzo, añadiendo tiras de tela para agrandar las dimensiones del soporte”.²⁵²

²⁴⁶ Comunicación oral. A. Doppfer, conservador del Museo franco-americano de Blérancourt. En MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²⁴⁷ O'NEIL, J. P. (1983). “Manet, 1832-1883. Galleries Nationales Du Grand Palais, Paris, 22 Abril -8 Agosto, 1983” en *the Metropolitan Museum of Art, New York*. París: Editions de la Réunion des musées nationaux. p. 317.

²⁴⁸ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ BELTINGER, K. (2005). *Op. cit.*

²⁵¹ GUIGOU, P. (1989). *Catalogue sommaire illustré des peintures*. París: RMN, n. I. p. 54

²⁵² “[...] he was short of money he reused the same canvas, adding strips of canvas to enlarge the size of the support”. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *X-radiography of paintings*. <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/x/x-radiography-of-paintings/>> [Consulta 5 agosto de 2012].

4.2.3. Ampliaciones originales varios años después de ser completada la obra

Las ampliaciones originales también podían haberse realizado tiempo después de haberse dado por completada la obra. Un ejemplo es *La Adoración de los Magos* de Rubens (Museo del Prado).

Esta obra fue pintada en 1609 para el Ayuntamiento de Amberes y trasladada a Madrid veinte años después para entrar a formar parte de la Colección Real. Es entonces cuando Rubens toma la decisión de modificarla.²⁵³ A fin de continuar la composición, pintó varios personajes de musculoso aspecto y se representó a sí mismo de espaldas sobre la adición de 90 cm en la parte superior y 107 cm a la derecha.²⁵⁴ Esta ampliación le confiere un estilo más avanzado.²⁵⁵



Fig. 34. Radiografía de *La adoración de los Magos* de Rubens.

Con algunas ampliaciones se tenía la intención de añadir nuevos elementos iconográficos. Como ocurrió en *Prometeo encadenado* (Museo de Arte de Filadelfia) pintada por Rubens y ampliada por él mismo en su parte derecha. Rubens comienza a pintarla en 1611 y la amplía y termina hacia 1618:²⁵⁶ “Al ampliarlo, añadió una antorcha que es la que identifica la imagen con Prometeo”.²⁵⁷ Otros, como Deruet, aprovecharon la ampliación para modificar el tema de su obra, como hizo en la pintura que representaba a una desconocida junto a Juno y un pavo, que fue transformada en *Diana con sus perros y su corte*.²⁵⁸

En la obra de Rubens *Ninfas y sátiros*, también pasó cierto tiempo desde su finalización hasta la ampliación. Dicha intervención, además, fue realizada en dos etapas: la primera hacia 1615 y la otra en torno a 1639.²⁵⁹ En cuanto a su *Paisaje con Jorge y el dragón*, fue ampliada entre 1630 y 1635:²⁶⁰ “Estas adiciones suponen un amplio replanteamiento del diseño. El concepto original, que debía haber sido contenido en la parte central y es registrado en un dibujo conservado en Estocolmo (Museo Nacional).”²⁶¹

²⁵³ MUSEO DEL PRADO. *La adoración de los magos*. Rubens, Pedro Pablo. < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-magos/b6440da1-0c0c-4ead-84b7-f5a017e2fd17>> [Consulta: 20 febrero de 2014]

²⁵⁴ PULIDO, N. (2004). “El Prado se sumerge en el proceso creativo de Rubens con la Adoración de los Magos”. *Hemeroteca Diario ABC*. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-11-2004/abc/Cultura/el-prado-se-sumerge-en-el-proceso-creativo-de-rubens-con-la-adoracion-de-los-magos_963713788056.html#> [Consulta: 24 junio 2012].

²⁵⁵ DÍAZ PADRÓN, M. (1975) *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, s. XVII*. Vol I. Madrid: Museo del Prado. p. 227.

²⁵⁶ PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Prometheus Bound* <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104468.html> [Consulta: 12 enero de 2014]

²⁵⁷ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. “Obras comentadas: Prometeo encadenado, Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders” en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=AfqmxohJJdY>> [Consulta: 24 junio 2014].

²⁵⁸ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

²⁵⁹ VERGARA, A. “Ninfas y sátiros, Rubens” en *Prado Media* <<http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/rubens-ninfas-y-satiro/>> [Consulta: 24 junio 2012].

²⁶⁰ MOODBOOK. *Landscapes by Rubens*. <http://www.moodbook.com/history/baroque/rubens-landscapes.html> [Consulta: 27 junio 2013].

²⁶¹ “These additions betoken extensive rethinking of the design. The original concept was to have been contained within the central section and is recorded in a drawing in Stockholm (National Museum).” *Ibid.*

*Cuadro ampliado por el propio Rubens. Forma parte de la producción tardía del artista, hacia 1635-1640. [...] Rubens quizá concibió su cuadro en dos tiempos, añadiendo al castillo figuras de torneo medieval, al estilo de Sebastian Vranck.*²⁶²

Otro caso de ampliación original varios años después de su finalización, y que supuso una transformación completa, fue la obra de Rembrandt *Saúl y David* (Museo Mauritshuis, La Haya). Esta pintura fue cortada para hacer de ella dos cuadros diferentes. Estos fueron más tarde reunidos en uno, con la ayuda de añadidos que servían para completar el formato. Los análisis determinaron que la ampliación en la parte inferior derecha (que remedió las pérdidas en el soporte original) había sido realizada con partes cortadas a otro cuadro.²⁶³ En 2014, Ernst van de Wetering confirmó que, tanto la obra como las transformaciones, fueron realizadas por Rembrandt hacia 1646 y 1652.²⁶⁴

Jordaens, aprendiz de Rubens también amplió muchas de sus obras años después de haber sido terminadas, como hizo con su *Meleagro y Atalanta* (Museo del Prado). La parte añadida a la izquierda del cuadro, corresponde a un estilo tardío del artista quien amplió la primera composición en 1640, veinte años después de su finalización.²⁶⁵

En otros casos, como sucede con las obras caravaggistas, se ampliaba el espacio compositivo cuando el espacio *compacto* pasó de moda. En *El tramposo con el as de diamante* de George de La Tour (1636-38, Museo del Louvre) el propio pintor la amplía tras adherir una banda de tela en la parte superior: “El artista fue responsable de la ampliación de la tela en lo alto con la prolongación de una tira de 10 cm y de pintar una pluma para engalanar”.²⁶⁶ Artemisia Gentileschi amplió su *Magdalena penitente* (1620, Palacio Pitti) y Guido Cagnacci su obra titulada *El suicidio de Cleopatra* (después de 1659, Kunsthistorisches Museum). En esta última, originalmente concebida para representar una única figura, fue más tarde ampliada para completarla con más figuras.²⁶⁷ Esto se hizo cosiendo seis trozos de lienzo de diferentes tamaños.²⁶⁸

Las ampliaciones por cambios en la composición, en ocasiones, también servían para cambiar la forma de los cuadros y adaptarlos a un estilo más adecuado. Existen varios cuadros de Gerrit Dou que son ejemplo de esto, como *Naturaleza muerta con candelabro y reloj de bolsillo* (hacia 1660, Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos de Dresde). Esta pintura sobre tabla, que había tenido la función de “cuadro-persiana” de otra pintura, fue ampliada por el propio Dou en los cuatro laterales, firmando la obra en la parte inferior.²⁶⁹ También fue ampliada *Ermitaño leyendo* (colección privada), la cual “[...] originalmente era sólo una cabeza, pero fue ampliado por el propio Dou”.²⁷⁰ En cuanto a *Retrato de un joven* (s. XVII, Londres), era “[...] originalmente oval, pero ampliado por el propio artista y actualmente rectangular”.²⁷¹

²⁶² “Tableau agrandi par Rubens lui-même. À situer dans la production tardive de l’artiste, vers 1635-1640. [...] Rubens peut-être conçu son tableau en deux temps, ajoutant au château des figures de tournoi médiéval, dans le goût de Sebastian Vranck”. Cartela del Museo del Louvre “Tournoi près des fossés du château du Steen”. inv. 1798.

²⁶³ NOBLE, P; VAN LOON, A; JOHNSON Jr, C. R y JOHNSON, D. H. (2011). “Technical investigation of Rembrandt and/or studio of Saul and David, c. 1660, from the collection of the Mauritshuis” en *ICOM Committee for Conservation, 16th Triennial Meeting, Lisbon, 26-30 September 2011, Preprints*, J. Bridgeland.

²⁶⁴ MAURITSHUIS MUSEUM. (2015). “Rembrandt? The Case of Saul and David. Lecture 3: Provenance Saul and David.” <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/exhibitions/rembrandt-the-case-of-saul-and-david/origin/> [Consulta: 10 diciembre de 2015]

²⁶⁵ D’HULST R.A., DE POORTER N., VANDENVAN, M., y DEVISSCHER, H. (1993). “Jacob Jordaens (1593-1678) tableaux et tapisserie”. Bruselas: Crédit Communal. p. 116-117.

²⁶⁶ “L’artiste étant chargé de l’élargissement du haut de la toile la prolonge d’une bande de 10 cm et peint une aigrette pour enjoliver.” JAUBERT, A. (1989). «Georges de la Tour. Le Tricheur à l’as de carreau: Le Dessous des cartes.» en *Sept/Arte*, coll. Palettes, 18 juin 1989. Transcripción de grabación duración 30 min. LĂCRĂMIOARA OLTEAN, D. (2011). *De la compétence esthétique à la compétence transculturelle : l’approche transdisciplinaire en didactique de la langue-culture française*. Tesis doctoral. Cluj-Napoca: Universidad de Babeş-Bolya. <doctorat.ub-cluj.ro/.../2011/.../Oltean_Dana_Lacramioara_Fr.pdf> [Consulta: 2 marzo de 2015]. p. 159

²⁶⁷ CONTI, A. (2001). *Manuale...*, op. cit. p. 254.

²⁶⁸ PROHASKA, W. (1997). “*Kunsthistorisches Museum, Vienna: The Paintings*”. Vol. 2. Londres: Scala. p. 46.

²⁶⁹ HOFSTEDE DE GROOT, C. (1908). *Op. cit.* p. 463.

²⁷⁰ “[...] “originally a head only, but enlarged by Dou himself”. MARTIN, W. (1876). Gerard Dou. London: G. Bell and Sons. <<https://archive.org/stream/gerarddou00mart#page/142/mode/2up/search/enlarged>> [Consulta: 2 enero de 2016]

²⁷¹ “[...] originally oval, but enlarged by the artist himself and now rectangular”. HOFSTEDE DE GROOT, C. (1908). *Op. cit.* p. 450.

Un ejemplo de una serie de obras ampliadas años después por el propio pintor fueron las creadas por Ferdinand Bol y ampliadas para el Palacio de la Paz en La Haya: “Bol los amplió tardíamente cosiendo nuevas tiras de lienzo en ellos”.²⁷² Las obras eran: *Eneas recibiendo su arma y armaduras*, que fue concebida como una pintura de dimensiones no muy grandes y fue ampliada en la parte superior; *Encuentro de Moisés y Abraham recibiendo los tres ángeles*, *El señor apareciéndose a Josué* y *Salomón recibiendo regalos*. Al mismo tiempo el *Eneas* y el *Moisés* fueron alargados con telas de un metro en el lateral izquierdo.²⁷³ Aunque no está claro el propósito, si fueron ampliados para conseguir una unidad temática o para adaptarlos a las proporciones de la sala en la que se exhibían, este último parece ser el más evidente.²⁷⁴

El cuadro de Camille Corot *La Catedral de Chartres* (1830, Museo del Louvre), “está ampliamente retocado, cuarenta años más tarde, por Corot, quien lo hace ampliar durante un entelado y añade al pequeño personaje abajo a la derecha de la composición”.²⁷⁵ El motivo para añadir el niño pudo ser debido a las proporciones desmesuradas de las torres de la cathedral, criticadas por el propio Corot.

Parece ser que la pintura de Rossetti *Sybilla Palmífera* (1865-70, Museo Nacional de Liverpool) se pintó en un período de 5 años. Esto es debido a que el propio pintor la amplió tras pasar ese tiempo, añadiendo tela en los cuatro bordes. A pesar de esto, y de que la trama del añadido no está completamente alineada con el borde del soporte original, no hay duda, sin embargo, de que estas adiciones son originales. Era relativamente común para Rossetti ampliar sus obras durante el proceso de elaboración de sus cuadros y tal vez esta es una de las razones por las que sus obras solían tardar varios años en ser completadas.²⁷⁶



Fig. 35. Radiografía de la *Sibila Palmífera* de Rossetti.

²⁷² “Bol had enlarged them at a later time by sewing new strokes of canvas onto them”. DIRKX, M. (2014). “An ambitious widow and a room full of Bols” en *Rembrandt’s room*, 18 mayo ><https://arthistoriestoriesroom.wordpress.com/category/art-by-century/17th-century/painting/>> [Consulta: 25 noviembre de 2014].

²⁷³ DIRKX, M. (2014). “An ambitious widow and a room full of Bols”..., *op. cit.*

²⁷⁴ *Ibíd.*

²⁷⁵ “est largement reprise, quarante-deux ans plus tard, par Corot, qui l’a faite agrandir lors d’un rentoilage et a rajouté le petit personnage en bas à gauche de la composition”. MUSEO DEL LOUVRE. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-cathedrale-de-chartres> [Consulta: 20 noviembre de 2012]

²⁷⁶ WALKER ART GALLERY. *Technical analysis of ‘Sibylla Palmifera’*. <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/conservation/blessed/sibyllapalmifera.aspx>> [Consulta 12 noviembre 2014].

En ocasiones, algunos cuadros ampliados por el artista son el resultado de una previa mutilación de la obra original. Esto ocurrió con *En el café* de Édouard Manet, de la cual, tras ser seccionada se obtuvo una obra de menores dimensiones. Esta parte fue, a su vez, ampliada y titulada *La camarera* (1879, National Gallery de Londres).²⁷⁷ En esta obra aparece la firma del pintor y la fecha sobre trazos posteriores de pintura, lo que indica una etapa tardía en el desarrollo de la pintura.²⁷⁸

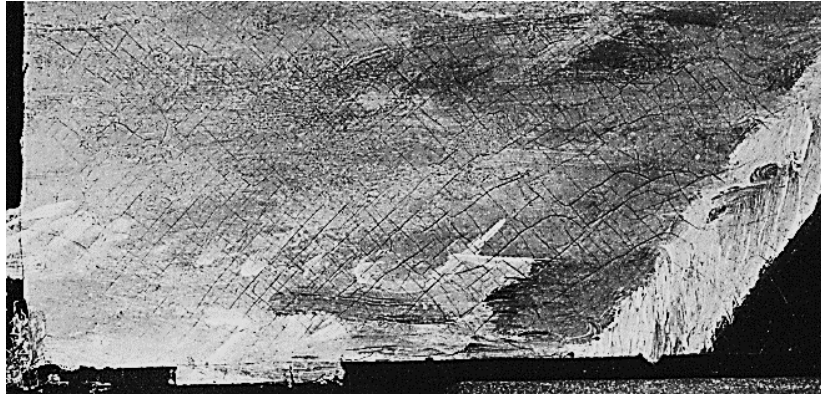


Fig. 36. Radiografía de *La camarera*, que muestra en tono más oscuro la costura del añadido derecho.

Además de estos ejemplos de distintas fases de ampliación de una obra, existen casos en que el autor retomaba la obra en diversas ocasiones. Un ejemplo de estas prácticas era Jordaens.²⁷⁹

[...] *la gran obra de Jordaens El tributo al dinero de 1621-3 en Copenague, empezó con dos paños de lienzo formando una composición casi cuadrada, pero fue ampliada en distintos momentos a la izquierda con dos paños para crear un formato rectangular oblongo*”.²⁸⁰

4.3. Ampliaciones originales con el consentimiento del autor

El hecho de que no fuera el propio autor quien realizara la ampliación, no impide que este encomiende a otra persona la tarea de ampliar su obra, lo que resultaría en una ampliación que podría considerarse como *original*. En algunos casos, los artistas preferían que los soportes fueran ampliados por un especialista y después ellos continuaban la representación pictórica sobre la ampliación. Este tipo de encargos para ampliar las obras propias podían estar registrados en cartas, informes, comunicaciones orales a herederos o contratos. Por ejemplo, algunos artistas como Rubens también encargaron a otros la ampliación de sus propios cuadros.²⁸¹

[...] *los asistentes de Rubens comúnmente solían ser contratados para realizar copias y réplicas de pinturas terminadas, o en la ampliación o en las capas preliminares de composiciones previamente realizadas por Rubens en dibujos o en bocetos al óleo más trabajados* [...].²⁸²

²⁷⁷ BOMFORD, D. y ROY, A. (1983). “Manet's "The Waitress: An Investigation into its Origin and Development" en National Gallery Technical Bulletin Vol 7. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/bomford_roy1983> [Consulta: 4 mayo de 2015]. p. 9.

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 8

²⁷⁹ ACKROYD, P., HOWARD, H., WIESEMAN, B., BILLINGE, R. y PEGGIE, D. (Por publicarse). Op. cit.

²⁸⁰ “[...] Jordaens’ large The Tribute Money of 1621–3 in Copenhagen, began with two sections of canvas forming an almost square composition, but was extended at different times at the left by two sections to produce an elongated, rectangular format”. VERHAVE, J., SCHLOTTER, A. Y FILTENBORG, T. (2008). “Jordaens at work, layer upon layer” en *Jordaens. The Making of a Masterpiece*, S. Bjerkhof. Copenague. p. 69–92. En *Ibíd.*

²⁸¹ HASKELL, F. (1997). Op. cit. p. 169.

²⁸² [...] Rubens's assistants were more commonly engaged in providing copies and replicas of finished paintings, or in the enlargement or preliminary laying-in of compositions previously executed by Rubens in drawings or more worked-up oil sketches [...]. KEITH, L. (1999). “The Rubens Studio and the ‘Drunken Silenus supported by Satyrs’ en *National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 20. p. 96-104. <http://www.nationalgallery.org.uk/the-rubens-studio-and-the-drunken-silenus-supported-by-satyrs> [Consulta: 2 mayo de 2014]

Este trabajo preparatorio solía ser después corregido por Rubens. Por lo tanto, aunque los propios asistentes pudieron realizar añadidos a algunos de los cuadros de Rubens, parece que era el propio Rubens quien realizaba siempre los cambios finales. Sin embargo, cuando necesitaba ampliar obras sobre tabla, recurría a expertos artesanos de la madera para aplicar los añadidos.

Rubens solía recurrir al ensamblador Michael Vriendt²⁸³. Éste grababa su monograma MV detrás de los soportes de tabla que construía, como hizo al ampliar el soporte de *Retrato de Helena Fourment*, (1631, Galería Mauritshuis) a petición de Rubens. En el borde biselado de la parte posterior, además de dicho monograma, se encuentra la marca de Amberes, cuya posición indica que el panel fue en origen más largo.²⁸⁴

A Vriendt también se le pidió ampliar *La Asunción de la Virgen*, (1626) que Rubens pintó para el altar mayor de la Catedral de Amberes, ya que se consideraba demasiado estrecho:

*Cuando el panel de la “Asunción de la Virgen” fue colocado en el alto altar de la catedral de Amberes en 1624 se descubrió que era demasiado estrecho y tuvo que ser ampliado, una tarea para la que Michel Vriendt fue pagado treinta y ocho florines en 1625.*²⁸⁵

En muchos casos, estos ajustes *in situ*, eran consecuencia de malos entendidos en cuanto a las dimensiones de las obras durante su primera instalación.²⁸⁶



Fig. 37. *La Asunción de la Virgen* de Rubens. La línea amarilla representa los límites de la composición del boceto al óleo del Mauritshuis. Las zonas azuladas son repintes observados con luz visible.

²⁸³ Michiel Vrient se registra como un aprendiz en Amberes en 1605 y como un fabricante de paneles maestro en 1615. Su marca se ha encontrado en muchos paneles pintados por Rubens. WADUM J. (1998). "The Antwerp Brand on Paintings on Panel" en *Looking through paintings the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, E. Hermens, Londres: Archetype. p. 182

²⁸⁴ *Ibíd.*

²⁸⁵ "When the panel for the 'Assumption of the Virgin' was set up on the high altar in Antwerp Cathedral in 1624 it was found to be too narrow and had to be enlarged, a task for which Michel Vriendt was paid thirty-eight guilders in 1625". KIRBY, J. (1999). *Op. cit.*

²⁸⁶ DUBOIS, H. (2009). "The Master's own Hand?: Contribution to the study of Rubens's retouching of monumental formats" en *Study and Serendipity: Testimonies on Artist's Practice, posprints of the ATSR International Symposium*, University of Glasgow, 12-13 junio 2008, London. pp.87-94.

Otra obra de Rubens que él mismo encargó ampliar fue *El sombrero de paja*.²⁸⁷ Fue pintada sobre paños de roble preparadas por un conocido carpintero, cuyo emblema está marcado al dorso.²⁸⁸ En esta obra, una de las ampliaciones más famosas de Rubens,²⁸⁹ los añadidos que el pintor realizó en el lateral derecho e inferior ayudaron a extender el cielo de la composición pictórica.²⁹⁰ Sin embargo, estas modificaciones de la composición hicieron que el tono formal quedara reducido.²⁹¹



Fig. 38. Composición de la obra *El sombrero de paja* de Rubens.

Un caso peculiar es la obra de Rubens, *Venus y Cupido en la fragua de Vulcano*. Este cuadro fue mutilado y después ampliado con una tabla que representaba ya a Vulcano en la fragua.²⁹²

*En un momento indeterminado, Rubens decide ampliar esta composición, pero en lugar de añadir tablas nuevas al panel principal y pintar sobre ellas, como tenía costumbre de hacer, hizo ensamblar, sin duda por un fabricante profesional, el cuadro caravagista a otro panel sobre el cual figuras (dos mujeres y un sátiro) estaban ya representadas. Quizá esa parte de la derecha estaba ya disponible en el taller o se trataba de una obra (o parte) inacabada o estropeada.*²⁹³

En Francia, ciertos cuadros de Ary Scheffer también solían ser ampliados a petición suya, como *La Tentación de Cristo* (1854, Museo del Louvre). En un principio esta obra fue ampliada para cambiar la composición y después para adquirir una mayor monumentalidad.²⁹⁴ La hija del artista escribió sobre el deseo de su padre por alterar la composición: “[...] mi padre cambió y amplió la composición, estubo obligado de hacer añadir tela alrededor de las figuras para que el cielo fuese en relación con ellas.”²⁹⁵

²⁸⁷ El título “Le Chapeau de Paille” (es decir, el sombrero de paja) se utilizó por primera vez en el siglo XVIII, por una mala transcripción de la palabra francesa que significa fieltro. El retrato es, probablemente, de Susanna Lunden, hermana mayor de Helena y segunda esposa de Rubens en 1630

²⁸⁸ JANUSZCZAK, W. (1981). *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: Hermann Blume. p. 53.

²⁸⁹ NATIONAL GALLERY. *Portrait of Susanna Lunden*. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-portrait-of-susanna-lunden-le-chapeau-de-paille>> [Consulta: 4 marzo de 2012]

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ JANUSZCZAK, W. (1981). *Op. cit.* p. 53.

²⁹² VANDER AUWERA, J. (2007). *Op. cit.* p. 276.

²⁹³ “À un moment indéterminé, Rubens décida d’élargir cette composition, mais au lieu de faire ajouter de nouvelles planches au panneau principal et de peindre sur celles-ci, comme il avait coutume de le faire, il fit assembler, sans doute par un fabricant professionnel, le tableau caravagesque à un autre panneau sur lequel des figures (deux femmes et un satyre) étaient déjà présentes. Peut-être cette partie de droite était-elle déjà disponible dans l’atelier ou s’agissait-il d’une oeuvre (ou d’une partie) inachevée ou endommagée”. *Ibid.* p. 276.

²⁹⁴ El cuadro conserva el soporte realizado por Hacquin y Mortermard en 1829.

²⁹⁵ “mon père ayant changé et agrandi la composition, avait été obligé de faire ajouter de la toile autour des figures pour que le ciel fût en rapport avec elles”. ALLARD, S., BELCOUR, M.-A., BERGEAUD, C., BRET, J., HULOT, J.-F., MARTIN, E., y TRÉMOLIÈRES, B. (2004). “La Tentation du Christ d’Ary Scheffer : la restauration d’une oeuvre au format modifié par son auteur.” en *TECHNÈ: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. N. 19. p. 62-67. p. 65.

En otros casos Scheffer no dejó constancia de dicha autorización como, por ejemplo, en *La devoción patriótica de los Burgueses de Calais en 1342* (1819, Palacio de Versalles). Esta pintura fue reducida 17 cm de alto y ampliada un metro de largo unos 20 años después de haberse dado por concluida, cuando el barniz de la parte original ya estaba amarillento. En este caso no se sabe si fue el propio artista quien transformó la obra, aunque “Esta modificación, si no de origen, podría aun así resultar de la voluntad del propio Scheffer”.²⁹⁶ A pesar de desconocerse si es una ampliación original, el cuadro fue expuesto un tiempo con su formato primigenio.²⁹⁷

Por consentimiento del artista fueron ampliados los bocetos previos a la obra *L'Atelier d'Isabey, Salon 1798*, de Louis Boilly. En esta ocasión fue el hijo del artista, Jules, quien realizó las ampliaciones, de manera que las obras fueran “presentables” en el Palacio de Bellas artes de Lille, donde aún se encuentran. Esta transformación, realizada en 1865 se hizo continuando la composición sobre una tela posterior, a modo de entelado, de dimensiones mucho más grandes que los bocetos a ampliar.²⁹⁸

En algunos casos, los encargos para ampliar las obras fueron documentados por escrito. Watteau, por ejemplo, dejó constancia en una carta que había recurrido a otra persona para ampliar una de sus obras, *Regreso de la caza*²⁹⁹, destinada al marchante de arte Edmé-François Gersaint. Allí relata, a su amigo Jean de Julienne, que requirió de los servicios de un especialista en agrandar lienzos: “[...] ha sido necesario que Gersaint me trajera al compañero La Serre para ampliar la tela del lado derecho, donde yo he situado los caballos bajo los árboles”.³⁰⁰ Esta obra, *Regreso de la caza*, “[...] fue ampliada para que coincidiera con la talla de “Fiesta galante” en algún momento desconocido después 1731”.³⁰¹ Sin embargo, en la actualidad forma pareja con *Fiesta galante en el bosque*, en la Wallace Collection de Londres.

En algunos casos, el hecho de que la técnica de la ampliación fuese distinta, ha llevado a pensar que no fue realizada por el pintor; tras analizar la historia y materia de la obra se descubre que la intervención fue realizada bajo su consentimiento.

Así sucedió con la obra de Watteau *La Muestra de Gersaint*. Esta era compuesta de dos lienzos encolados en un panel en forma semicircular para servir como cartel publicitario sobre la puerta del establecimiento de Edmé-François Gersaint. La controversia sobre la autoría de la ampliación se produjo, cuando los dos pedazos de la obra fueron unidos con ocasión del Salón de 1900 de París.³⁰² En esta ocasión fue cortada en los laterales y ampliada en la parte superior con una banda de tela en 1899, confiriéndole un formato rectangular.³⁰³ Tras ser analizada, algunos repintes de poca calidad hicieron pensar que no fue el propio Watteau quien amplió el cuadro, además se creyó que el estado de salud de Watteau no era apropiado para hacerlo y que fue su pupilo Jean-Baptiste Pater quien la amplió en su lugar:

[...] *De tales puntos débiles, como la factura misma de las zonas retocadas, hacen pensar que Watteau no procedió él mismo a la adaptación, pero que se recurrió, quizá bajo su dirección, a algún asistente, y probablemente Pater.*³⁰⁴

²⁹⁶ “Cette modification, si elle n’est pas d’origine, pourrait tout de même résulter de la volonté propre de Scheffer”. LAUWICH, B. (2011). “Les aléas d’un tableau d’Ary Scheffer Dévouement patriotique de six bourgeois de Calais en 1342” en *TECHNÈ: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. n 33. p. 79-85. p. 80

²⁹⁷ LAUWICH, B. (2011). *Op. cit.* p. 81.

²⁹⁸ BETELU, C. (2014). “Pour une étude matérielle des œuvres, lorsque l’étude et la restauration renouent avec l’intention de l’artiste. Etude de la Série de portraits d’artistes de Louis Léopold Boilly ” en Jornada de estudios *Matérialité de l’art à l’âge patrimonial* (XVIIIe-XXe siècle). 20 junio 2014. Escuela normal superior Sala de historia.

²⁹⁹ También denominado *Un alto durante la caza o Reunión para cazar*.

³⁰⁰ “Il a fallu que Gersaint m’ammenat le bon homme la Serre pour agrandir la toile du costé droit, ou j’ai ajouté les chevaux dessous les arbres”. MOLLETT, J. W. (1883). Watteau. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, p. 44.

³⁰¹ “[...] was only enlarged to match the size of the ‘Fête galante’ at some unknown moment after 1731”. THE WALLACE COLLECTION. *Fête galante in a Wooded Landscape* <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objec-tId=65325> [Consulta: 10 febrero 2014].

³⁰² HASKIN, S. H. (1976). *Op. cit.* p. 46.

³⁰³ SEIDEL, P. (1900). *Les Collections de Oeuvres d’Art Françaises du XVIII ème Siecle Appartenant a S. M. l’Empereur d’Allemagne, Roi de Prusse*. Berlin y Leipzig. En HASKIN, S. H. (1976). *L’Enseigne de Gersaint*. Tesis de Master Tucson: Univ. de Arizona. <http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/347877/1/AZU_TD_BOX125_E9791_1976_134.pdf> [Consulta 10 febrero de 2015]

³⁰⁴ “De telles faiblesses, comme la facture même des zones retouchées, laissent penser que Watteau n’a pas procédé lui-même à l’adaptation, mais que s’y est employé, peut-être sous sa direction, quelque assistant, et probablement Pater”. ROSENBERG, P., CAMESASCA, E. y VEINSTEIN, A. (1982). *Op. cit.* p. 123.

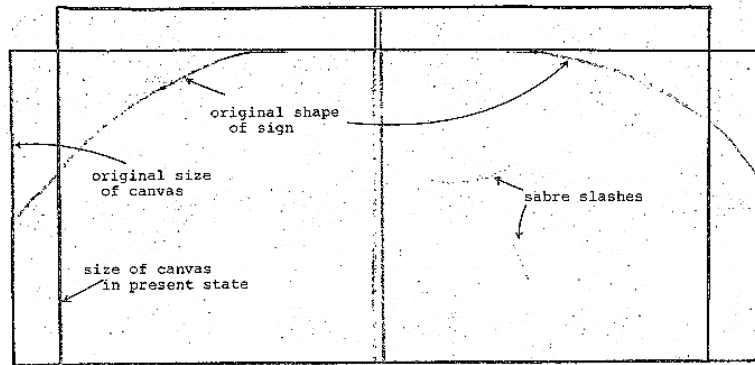


Fig. 39. Diagrama de las diferentes partes del soporte de *La muestra de Gersaint*.

Madeleine Hours, tras examinar la obra aseguró que fue ampliado con las tiras de tela que se le cortaron a uno de sus laterales.³⁰⁵ Esto suele ocurrir en el caso de añadidos realizados por el autor, como en este caso: “Estudiando la pintura bajo ultra-violeta podemos reconstruir el paciente trabajo del pintor quien modificó la forma de su pintura”.³⁰⁶ Realizara él o no la ampliación, se sabe que esto fue una iniciativa de Watteau. Además “[...] se demostró que la pintura en la parte ampliada de la parte superior y en la parte inferior fueron realizadas aproximadamente en una época similar que la mayor parte de la obra”.³⁰⁷

En Inglaterra, el vendedor de materiales artísticos Charles Roberson enviaba trabajadores a casa de los artistas para ayudarlos en sus tareas de transporte, pero también para cambiar el formato de sus pinturas, como hizo para William Holman Hunt a principios del siglo XX:

*Las cuentas de William Holman Hunt muestran que con frecuencia cambió de opinión en cuanto a las proporciones de sus pinturas, y que Roberson enviaba regularmente a trabajadores para agregar tiras de tela y ampliar bastidores, sobre todo hacia el final de la vida del artista.*³⁰⁸

Existen casos de difícil clasificación en cuanto a si la ampliación se puede considerar o no original, como cuando la ampliación del soporte ha sido realizada por el artista y, sin embargo, la capa pictórica ha sido ejecutada por otra persona. Un buen ejemplo es la obra de Rubens *Retrato de Deborah Kip y sus hijos* (1629-30). La obra se encuentra ampliada en los cuatro lados por Rubens, añadidos que permitieron dar espacio para que Jordaens representase las figuras, el papagayo y el paisaje.³⁰⁹

*Rubens inicialmente pintó el grupo familiar en el centro de la composición sobre el centro de una vertical y rectangular pieza de lienzo, a la que él - tal vez mientras todavía en Inglaterra- agregó tiras en los cuatro lados en preparación para la composición final casi cuadrada. Cuando Rubens regresó a Amberes en abril de 1630, se llevó consigo el retrato de familia, que aún estaba inacabado. La pintura, que permaneció en su poder, probablemente fue completada por Jacob Jordaens después de la muerte de Rubens en 1640.*³¹⁰

³⁰⁵ HOURS, M. (1976). *Conservation and scientific analysis of painting*. Londres: Van Nostrand Reinhold. p. 45.

³⁰⁶ “Studying this picture under ultra-violet light we can reconstruct the patient work of the painter who modified the shape of his painting.” *Ibid.*

³⁰⁷ “It was further shown that the painting on the added top sections and on the added upper band had been done at the same approximate time as the major portion of the work”. HASKIN, S. H. (1976). *Op. cit.* p. 62-63.

³⁰⁸ “William Holman Hunt's accounts show that he frequently changed his mind as to the proportions of his paintings, and that Roberson regularly sent workers to add strips of canvas and enlarge stretchers, particularly toward the end of the artist's life”. WOODCOCK, S. A. “The Roberson Archive: Content and Significance” en *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands*, p. 26-29, junio, 1995, A. Wallert, E. Hermens y M. Peek. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute. p. 32.

³⁰⁹ NATIONAL GALLERY OF ART. (1975). *Annual report 1974*. Washington: National Gallery of Art. <<http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1974.pdf>> [Consulta 19 enero de 2015]

³¹⁰ “Rubens initially painted the family group at the core of the composition on a vertical rectangular central piece of canvas, to which he—perhaps while still in England - added strips on all four sides in preparation for the almost square final composition. When Rubens returned to Antwerp in April 1630, he took the still-unfinished family portrait with him. The painting, which remained in his possession, was probably completed by Jacob Jordaens after Rubens's death in 1640”. *Ibid.*

En un caso como este, cuando el pintor ha ampliado el soporte, pero ha fallecido antes de pintarlo, siendo un trabajador de su taller quien lo ha finalizado, la ampliación puede considerarse como original, por lo menos en el sentido de la *intención*.

En España también era habitual que trabajadores del taller se encargasen de ampliar las obras del maestro. Por ejemplo, el taller velazqueño amplió las obras *Felipe IV a caballo*, *Isabel de Borbón a caballo*³¹¹ Esto se hizo para reubicarlos en los muros: “a ambos lados de las puertas iban los retratos ecuestres de las reales parejas y en su sobrepuerta, el del príncipe”.³¹² El retrato de Isabel de Borbón, según Valdovinos, lo pinta Mazo y en el añadido está el número de inventario y, por tanto, ya estaba ampliado en 1701. Este está pintado sobre una preparación de color blanco aplicada con distinta homogeneidad en el centro que en las bandas laterales añadidas (entre 28 y 30 cm), de ahí la diferencia de color apreciable. Sin embargo, como se ha podido contrastar con restauradoras del Museo del Prado, los añadidos se consideran originales.

4.4. Las ampliaciones originales: cuestiones técnicas

La técnica empleada por los pintores que ampliaban su propia obra solía ser bastante parecida a la que utilizaban en la unión de los paños del soporte, sobre todo cuando el tiempo transcurrido desde que concluían la obra hasta su ampliación era escaso. La similitud de materiales entre añadidos y original suele ser un indicio de que la ampliación podría ser original.

4.4.1. Disposición y uniones de las tablas

Rubens y Jordaens son dos de los máximos exponentes en cuanto a la ampliación de sus propias pinturas sobre tabla. Estos coincidían en su costumbre de acoplar tablas en un sentido perpendicular a las del soporte original, contrariamente a las reglas del gremio. Rubens, sin embargo, estaba eximido de seguir las reglas gremiales.³¹³ Esta práctica, no solía ser demasiado común entre otros artistas, pues causa rupturas en el soporte y, por ende, en la capa pictórica.³¹⁴ “De hecho, ningún otro maestro pintor de nivel a principios del siglo diecisiete en Amberes es conocido por haber producido tantos complejos y extremadamente frágiles paneles.”³¹⁵

Los añadidos en perpendicular o a contra-veta por encargo de Rubens, eran realizados especialmente en sus paisajes:³¹⁶ “El uso por parte de Rubens de paneles compuestos ha sido interpretado como una reducción de coste en la producción o mejora de pinturas de su uso privado para su círculo cercano”.³¹⁷

*Rubens no era alguien que malgastase dinero, y como sus retratos de familia eran solo destinados para la exhibición privada, economizaba en los materiales que utilizaba.*³¹⁸

³¹¹ A partir de 1646, por la inesperada muerte del príncipe dejó de tener sentido el conjunto y se procedió a un primer cambio de ubicación de los cuadros. Fue entonces cuando los cuatro retratos de los reyes (junto con Felipe III y Margarita de Austria), fueron desplazados y alterados en su tamaño mediante unos cortes en forma de cuadrado en sus esquinas inferiores para adaptarlos a un lugar especial en algunos de los diferentes emplazamientos en los que han estado colocadas las obras. GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez... op. cit.* p. 361.

³¹² DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (1990). *op. cit.* p. 221.

³¹³ VANDER AUWERA, J. (2007). *Op. cit.* 32.

³¹⁴ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 406.

³¹⁵ “In fact, no other high ranking painter in early seventeenth-century Antwerp is known to have produced so many complex and extremely fragile panels”. DUBOIS, H. y FRAITURE, P. (2011). “Between creativity and economy: remarks on Rubens’ panel supports in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium” en *Studying old master paintings technology and practice: the National Gallery technical bulletin 30th anniversary conference postprints*, Spring, M. Londres: Archetype. p.136- 142.

³¹⁶ *Ibíd.*

³¹⁷ “Rubens’ use of composite panels has been interpreted as a cost-cutting device to produce or improve paintings for his private use for his immediate circle”. DUBOIS, H. y FRAITURE, P. (2011). *Op. cit.* pp.136-142.

³¹⁸ “Rubens was not one to waste money, and since his family portraits were only intended for private display, he economized on the materials he used”. Rubenshuis (2015). Catálogo de la exposición *Rubens in private. The master portrays his family*. 28 marzo a 28 junio de 2015. Rubenshuis, Amberes. p. 41

Dos tablas de Rubens cuya construcción no fue adecuada para su conservación es *Paisaje con vista de Steen* (NG 66). Formada en origen por diecinueve paños de madera colocados en sentidos vertical y horizontal, fue ampliada posteriormente con dos tablas.³¹⁹ Su entonces pareja, *Paisaje con arcoíris* (Wallace collection, Londres) que también fue ampliada estaba formada por 20 planchas.³²⁰

En *El abrevadero*, también de Rubens, 10 de los 11 tablas que la componían tenían la veta paralela y fueron ensambladas 3-5 cm por solapamiento, a excepción del panel lateral derecho, orientado a contra veta, debido a que no fue posible encontrar una plancha de 1 metro de altura con la veta horizontal.³²¹

Muchos de sus los retratos de la familia de Rubens también eran estructuras desiguales. En este tipo de obras usaba, incluso, tabloncillos cortados de otras obras.³²²

El *Retrato de Helena Fourment* fue ampliado en sus laterales izquierdo, derecho, e inferior, este último a contra-veta. Para ensamblar los añadidos se recurrió a la unión en Z.³²³ “Este tipo de ensamblaje fue usado para hacer una gran superposición para mejor adhesión ya que la veta del tablón añadido estaba en dirección trasversal a la pieza original”.³²⁴

La obra *Sombrero de paja* también fue ampliada con un añadido a contra-veta, como se puede observar en la imagen inferior.

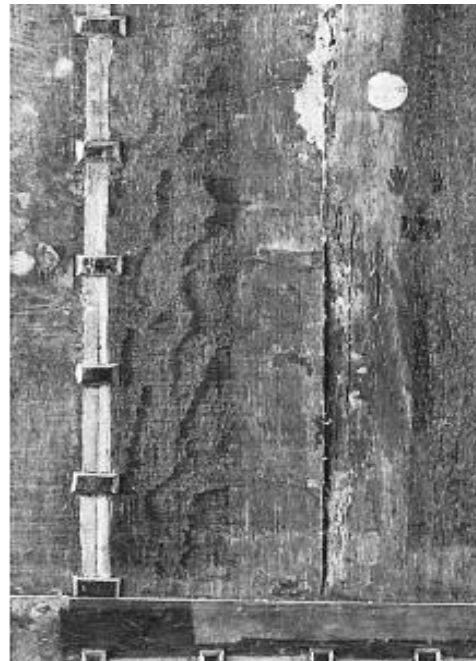


Fig. 40 a. Detalle del *Retrato de Susanna Lunden* de Rubens.

Fig. 40b. El reverso muestra los añadidos a contraveta y el monograma de Vriendt.

En el caso de *Anciana y niño con velas*, (Museo Mauritshuis), su soporte se compone de 8 paneles, cuatro de ellos muy estrechos rodean la obra. Las planchas centrales tienen corte radial y tangencial, lo que hace suponer que era una obra para el propio disfrute.³²⁵

³¹⁹ BROWN, C. (1996). *Making and meaning. Rubens landscapes. Exh. Cat.* London: National Gallery. p. 100 y p. 119.

³²⁰ BOMFORD, D. (1998). “Introduction. Keynotes address” en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Daardes y A. Rothe. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 149-177. p. XVIII.

³²¹ WADUM, J. (1998). “Historical overview... *op. cit.*”

³²² KIRBY, J. (1999). “The Painter's... *op. cit.*”

³²³ WADUM J. (1998). “The Antwerp... *op. cit.* p. 182.

³²⁴ “This join type was used to make a large overlap for better adhesion as the grain of the added board was in the transverse direction to the former piece”. WADUM, J. (1998). “Historical ... *op. cit.*”

³²⁵ NOBLE, P., MELONI, S., POTTASCH, C. y VAN DER PLOEG, P. (Ed. RUNIA, E). (2009). *Preserving our heritage: conservation, restoration and technical research in the Mauritshuis*, Zwolle: Waanders. p. 36.

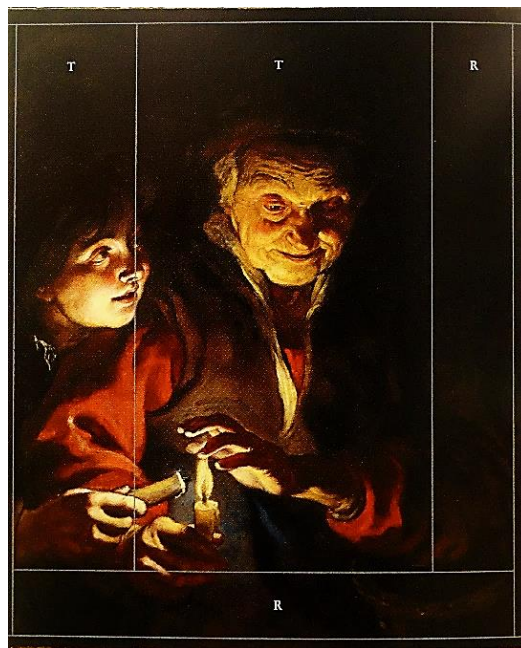


Fig. 41. Esquema de los paños (corte tangencial T, corte radial R) en el cuadro *Anciana y niño con velas*.

En ocasiones, también se ha llegado a pensar que Rubens ampliaba sus obras de una manera tan heterogénea por la creencia de que así dotaba de mayor firmeza al panel ante los cambios dimensionales propios de la madera. David Bomford cuestiona este hecho:

*Más allá de la simple ampliación, ¿tenía Rubens un propósito construyendo tal elaborados paneles? ¿Creía que tal construcción podría de algún modo hacer la obra más estable? ¿Usaba simplemente trozos de madera? [...].*³²⁶

Aunque en general, las obras se han mantenido en buen estado, en algunos casos el uso de piezas heterogéneas sí ha causado algunos problemas de conservación.

*La excelente artesanía de los especialistas en la fabricación de paneles y la impecable técnica de pintura de Rubens garantizaron que muchos de sus paneles, incluidos los retablos monumentales, todavía están en muy buenas condiciones. Sin embargo, algunos de los paneles de Rubens, en particular los paisajes, sufren ahora que el artista empleara "soportes compuestos" hechos de varias piezas, a veces ensambladas a contra veta.*³²⁷

En las obras sobre tabla no es el propio pintor quien normalmente construye el soporte, por lo que tampoco suele ser el que aplique los añadidos. Sin embargo, el pintor podía ampliar sus obras si el sistema de unión no requería demasiada experiencia, como la unión a vivo. Rubens, por ejemplo, solía recurrir a un sistema de unión más sencillo en las ampliaciones de sus obras:

*Un estudio de los paneles de Rubens con añadidos muestra que entre los paneles estándar que formaban el punto de partida de la composición, la unión como norma, tendría espigas para el ensamblaje, pero las uniones entre los añadidos no.*³²⁸

³²⁶ "Beyond simple enlargement, did Rubens have a purpose in constructing such elaborate panels? Did he believe that such construction might somehow make the work more stable? Was he simply using up scraps of wood? [...]" BOMFORD, D. (1998). "Introduction. Keynotes address"... *op. cit.* p. XVIII

³²⁷ "The superb craftsmanship of the specialised joiners (panelmakers) and Rubens' flawless painting technique ensured that many of his panels, including monumental altarpieces, are still in very good condition today. However, some of Rubens' panels, particularly the landscapes, now suffer from the artist's use of "composite supports" made up of several pieces, sometimes assembled cross-grain". DUBOIS, H. y FRAITURE, P. (2011). "Between... *op. cit.*

³²⁸ "A study of Rubens's panels with additions shows that between the standard-size panels that formed the starting point for the composition, the join as a rule would have dowels for alignment, but the joins between the additions would not".

Otro método para ampliar la obra y obtener mayor consistencia consistía en la colocación de tablas laterales o sistemas de refuerzo trasero como, por ejemplo, en la *Granja en Lacken* (Buckingham Palace, Londres) de Rubens, algo que causó perjuicios estructurales al no dejar libre movimiento a los paños.³²⁹

Otra obra a la que se añadieron piezas de madera de distinto origen es el cuadro de Meissonier *Alto en una posada*, expuesto en la Wallace Collection de Londres. El pequeño panel se compone de nueve partes, siendo la central de sicomoro y el resto de roble, sobre una base de chapado también en roble. La composición original (panel central y las primeras cuatro adiciones), fue grabada por Flameng y firmada y fechada en 1862. Meissonier amplió luego la composición, probablemente en 1863, y firmó en ambas partes, por encima del paño izquierdo de la parte central, y en la parte inferior izquierda de la adición final.³³⁰

4.4.2. Los estratos pictóricos

La capa de preparación en ampliaciones sobre tabla, además de proporcionar una superficie lisa para recibir la pintura, permite disimular la junta entre tablas añadidas y *núcleo original*. Esta preparación suele realizarse con técnicas similares a las del original, aunque puede variar según el lapso de tiempo transcurrido. La capa pictórica de las ampliaciones sobre tabla, en numerosas ocasiones está menos trabajada que en el original.

En ocasiones, el hecho de que el tiempo transcurrido fuese de varios años incrementaba la diferencia técnica en cuanto al núcleo original, por la evolución de los artistas durante dicho lapso de tiempo. Los añadidos, por tanto, son testigos de la nueva praxis y de los distintos materiales usados. El hecho que la ampliación fuera realizada por otra persona (aunque fuese con el consentimiento del pintor), también podía influir en dichas diferencias.

4.4.3. Métodos de unión de los añadidos de tela

Los añadidos que el pintor acoplaba a sus lienzos solían ser colocados por encolado, cosido, o colocadas a unión viva con refuerzo posterior. Otro método, consistía en pintar directamente la tela de entelado que sobresalía.³³¹ Colocar listones en los laterales de la obra para ampliarla es un caso más atípico.³³²

Antes de proceder ampliar, los bordes se saneaban y, en los casos que era posible, la parte de soporte clavada al bastidor era desplegada para acoplar los añadidos. Esta técnica era algo habitual cuando los añadidos se encolaban o cosían, pues para ello se requería acceder al orillo. Este fue el procedimiento de Constable en su obra *El cerrojo* (Philadelphia Museum of Art): “Después de desplegar la parte superior del lienzo original, él añadió la nueva tira horizontal de lienzo más grueso [...]”.³³³ Algo similar hizo en *Caballo saltador*:

*Constable amplió ligeramente la pintura desplegando la tira de lona doblada alrededor de la barra del bastidor a la derecha. Una tira similar de lona desplegada es visible a lo largo del lado izquierdo. Este despliegue de ambos lados del lienzo habría requerido restrecharse en un nuevo y más grande bastidor. Además, Constable añadió una tira de 64 mm de lona en toda la parte superior de la pintura.*³³⁴

Constable siguió un procedimiento similar en un número sorprendente de casos.³³⁵

WADUM, J. y STEETON, N. (eds.) (2012). “History and use of panels or other rigid supports for easel paintings” en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). London, New York: Routledge. (51-115). p. 94.

³²⁹ MCCLURE, I. (2013). “Making Exhibitions of Ourselves.” en *The public face of conservation*, E. Williams. Londres: Archetype. p. 93.

³³⁰ BOMFORD, D. (1998). “Introduction. Keynotes address” en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Dardes y A. Rothe. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 149-177. p. XIX.

³³¹ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.* p. 440.

³³² VIGNE, G. (1992). “Ingres a-t-il peint un second exemplaire du Bain turc?” en *Revue du Louvre*, n.3, p. 57-63. En *Ibid.*

³³³ “After unfolding the top edge of the original canvas, he added the new horizontal strip of coarser canvas [...]”. RHYNE, C. S. (1990). “Changes in the Appearance of Paintings by John Constable” en *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*. Artículos de la conferencia conjunta de United Kingdom institute for Conservation y Association of Art Historians, Junio 1990. London: United Kingdom Institute for Conservation, p.72-84. <http://www.reed.edu/art/rhyme/papers/jc_appearance.pdf> [Consulta: 25 abril de 2015]

³³⁴ “Constable enlarged the painting slightly by unfolding the strip of canvas folded around the stretcher bar at the right. A similar strip of unfolded canvas is visible along the left side. This unfolding of both sides of the canvas would have required restretching on a new, larger stretcher. In addition, Constable added a separate, 64 mm strip of canvas across the entire top of the painting”. *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

En España, también muchos bordes de lienzos fueron desplegados para ampliar la composición a los que después se cosían bandas de tela. Velázquez empleó este sistema con su obra ya citada *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*. Los bordes fueron desplegados y “presenta un pequeño añadido realizado por el propio pintor para completar el semicírculo en el que terminaba la parte superior.”³³⁶

En Francia, Pierre Mignard amplió su famosa obra *La Virgen del racimo*. Según el informe de restauración se dedujo que “[...] Mignard ha primero concebido su composición sobre el formato central después desplegado el borde inferior (traza de débil rotura abajo) y al final ha ampliado el cuadro en curso de elaboración de la obra: tal ampliación considerada como original es conservada”.³³⁷

Una práctica de ampliaciones originales, habitual en los siglos XVII y XVIII, es la de los retratos de cuerpo entero realizados en dos fases. Primero, el propio pintor hacía un retrato sobre tela y esta sería después colocada, a modo de injerto, en el hueco dejado en un lienzo de gran formato en el que los asistentes habían pintado el cuerpo. El conjunto era reforzado por un entelado.³³⁸ En Francia, artistas como Rigaud emplearon esta técnica en sus obras *Luis XIV* y *Retrato de Bossuet* (Museo del Louvre). En este último retrato, fue Sevin quien pintó el fondo y el traje, por ello que está doblemente firmada.³³⁹ En el *Retrato del Príncipe Leopoldo Maximiliano de Pesne* la firma se encuentra en el añadido.³⁴⁰ Otros ejemplos son: *Madame de Pompadour* de Drouais, *Retrato de Jacques-François Stuart y de su hermana Luisa María Teresa* de Largillière.³⁴¹ El retrato de escuela francesa *Federico Armando conde de Schomberg, mariscal de Francia* fue ampliado para hacer de él un retrato de cuerpo entero.³⁴²

De busto a medio cuerpo pasó la obra de Pierre Gobert *Retrato de Elisabeth Charlotte*, gracias a la ampliación, en la que además se incluyeron un ángel y una sirvienta (se pueden observar las múltiples costuras del reverso pues no fue entelada).³⁴³



Fig. 42. Reverso del *Retrato de Elisabeth Charlotte* de Gobert.

³³⁶ GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez... op. cit.* p. 303.

³³⁷ “Mignard a d’abord conçu sa composition sur le format central puis a replié le bord inférieur (tracé de faible cassure horizontale en bas) et enfin a agrandi le tableau en cours d’élaboration de l’œuvre: un tel agrandissement considéré comme original est conservé”. CHOCQUEEL, Maud (restauradora). *Les agrandissements*. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 46.

³³⁸ BERGEON, S. y MARTIN, E. (1994) “La technique de la peinture française de XVIIe et XVIIIe siècles” en *TECHNE: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. n°1. p. 65-78. p. 67.

³³⁹ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 363.

³⁴⁰ UNESCO. (1960). “The care of paintings: fabric...op. cit. p. 148

³⁴¹ BERGEON, S. y MARTIN, E. (1994) “La technique.. op. cit. p. 73 nota 12.

³⁴² CONSTANS, C. (1980). *Musée national du château de Versailles: catalogue des peintures*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux., n° 5515.

³⁴³ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

En *La tentación de Cristo* de Scheffer se desplegó la tela que estaba sujeta tras el bastidor. El pintor, primero añadió dos bandas de 30 cm. de largo, que se cosieron en los laterales a contra-hilo. Fue colocada en un bastidor, quedando los añadidos a 6 y 14 cm. de cada borde. Después, se desplegaron los bordes laterales que habían estado adheridos al bastidor y se añadió una tela de 40 cm en la parte inferior, también a contra-hilo.³⁴⁴

Desplegar previamente la tela oculta tras el bastidor, permitía pegar o coser añadidos sin necesidad de rebajar parte de la pintura. En otros casos, si la obra carece de bordes ocultos, como es el caso de obras mutiladas que son sujetas por medio de grapas o cola al anverso del bastidor, la unión se hacía directamente a ras de la pintura. En estos casos los bordes se rebajaban para facilitar la unión y, si era posible, las telas a unir solían deshilacharse. En otros casos, los bordes a unir eran dentados como en la obra de Robert, *Retorno del peregrinaje de la Virgen del Arco*, como se observa en la fotografía tomada a luz rasante.³⁴⁵



Fig. 43. Macrofotografía con luz rasante del *Retorno del peregrinaje de la Virgen del Arco*.

En cuanto a los casos en que una tela posterior servía para sustentar la obra junto a los añadidos de soporte, un ejemplo es *La camarera* de Manet. En esta obra las telas añadidas están “[...] simplemente colocadas una junto a la otra y se mantiene en su lugar por un entelado aplicado en la parte posterior de ambos. Se reúnen de manera imperfecta: hay un espacio entre ellos de hasta 4 mm donde se ha rellenado con estuco”.³⁴⁶

Las ampliaciones por medio de costuras, al igual que las que formaban el soporte original, solían estar realizadas con una técnica que permitía una unión fuerte sin que resultara evidente tras aplicar las capas pictóricas. A pesar de que esto era lo recomendado, no era siempre llevado a cabo. En Francia, “El modo de ensamblaje de las telas está generalmente efectuado con costura por encima, incluso en el siglo XIX.”³⁴⁷

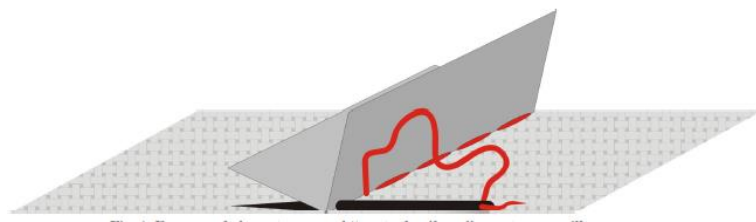


Fig. 44. Esquema de la costura con el “punto de sábana” o costura sencilla.

³⁴⁴ ALLARD, S., BELCOUR, M-A., BERGEAUD, C., BRET, J., HULOT, J-F., MARTIN, E., y TRÉMOLIÈRES, B. (2004). *Op. cit.* p. 65.

³⁴⁵ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

³⁴⁶ “[...] simply placed alongside each other and held in place by a lining canvas applied across the back of both. They meet imperfectly: there is a space between them of up to 4 mm in places which is filled with a chalk putty”. BOMFORD, D. y ROY, A. (1983). “Manet's "The Waitress"... *op. cit.*

³⁴⁷ “Le mode d'assemblage des toiles est généralement effectué par couture en surjet, même au XIXe siècle”. MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.* p. 440.

La costura por encima o “punto de sábana” consiste en “[...] en hilvanar provisionalmente las dos telas a una distancia de 1,5 cm. aproximadamente del borde; después realizar un pespunte¹¹ tomando como referencia el hilván anterior; una vez cosido, se elimina el hilván, se abren los márgenes de la costura y se planchan abiertos hacia arriba”.³⁴⁸

En ocasiones, las piezas unidas tenían distinta orientación al soporte original. Esto ocurrió en la obra *San Francisco recibiendo al Niño Jesús de manos de la Virgen* de Rubens, ampliada 10 cm en el lateral izquierdo y 20 cm en la parte superior. La unión de las dos bandas laterales fue realizada bajo el mismo principio de la parte central, pero la banda derecha está cosida a contra-hilo, lo que acentúa su visibilidad.³⁴⁹

Pintores como Moreau, al igual que podemos observar en algunas obras de Rubens, tampoco parecen dar importancia a la ocultación de la técnica utilizada en la unión, pues en sus obras se observan claramente las costuras resultantes de los cambios compositivos realizados.



Fig. 45. Detalle de una costura en *El regreso de los argonautas*.

Un caso particular en el que se puede observar la parte desplegada y el añadido cosido es la obra *Autorretrato* de Pinazo (1895, Museo del Prado): los agujeros del lienzo original desplegado le sirvieron como márgenes del lienzo representado en la obra.



Fig. 46. *Autorretrato de Pinazo*. Museo del Prado.

³⁴⁸ NAVASQUILLO LÓPEZ, E. (2008). Estudio técnico y problemáticas de las costuras en la pintura sobre lienzo. Tesis de Máster. Valencia: Universidad politécnica de Valencia. p. 13.

³⁴⁹ MARTIN, E., BREJON DE LAVERGNÉE, A., DELTEL, F., LEEGENHOEK, I.; PONTABRY, A. (2005). *Op. cit.*

Otra obra con añadidos a contra-hilo es *Camille entrega el maestro a los escolares de Faléries*. Esta, presenta dos costuras verticales dispuestas asiméticamente y respectivamente situadas a 120 cm del borde izquierdo y a 40 cm del derecho. Las costuras verticales son extrañas pues la urdimbre es horizontal, de lo que se deduce que el cuadro habría estado pintado en un solo paño, pudiendo ser el pintor quien modificara el formato de la obra.³⁵⁰

Hodler realizó una ampliación bastante peculiar a su *Retrato del artista P. Taddeoli* (colección privada). La obra sobre lienzo se vio ampliada por listones de madera de 3 cm en todos sus laterales, pegados al bastidor sin retirar el lienzo de este. Los listones añadidos fueron cubiertos por masilla y pintados para integrarlos en la obra. Esta técnica es inusual entre los artistas y es el único ejemplo en los trabajos de Hodler.³⁵¹ También fue ampliada su obra *Arroyo de montaña en un bosque*³⁵² (1902, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller Foundation).

[...] amplió el formato de 2-3 cm en el lado de la derecha, desplazando parte del margen derecho hacia el montaje inicial, incluyendo los agujeros hechos por las grapas, en la pintura. El pequeño tronco del árbol en el extremo derecho de la imagen, que obviamente había tocado el borde derecho de pintura en el bastidor provisional, de esta forma ganó distancia hasta el borde. Después de algunos retoques, una ligera re-reducción de formato fue prevista para el borde derecho.³⁵³

Otra obra ampliada con listones fue una versión de *Los girasoles* de Vincent Van Gogh (Amsterdam). Esta es mayor que la conservada en la National Gallery de Londres ya que el pintor añadió una tabla de madera en la parte superior.³⁵⁴ “[...] Vincent añadió una tira extra de madera, de cerca de 3 cm de ancho, para alargar el lienzo de la versión de Amsterdam, quizá debido a las dimensiones del marco al que iba destinada.”³⁵⁵

Otra excepción, en cuanto a la técnica de la ampliación, son aquellas obras cuyo sustento era un tablero encolado. Este sistema fue el utilizado para ampliar *Baño turco*, de Ingres, obra que transformó en varias ocasiones: tras los daños sufridos por el clavado, el pintor despegó la tela oculta en dos laterales y la amplió colocando bandas de tela en los cuatro laterales. Después la encoló sobre un tablero cuadrangular que más tarde transformó en circular.³⁵⁶

4.4.4. Preparación y capa pictórica en los añadidos sobre tela

La composición de la preparación en los añadidos originales puede ser similar al *núcleo inicial* o presentar diferencias, en especial cuando ha pasado bastante tiempo desde la primera ejecución pictórica.

Scheffer, en la *La Tentación de Cristo*, utilizó una preparación densa en las primeras bandas añadidas, compuesta de blanco de plomo con sulfato de bario. El paño inferior añadido lo preparó con blanco de plomo, sulfato de bario y carbonato cálcico.³⁵⁷

En *Los Burgueses de Calais*, también de Scheffer, los análisis realizados con motivo de la restauración de 2010 concluyeron que la fina preparación blanca de la parte central era más espesa en los laterales. Esto, sin duda sirvió para compensar el nivel que no suplía la fina tela de los añadidos. Esta diferencia de espesor fue armonizada con una pátina natural.³⁵⁸

³⁵⁰ RAVAUD, E., CHANTELARD, B. (1994). *Op. cit.*

³⁵¹ BELTINGER, K. (2005). *Op. cit.*

³⁵² *Mountain Stream in Forest*

³⁵³ “[...] he enlarged the format by 2-3 cm on the right-hand side, by shifting part of the right-hand tacking margin of the initial mount, including the holes made by the tacks, into the picture. The little tree trunk to the far right of the picture, which had obviously touched the right-hand edge of the picture on the provisional stretcher, thus gained distance from the edge. After some touching in, a slight re-reduction in format was planned for the right hand edge”. Además, en muchas pinturas de Hodler se han encontrado marcas de lápiz como resto de ensayos de posibles tamaños de la obra. BELTINGER, K. (2005). *Op. cit.*

³⁵⁴ DORN, R. (1999). “Van Gogh's 'Sunflowers' series: the fifth toile de 30” en *Van Gogh Museum Journal* 1999, p. 42–61.

³⁵⁵ “[...] Vincent added an extra strip of wood, about 3cm wide, to extend the canvas of the Amsterdam version, perhaps due to intended frame dimensions.” Sin dicha tira de tela, los dos lienzos son virtualmente idénticos (formato “retrato” número 30). RIOPELLE, C. y ROY, A. (2014). “Painting the 'Sunflowers'” en *The National Gallery*. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-sunflowers?viewPage=4> [Consulta 20 diciembre de 2014].

³⁵⁶ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.* p. 443.

³⁵⁷ Símbolos indican que fue el soporte fue fabricado por Colcomb-Bourgeois. ALLARD, S., BELCOUR, M.-A., BERGEAUD, C., BRET, J., HULOT, J.-F., MARTIN, E., y TRÉMOLIÈRES, B. (2004). *Op. cit.*

³⁵⁸ LAUWICH, B. (2011). *Op. cit.* p. 83.

En el soporte inicial del *Descendimiento de Cristo de la Cruz* de Jordaens (1620-23, Museo Maagdenhuis de Amberes) se aplicó la preparación típica de esta ciudad belga en el siglo XVII: yeso con una tierra ocre, blanco de plomo y gris carbón. Sin embargo, en las tiras de tela que añadió en los laterales en 1650³⁵⁹, la preparación consistió sólo en yeso y pigmentos tierra. Los añadidos se pintaron con capas mucho más delgadas y sueltas que la primera fase de la pintura.³⁶⁰

En la obra de Van Dyck *Retrato de George Cage con dos asistentes*, la preparación de la obra original es traslúcida y rojiza, sobre la que se aplicó una fina imprimación gris con blanco de plomo, negro de carbón y carbonato cálcico. Sin embargo, la tira añadida, a pesar de tener un color similar, es más fina y con textura diferente a base de pigmentos tierra y carbón negro tosco en la imprimación. Además, la pintura original fue raspada en el borde, así como su preparación. Seguidamente se aplicó preparación gruesa para ocultar la costura y continuar la composición pictórica. La aplicación de la preparación sobre la costura parece haber sido aplicada muy poco después de la original.³⁶¹

La pintura aplicada por el pintor sobre los añadidos podía presentar una técnica más pobre o, por lo menos, menos trabajada que en la composición inicial como, por ejemplo, en la obra de Soutman *La familia Van Beresteyn*. En esta obra puede verse con claridad donde empiezan los añadidos por la diferencia tonal y de textura, ya que fueron pintados por medio de frotados de color y sobre una preparación bastante más clara.³⁶²

Las obras ampliadas pueden incorporar inscripciones (originales o no) o firmas.³⁶³ En ocasiones, esto permite confirmar que fue el propio autor quien realizó la ampliación. Por ejemplo, Moreau firma los cuadros ampliados por él mismo, como los conservados en el museo que lleva su nombre: *Júpiter y Semele* o *El regreso de los Argonautas*.

El boceto al óleo *Sansón y Dalila* de Rubens (1609, Museo de Arte de Cincinatti) tiene una inscripción en la derecha que se extiende por todo el ancho del soporte añadido e incluye el nombre completo de Rubens.³⁶⁴ Algo similar ocurre en el cuadro de Rembrandt *Susanna*, con una firma sobre la capa pictórica de la unión³⁶⁵ o en el *Regreso del peregrinaje de la Virgen del Arco* de Leopold Robert.³⁶⁶ Otro ejemplo es el retrato *Nini López* de Renoir, lienzo que sufrió una ampliación en la parte izquierda y superior “[...] sin duda por el propio artista quien se ha preocupado de firmar su trabajo en la unión de las dos nuevas piezas”.³⁶⁷

4.4.5. Problemas de conservación de obras ampliadas por el artista

A pesar de que las técnicas y materiales solían ser similares en el original y el/los añadidos, muchas obras ampliadas por el artista han sufrido graves problemas de conservación.

³⁵⁹ “Vers 1650-1655, Jordaens a fait agrandir la toile: neuf petites pièces de toile ont été cousues des quatre côtés de la toile originale. De tels changements de format sont fréquents chez lui à cette période. Ce sont certainement des collaborateurs de l'atelier qui ont peint ces nouveaux morceaux de toile. L'étude a montré que certaines parties de la toile centrale ont également été repeintes lors de cet agrandissement”. KIK/IRPA. *Le lavage et l'onction du corps du Christ (Jordaens, 1620-1623, agrandi vers 1650, Anvers, musée Maagdenhuis, inv. 12): étude et restauration*. <http://www.kikirpa.be/uploads/files/projects/display_project.php?id=104&lang=fr> [Consulta: 15 diciembre de 2015]

³⁶⁰ Posteriormente fueron repintados para cubrir áreas desgastadas y daños o para enmascarar la diferencia técnica y estilística. La pintura se cubrió con una pátina gris, probablemente, para igualar ambas partes. CODART. (2012) Dutch and Flemish art in museums worldwide. Jordaens' Deposition from the cross back en Maagdenhuismuseum after extensive restoration” <http://www.codart.nl/news/852/> [Consulta: 23 febrero de 2015].

³⁶¹ ROY, A. (1999). “The National Gallery Van Dycks... *op. cit.*”

³⁶² BARROS GARCÍA, J. M (2005). *Imágenes y sedimentos... op. cit.* p. 86.

³⁶³ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

³⁶⁴ WIESEMAN, M. E. (2005). *Drawn by the brush. First Exhibition in the U.S. Devoted to Rare Rubens Oil Sketches*. Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. <http://www.bampfa.berkeley.edu/projects/rubens/exhibition/intro2-detail2.html> [Consulta: 20 marzo de 2013]

³⁶⁵ NOBLE, P. Y VAN LOON, A. (2005). “New Insights into Rembrandt’s Susanna.; changes of format - smalt discoloration - identification of vivianite - fading of yellow and red lakes - lead white paint” en *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 2. p. 76-96.

³⁶⁶ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

³⁶⁷ “[...] sans doute par l'artiste lui-même qui a pris soin de signer son travail à la jonction des deux nouvelles pieces”. MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. “Portrait de Nini Lopez” en *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France* http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=Lopez%20Nini&DOM=All&REL_SPECIFIC=1 [Consulta: 20 julio de 2013]

La restauración de ampliaciones originales va encaminada a la conservación del añadido realizado por el artista o con su consentimiento, de manera que respeten la intención del artista. Un ejemplo de técnica problemática para su conservación se puede encontrar en *La tentación de Cristo*, de Scheffer:

[...] exceso de espesor de la preparación sobre las bandas laterales cosidas a contra-hilo, enrollado desafortunado, condiciones de conservación y antiguas restauración –y ha tenido como consecuencia una gran heterogeneidad en el proceso de envejecimiento.³⁶⁸

En este caso, el hecho de que la preparación de la ampliación cubriera parte del núcleo original influyó en los craquelados presentes alrededor de las costuras verticales.

Otros problemas se deben a que “[...] sus ensamblajes se debilitan: las preparaciones superpuestas, demasiado espesas, pueden ser la causa de craquelados o abolsamientos crónicos”.³⁶⁹

En ocasiones este tipo de obras ampliadas y retocadas tardíamente por el propio artista ha presentado problemas a la hora de restaurarlas al no estar seguro de quien fue el artífice de los añadidos, esto sobre todo ocurre con los retoques. Así, por ejemplo, en *El descendimiento de Cristo de la cruz de Jordaens*, quien hacia 1650-1655 amplía la tela con nueve pequeñas piezas de tela cosidas a los cuatro lados de la original. Se cree que fueron colaboradores del pintor quienes pintaron dichos añadidos, así como los repintes que se realizaron también en la parte original.³⁷⁰

Por desgracia parece que algunos retoques originales realizados por Jordaens en la tela central fueron interpretados como restauracione[s] más tardías y fueron suprimidos durante las primeras limpiezas. Lo que permaneció ha sido conservado cuidadosamente y reintegrado. Después la limpieza, las lagunas y los desgastes han sido reintegrados, y una nueva capa de barniz ha sido aplicada para proteger la pintura.³⁷¹

Las limpiezas de obras con ampliaciones originales, en ocasiones han provocado algunas polémicas en relación a su limpieza. Por ejemplo, *El sombrero de paja* de Rubens (National Gallery, Londres) fue objeto de estudio en la llamada *Cleaning Controversy*, tras sospecharse que habría sufrido abrasiones que provocaban “[...] la desaparición de matices “riquísimos”, afectando al tono azul del fondo, la boca, y produciendo una deformidad en el pecho”³⁷². Sin embargo, los análisis demostraron que:

(...) en la limpieza no se habían extraído pigmentos de las zonas que han suscitado las críticas (...) El cuadro había sido ampliado por la derecha y por abajo y retocado por Rubens con colores luminosos por encima de la primera ejecución; por ello la limpieza había conducido a un resultado desagradable, dado que el viejo barniz aportaba una ficticia homogeneidad a las dos fases de ejecución.³⁷³

³⁶⁸ “[...] surépaisseur de préparation sur les bandes latérales cousues à contre-fil, roulage malencontreux, conditions de conservation et anciennes restaurations - a eu comme conséquence une grande hétérogénéité dans le processus de vieillissement”. ALLARD, S., BELCOUR, M-A., BERGEAUD, C., BRET, J., HULOT, J-F., MARTIN, E., y TRÉMO-LIÈRES, B. (2004). *Op. cit.*

³⁶⁹ “[...] leurs assemblages s’affaiblissent; les préparations superposées, trop épaisses, peuvent être la cause de craquelures prononcées ou de soulèvements chroniques”. MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

³⁷⁰ KIK/IRPA. *Le lavage et l’onction du corps du Christ (Jordaens, 1620-1623, agrandi vers 1650, Anvers, musée Maagdenhuis, inv. 12): étude et restauration*. <http://www.kikirpa.be/uploads/files/projects/display_project.php?id=104&lang=fr> [Consulta: 15 diciembre de 2015]

³⁷¹ “Il semble hélas que certaines retouches originales réalisées par Jordaens sur la toile centrale aient été interprétées comme des restaurations plus tardives et aient été supprimées lors des premiers nettoyages. Ce qui en subsistait a été conservé soigneusement et réintégré. Après le nettoyage, les lacunes et les usures ont été retouchées, et une nouvelle couche de vernis a été appliquée pour protéger la peinture”. KIK/IRPA. *Le lavage... op. cit.*

³⁷² MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia de la conservación... op. cit.* p. 166.

³⁷³ CONTI, A. (coord.). (1988). *Sul restauro*. En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes...*, p. 86.

Capítulo 5

Ampliaciones no originales: aspectos técnicos

Entre los cambios más frecuentes y, en muchos aspectos, la mayoría de los cambios perturbadores que le pueden suceder a una obra de arte una vez que ha dejado las manos del artista es un cambio en sus dimensiones.³⁷⁴

Para comprender en qué consisten las ampliaciones no originales, en los siguientes apartados se estudian los aspectos técnicos, es decir cómo se ejecutaban, qué materiales y técnicas se empleaban. A pesar de las diferencias existentes entre las distintas obras ampliadas, las similitudes entre ellas permiten elaborar patrones que facilitan los criterios a adoptar para su conservación y resolver incógnitas, como la datación de los añadidos o la autoría.

5.1. Definición y recorrido histórico del procedimiento

Se denominan *ampliaciones no originales* a los añadidos de soporte aplicados sin consentimiento del autor, por una mano ajena. La finalidad y técnicas son similares a las utilizadas en las ampliaciones originales. Aunque en la mayoría de los casos la ampliación supone continuar la representación pictórica, en otros, el añadido es meramente funcional, es decir, se realizó para adaptar la obra a un hueco sin intención de continuar la representación. En estos casos el añadido se puede pintar de un tono neutro.

La autoría de la ampliación puede ser única o múltiple. En algunos casos, una sola persona (por ejemplo, un restaurador) es el encargado de realizar todo el proceso, mientras que en otros una persona ampliará el soporte y otra ejecutará la composición pictórica, ampliando la original. En este segundo caso, un restaurador puede haber ampliado el soporte y un pintor puede haberse encargado de la composición.

Las ampliaciones no originales, al igual que las originales, también podían ser puntuales o integrales. Las obras con *ampliaciones puntuales* son aquellas a las que se le aplica un añadido lateral. Las *ampliaciones integrales*, sin embargo, afectan a varios o todos los laterales de la obra. Para transformar la composición se pueden emplear también repintes de diverso tipo (de transición, de estilo, e iconográficos) en la parte original.

³⁷⁴ “Among the most frequent, and in many respects, most disturbing changes that can occur to a work of art once it has left the artist’s hands is a change in its dimensions”. WHEELLOCK, A. K. Jr. (1988). “The art historian.... *Op. cit.* p. 215.

5.1.1. Siglos XVI-XVII

En los siglos XVI y XVII, los encargados de transformar las pinturas (por ejemplo, repintarlas) solían ser pintores. Los altos cargos, propietarios de las colecciones, seleccionaban a uno de mayor o menor prestigio, en función de la calidad de la obra.³⁷⁵ En países como España, de hecho, se opinaba que el mejor artista era también el mejor restaurador.³⁷⁶

*Los restauradores, siempre pintores, retocaban las obras en su calidad de artistas. Sus conocimientos de restauración eran empíricos y los retoques practicados se guardaban celosamente en secreto. Su trabajo era de carácter "ilusionista" y el cuadro restaurado debía mostrar el aspecto de una obra nueva e intacta.*³⁷⁷

En el siglo XVI, existen documentos que informan sobre intervenciones de restauración realizadas por los pintores consistentes en “refrescar”, “arreglar”, “renovar”, “realizar la compostura”, de cuadros. Ejemplo de esto es el contrato que firma Juan de Borgoña para “reparar” las pinturas de Berrugete y Santos Cruz en el retablo mayor de la catedral de Ávila.³⁷⁸

En Italia, algunas de estas operaciones fueron encargo del Duque de Ferrara al pintor Bastianino: “[...] entre 1586 y 1588 (añadieron y estucaron, y otros ajustamientos con pintura al óleo) veinte pinturas atribuidas a pintores de Ferrara del siglo dieciséis (entre ellos los Magos de Dosso Dossi), así como obras de Rafael, Mantegna y Corregio”.³⁷⁹

En el siglo XVII, el taller de la Corte en España era excepcional, pues nunca antes una colección real española había sido galería. Felipe IV, gran entendido en arte, encomienda tareas de restauración a artistas de la Corte como Vicente Carducho y Diego Velázquez, quienes tenían la función de “[...] crear, ensanchar, añadir, componer los cuadros, ampliar y completar la colección, a la par que de colocar, distribuir y seleccionar los cuadros para ser expuestos”.³⁸⁰ Carducho, por encargo de Felipe IV, amplió las obras de Tiziano, *Carlos V en Mühlberg*, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* y *La religión socorrida por España*.³⁸¹ Estas intervenciones fueron recogidas en el documento de libramiento, del día 24 de diciembre de 1625, donde se indica que se pagó 34.000 maravedíes, “[...] por alargar, ensanchar y añadir pintura a tres lienzos grandes para poner en el Salón nuevo que cae sobre el zaguán principal [...]”³⁸².

A Carducho se le llegó incluso a comparar con los artistas de las galerías reales europeas, donde se opinaba: “Las pinturas “aderezan” la galería y para que cumplan esta función se arreglan y restauran”.³⁸³ Por su parte, Velázquez solía ser encomendado para arreglar cuadros para su envío. Un documento refleja el pago, por adelantado, referido este al embalaje y adecuación.³⁸⁴ En cuanto al pintor Juan de Alfaro, además de pintar series de retratos para completar la decoración de algunas salas, también se encarga de restaurar las obras.³⁸⁵

³⁷⁵ MARTÍN REY, S. (2004) “Investigación en el campo de las técnicas de reentelado conducente a la obtención de forraciones transparentes en pintura sobre lienzo: historia, materiales y métodos”. Tesis de doctorado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 61.

³⁷⁶ MORÁN, M. y CHECA, F. (1985). *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*. Madrid: Cátedra. En RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, op. cit. p. 67.

³⁷⁷ AGUIRREZABAL MARTIN, F. (1991). *Manual de recuperación de obras de arte I. Pintura sobre tela*. Alcalá de Henares. http://api.ning.com/files/Q5xsMw9OjgV6jXDxkCp*32HzBIaaQaa7ybWn9Lgn93bWxC2yhDsII5FVSA-jOoIwLc7*MmasgUnGUtOsmmC4MNxOU66XtbqO/Pinturassobretela.pdf [Consulta: 20 octubre de 2012]

³⁷⁸ CALVO, A. (1997). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Del serbal. p. 36.

³⁷⁹ “[...] between 1586 and 1588 (added and filled, and other adjustments with oil paint) on twenty-three paintings attributed to sixteenth-century painters from Ferrara (amongst these Dosso Dossi’s Magi), as well as works by Raphael, Mantegna and Correggio”. CONTI, A. (2007). *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann. p. 99.

³⁸⁰ MORÁN, M. y CHECA, F. (1985). *Op. cit.* p. 67.

³⁸¹ *Ibíd.*

³⁸² AZCÁRATE, José M^a de. Noticias sobre Diego en la Corte. Archivo español de arte 33. p. 360. En RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, op. cit. p. 68.

³⁸³ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, op. cit. p. 67.

³⁸⁴ *En Madrid, á 24 de setiembre de 1632, a Diego Velázquez, que es pintor de Cámara de Su Magd., mil y cien reales que se le mandaron dar para aparejar unos lienzos de unos retratos de Sus Magestades que habrán de enviar a Alemania*. CRUZADA VILLAAMIL, G. (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid: Guijarro. p. 75. <https://archive.org/details/analesdelaviday00cruz> [Consulta: 20 enero de 2014]

³⁸⁵ MORÁN, M. y CHECA, F. (1985). *El coleccionismo ...*, op. cit. p. 67.



Fig. 47. *Felipe II ofreciendo al cielo al infante D. Fernando de Tiziano (1575, Museo del Prado).*

En Italia, las ampliaciones en el siglo XVII eran realizadas por *artistas-restauradores*, pasando del desconocido Bruno Mangiacani al famoso Anton Domenico Gabbiani o Nicolás Cassana. Este último amplió *La Madonna del Baldaquino* de Rafael, entre otras.³⁸⁶

En los Países Bajos, el propio Rubens amplió pinturas de otros artistas.³⁸⁷ Jordaens también era especialista en retomar pinturas de otros y ampliarlas.³⁸⁸ Jan Boeckhorst, por su parte, amplió y repintó pinturas de Rubens, presumiblemente después de la muerte del artista.³⁸⁹

En Francia, a finales del s. XVII, Luis XIV solía encargar ampliar sus pinturas para adecuarlas a otros espacios del Palacio de Versalles. Por ejemplo, encargó a uno de sus pintores de cámara, Noël Coypel, agrandar ciertas pinturas manieristas de la colección real.³⁹⁰

³⁸⁶ CIATTI, M. (2004). "Ulisse Forni e la cultura del restauro a Firenze" en *Ulisse Forni, Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, U. Forni, G. Bonsanti y M. Ciatti. Florencia: Edifir. p. 284.

³⁸⁷ VERGARA, A. "Ninfas y sátiros, Rubens" en Museo Nacional de Prado < <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/obras-comentadas-ninfas-y-satiros-rubens-h-1615/40d14725-3e9b-43df-8d60-c4fa70983be2> > [Consulta: 24 junio de 2012].

³⁸⁸ DE POORTER, N. (2000). "Seriewerk en recyclage. Doorgedreven efficiëntie in het geroutineerde atelier van Jacob Jordaens" en *Concept, design & execution in Flemish painting (1550-1700)*, H. Vlieghe, A. Balis p. 213-232 En DUBOIS, H. y FRAITURE, P. (2011). *Op. cit.*

³⁸⁹ TIEZE, A. (2001). "Peter Paul Rubens. Bärtiger Männerkopf nach links: Verwandlung einer Rubens-Tronie" en *Rubens Bulletin*, P. Huvenne. En DUBOIS, H. y FRAITURE, P. (2011). *Op. cit.*

³⁹⁰ WALDEN, S. (2003). *Outrage à la peinture*. Paris: Ivrea. p. 83.

5.1.2. Siglos XVIII-XIX

Las prácticas de restauración propiamente dichas comienzan en España en el siglo XVIII.³⁹¹ La finalidad habitual de estas intervenciones era adecuar las pinturas a los cambios de gustos, pero también se realizaban para subsanar daños. Esto, a principios de siglo, todavía era realizado por pintores.³⁹² Sin embargo, pronto “[...] ya empieza a haber restauradores que, aun siendo también pintores, se van a dedicar solamente a restaurar. Son los restauradores oficiales de la Corte [...]”.³⁹³

Un acontecimiento que aceleró las restauraciones de las pinturas en este siglo fue el incendio del antiguo Alcázar de Madrid, en 1734. Los daños sufridos por numerosas obras, supuso actuar con rapidez.³⁹⁴ Para recomponer los soportes se recurrió a pintores especializados como Juan García de Miranda quien, reinando Felipe V, es nombrado pintor de cámara para remediar los daños ocasionados por dicho incendio. Éste, además, elaboró un inventario de todas las obras dañadas para contrastarlo por el realizado tras la muerte de Carlos II y así poder evaluar el número de pinturas perdidas y el estado de conservación del resto.³⁹⁵

[...] Juan García de Miranda, pintor de cámara, auxiliado por Andrés de la Calleja, se ocupó de llevar a cabo el «arreglo» de las numerosas obras que se salvaron del devastador incendio pero que se amontonaban en pésimas condiciones en distintas dependencias próximas al recinto arrasado. Los procesos de forración o reentelado de los debilitados lienzos, los recortes y readaptaciones de éstos (en muchas ocasiones para salvar parcialmente las pinturas más dañadas).³⁹⁶

Una obra que tal vez pudo encontrarse en el Alcázar en el momento del incendio es *Las hilanderas*, una de las obras ampliadas más famosas del arte español. Su interés radica en la espectacular ampliación que sufrió, con la que “quedó alterado el equilibrio compositivo, adquiriendo un sentido goyesco”.³⁹⁷ El misterio en torno al artífice de la misma y el desconocimiento de la época en que fue realizada. *Las hilanderas* fue ampliada posteriormente en los cuatro lados. Rogelio Buendía y A. Ávila aseguran que “La franja superior de las hilanderas fue añadida en el siglo XVIII”³⁹⁸. Carmen Garrido, precisa más: Ya en la colección real, y en algún momento anterior a 1772 se decidió modificar sensiblemente sus dimensiones (el inventario real recoge el cuadro con el formato ampliado).³⁹⁹ Por su parte Brown opina que: “[...] fueron realizados en torno a los años 56-58”⁴⁰⁰. Hay quien opina que se cortó previamente para sanearlo.⁴⁰¹

Tampoco hay consenso en cuanto a las dimensiones originales de *Las hilanderas*. Hay quien opina que eran 164 x 250 cm. Brown, sin embargo, piensa que las medidas eran de 170 x 190 cm. Alfonso Pérez Sánchez señala las dos medidas de *Las hilanderas*: la primitiva, 167 x 252 cm, y la actual, 220 x 289 cm. En cuanto a la autoría de los añadidos se piensa que pudo ser Jacinto Gómez, pintor del rey Carlos III desde julio de 1783, para la tarea de “[...] trabajar en la recomposición de pinturas de sus Reales Palacios y obras de dicha profesión de pintor”⁴⁰².

³⁹¹ VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII-XIX*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad politécnica de Valencia. p. 31.

³⁹² CONTI, A. (1973). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milán: Electa. En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Sedimentos...* p. 85.

³⁹³ Entrevista 1 a Lanfranco Secco Suardo. En VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *Op. cit.* p. 41.

³⁹⁴ GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). “La manipulación del formato original de las obras: un ejemplo de la aportación de los estudios técnicos en el conocimiento de la idea inicial del artista” en *Actas del II Congreso del Grupo Español del IIC*. Barcelona, 9, 10 y 11 de noviembre de 2005, <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/La_manipulacion_del_formato_original.pdf> [Consulta: 10 Abril de 2012].

³⁹⁵ MARTÍN REY, S., GUEROLA BLAY, V. y CASTELL AGUSTÍ, M. (eds.). (2010). *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. p. 472-473.

³⁹⁶ RUIZ GÓMEZ, L. “Restauración en el Museo del Prado” en *Museo Nacional del Prado*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/> [Consulta: 20 enero de 2013].

³⁹⁷ BUENDÍA, R. Y ÁVILA, A. (1991). *Velázquez*. Madrid: Anaya. p. 69.

³⁹⁸ BUENDÍA, R. Y ÁVILA, A. (1991) *Velázquez*, ANAYA. Madrid. p. 69.

³⁹⁹ GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez...*, *op. cit.* p. 552-553.

⁴⁰⁰ BROWN, J. (1990). *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea. p. 220.

⁴⁰¹ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia...*, *op.cit.* p. 124.

⁴⁰² AGP, Secc. Expedientes Personales, C^a 439/10. En MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). “La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV” en *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado: celebradas del 6 al 8 de abril de 2011*. A. Rodríguez Ceballos, A. Rodríguez Rebollo. Madrid: Fundación Universitaria Española. p. 335-366.

Jacinto Gómez se encargó de restaurar la mayoría de pinturas adjudicadas a Bayeu entre 1785 y 1795. Es por esto que hay quien considera que es el responsable de la ampliación “[...] No obstante, no hemos podido encontrar ningún documento que certifique al cien por cien esta teoría”.⁴⁰³

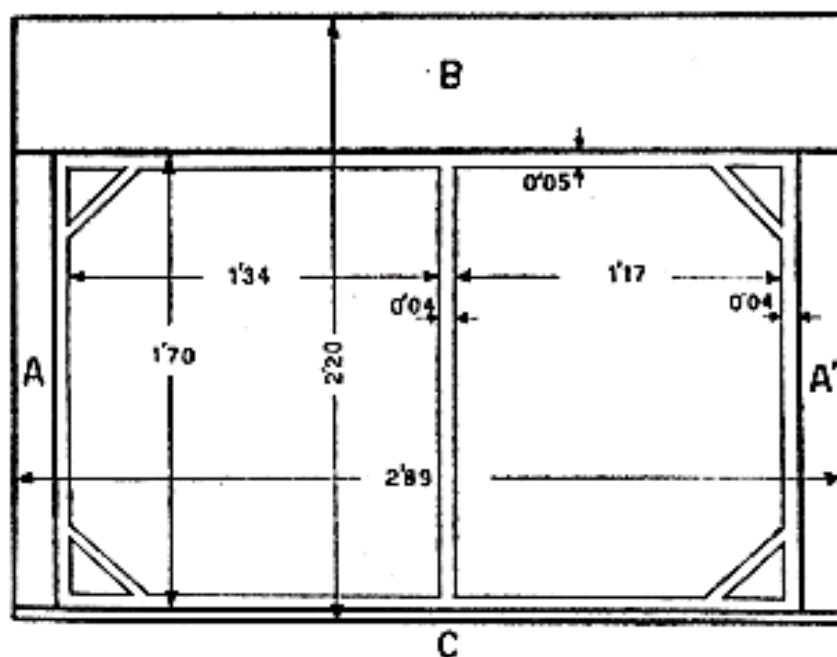


Fig. 48. Esquema de las dimensiones de la tela original y de las bandas añadidas.

Otras obras de Velázquez ampliadas son *Felipe III a caballo* (hacia 1635, Museo del Prado) y *Margarita de Austria a caballo* (hacia 1635, Museo del Prado). Estas obras, pintadas con ayuda de Bartolomé González y destinadas a una estancia de la Torre de la Parada, fueron ampliadas en el siglo XVIII. En cuanto a la pintura *El Príncipe Baltasar Carlos, cazador*, fue cortada en los bordes laterales y ampliada en la parte superior con una tira de tela de 11 cm, al igual que en el caso de *El cardenal Infante don Fernando de Austria cazador*.⁴⁰⁴

Jacinto Gómez, también amplió otra obra involucrada en dicho incendio *Venus, Adonis y Cupido* de Aníbal Carracci (1590, Museo del Prado), con un añadido de 50 cm.⁴⁰⁵ Por lo tanto, a finales del siglo XVIII todavía eran los pintores quienes ampliaban obras ajenas. Otro artista que, con su papel de pintor de cámara desde 1789, intervino en las restauraciones de las colecciones reales fue Francisco de Goya.⁴⁰⁶

Los restauradores solían estar especializados en un campo concreto: retocadores de la capa pictórica, reenteladores, ensambladores, etc. Los especializados en el soporte eran los que ampliaban los lienzos y tablas, mientras que los de la capa pictórica pintaban los añadidos.

En la España del siglo XVIII se simultanearon dos estilos profesionales diferenciados: el pintor de cámara que hacía las veces de restaurador, con una manera de trabajar artística y tradicional, y otro más mecánico y punto de partida de la figura del restaurador académico, fortalecido en el siglo XIX.⁴⁰⁷ Pero, aunque en esta época en España, seguían siendo pintores los que restauraban y ampliaban las colecciones reales de pintura, en el resto de Europa ya habían surgido los primeros restauradores oficiales quienes, alejados del oficio de pintor, estaban instruidos en mecánica, ciencia y tecnología.⁴⁰⁸

⁴⁰³ MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). *Op. cit.* p. 489.

⁴⁰⁴ GARRIDO Pérez, C. (2002). *Velázquez...*, *op. cit.* p. 398 y 407.

⁴⁰⁵ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia...*, *op. cit.* p. 124.

⁴⁰⁶ BUENDÍA, R. Y ÁVILA, A. (1991). *Op. cit.* p. 69.

⁴⁰⁷ VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *Op. cit.* p.47.

⁴⁰⁸ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, *op. cit.* p. 107.

En Italia, Pietro Edwards, quien dirigía un taller de restauración donde se efectuaban estudios y diagnósticos previos a la intervención,⁴⁰⁹ tuvo un papel determinante en la conservación de las obras de arte, instaurando la figura del inspector de restauración de obras públicas. Edwards habló por primera vez de la importancia de la formación para los restauradores, y fue muy cauto en la realización de determinados tratamientos.⁴¹⁰ Además, fue el primero en plantearse las restauraciones de una forma sistemática y coherente, publicando su experiencia en su *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsene per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture* (1785).⁴¹¹

Hacia 1713, el restaurador italiano Domenico Michellini fue encargado a realizar una serie de intervenciones para ajustar unos cuadros del Palacio Doria Pamphili de Valmontone.⁴¹² Michellini también se considera el autor de la ampliación de *La Santa conversación* (*La Virgen y el Niño con San Jerónimo, San Esteban y San Mauricio*). En 1665 esta obra fue llevada a París por el Caballero Bernin como regalo del príncipe Pamphili al rey de Francia. Durante el trayecto sufrió numerosos daños, lo que seguramente motivó la ampliación.⁴¹³

Andrea Liani, también fue un restaurador italiano reconocido por ampliar los soportes pictóricos.⁴¹⁴ Hacia 1765 amplió, por encargo del príncipe de San Nicandro, el soporte de unos cuadros que Carlos III tenía en Nápoles. Para pintar los añadidos, sin embargo, se recurrió al pintor napolitano Giuseppe Bonito.⁴¹⁵

Hacia finales del siglo XVIII, en países como Francia, se comienza a considerar que los pintores no eran aptos para restaurar. Así lo deja ver Jean-Michel Picault, restaurador del *Musée Central des Arts* (actual Museo del Louvre), en la Sociedad de Artistas en febrero de 1793:

*El arte de pintar y el de restaurar no se parecen en nada; el pintor, aun siendo un maestro estropeará la maestría de otro queriendo restaurarle, un cuadro malo, será convertido por un buen pintor en un cuadro al estilo de Rafael, de un Carraccio o de un Tiziano y ese retoque resultará una unión monstruosa cuyo efecto arruinará el cuadro, el pintor que no se haya preocupado de este problema para el que se requiere largo y atento estudio sino de una manera accesoria y mediocre, que para restaurar con éxito son necesarios tener unos estudios sobre procedimientos, conocimientos de una serie de operaciones útiles e indispensables [...]*⁴¹⁶.

Sin embargo, en Francia, a principios del siglo XVIII muchos pintores seguían encargándose de las ampliaciones en los cuadros. Por ejemplo, se pagó 150 libras al pintor Bon Boullogne “[...] por dos cuadros que él ha ampliado y pintado para el apartamento de la señora Duquesa del Castillo de Versailles”.⁴¹⁷ Algunos de estos pintores ejercían también la labor de restaurador y, por lo tanto, de “ampliador” como el pintor Joseph-Ferdinand Godefroid.

⁴⁰⁹ MIGUEL, A. M. (2002). *Historia... op. cit.* p. 159.

⁴¹⁰ PERUSINI, G. (1985). *Il Restauro dei dipinti e delle sculture lignee*. Udine: Ed. Del Bianco. p. 29

⁴¹¹ En este libro se explica las tres categorías de obras según la gravedad de los daños, para facilitar la restauración. También definía las principales tareas del restaurador, respetando la integridad de la obra, aunque otras como: “*Resarcir los trozos que falten como manos, cabezas, trapos, etc., siempre imitando el carácter antiguo del autor*”. En RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, *op. cit.* p. 118.

⁴¹² VINDRY, G. (1969). *Restaurations et modifications des peintures dans les collections royales françaises du XVIème siècle à la fin du XVIIIème siècle*. Tesis diploma. Paris: École du Louvre. En ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris... op. cit.* p. 157.

⁴¹³ Esta obra se encuentra registrada con las dimensiones de la ampliación en el inventario de Le Brun de 1683, número de registro 188. BREJÓN DE LAVERGNÉE, A. (1987). *L'inventaire de Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux p. 339. En VOLLE, N., NAFFAH C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). *Op. cit.* p. 78.

⁴¹⁴ “diligentissimo per stender ed accomodar Quadri, dalla M.V. lasciato per tal mestiere”. Archivo General de Simancas. Secretaría de estado reino de las dos Sicilias, 1765, pp. 390-391. En CESARUOLO, A. (2013). “Modifiche dimensionali, adattamenti, trasformazioni: la storia conservativa come traccia per la fortuna critica di alcuni dipinti” en *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva y S. Ventra. Roma: Campisano.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Discurso de Picault En MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2001). *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. Madrid: Tecnos. p.196.

⁴¹⁷ “[...] pour deux tableaux qu'il a agrandis et peints pour l'appartement de Mme. la Duchesse du Château de Versailles”. MARANDET, F. (2014). “Bon Boullogne 1649-1717. Un chef d'école au grand siècle” en *Cat. exposition Dijon, Musée*

Poco a poco, empezaron a ser los restauradores quienes desempeñaran la tarea de aplicar añadidos de soporte a las pinturas. De hecho, su esposa Marie-Jacob Godefroid, fue una restauradora prestigiosa en París. La llamada *viuda Godefroid* fue empleada por los *Edificios del Rey* a partir de 1743 para restaurar los cuadros de la Corona y compitiendo con el más célebre restaurador de la época, Robert Picault, que era especialista en rentelados⁴¹⁸ La viuda realizaba trabajos de *marouflage*, reentelado, transposición, *parquetage*, puesta en el bastidor, limpieza, barnizado o ampliaciones de soporte.⁴¹⁹ En 1755, por ejemplo, amplió una batalla de Salvatore Rosa: “[...] ella ha añadido un paño en la parte baja del cuadro y tiras en toda la altura de los laterales”.⁴²⁰

La restauradora operaba junto a restauradores como François-Louis Colins (restaurador de la Corte hacia 1747). Este adquirió gran celebridad repintando y continuando las composiciones: “Su superioridad en este arte de ampliar un cuadro y su talento para las restauraciones de maestros llegan a tal punto de perfección que ni hasta los ojos más agudos pueden percibir una pincelada extraña”.⁴²¹

El hijo de los Godefroid, Joseph-Ferdinand-François Godefroid, también restaurador, escribió una memoria sobre sus trabajos efectuados entre 1770 y 1777. En esta se puede constatar que las tarifas van en relación con las dimensiones de las obras y con el hecho de tener que entelar o no. De dichos documentos se puede deducir que el negocio de ampliar pinturas, así como las restauraciones de obras ya ampliadas, era bien rentable.⁴²² “Constatamos que las tarifas son más o menos proporcionales a las dimensiones. Es probable que el estado de conservación, la forma del cuadro y el material utilizado debió jugar un rol en las tarifas”.⁴²³ Esta relación dimensiones-precio a la hora de restaurar pudo ser heredada del Renacimiento, cuando lo que influía en el costo de una pintura era el tamaño y el número de figuras que aparecían en el conjunto.⁴²⁴

Hacia 1780, empiezan a decaer las transformaciones de formato, por lo que los restauradores como los Godefroid se dedican, entre otras cosas, a restaurar las obras ya ampliadas. Las memorias de la viuda⁴²⁵ recogen sus intervenciones realizadas entre 1785 y 1786 consistentes en muchos casos en recolocar añadidos. Ejemplo de esto es la obra *El éxtasis de San Pablo* de Poussin⁴²⁶ o *El caballero de Vignacourt, gran maestro de Malta (Alof de Wignacourt)* de Caravaggio.⁴²⁷ Retocaron también los añadidos de *La Alegoría de Luis XIII (Louis XIII entre Francia y Navarra)* de Vouet, en la parte superior e inferior.⁴²⁸

Magnin, du 5 décembre 2014 au 5 mars 2015. < http://musee-magnin.fr/sites/musee-magnin.fr/files/dossier_de_presse_25_11_14.pdf > [Consulta: 20 octubre de 2015]

⁴¹⁸ ÉTIENNE, N. (2012). “La pensée dans la pratique: le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIIIe au XVIIIe siècle” en *Actas del coloquio: Plumes et Pinceaux Discours de femmes sur l’art en Europe (1750-1850)*, M. Fend, M. Hyde y A. Lafont. *Essais*, Dijon: Presses du réel/INHA <<http://inha.revues.org/40652012>> [Consulta: 20 septiembre de 2012]

⁴¹⁹ SCHWAB, C. (2006). *La famille Godefroid une dynastie de peintres et restaurateurs des tableaux du Roi 1723-1849*. Memoria de investigación de DRA. París: Ecole du Louvre. p. 27.

⁴²⁰ “[...] elle ajoute un lé en bas du tableau et des bandes sur toute la hauteur des côtés”

À une bataille peinte par Salvatore Rossa de 9 pieds sur 7 pieds, [tableau] qui était posé dans la salle des Glaces à Versailles où il a été envoyé à Paris pour être placé au Luxembourg tout écaillé et pourri en bas du tableau, l’avoir mis sur toile et ajouté une bande en bas de 6 pouces et deux bandes de coté de 7 pieds de hauteur. Cet ouvrage pour l’avoir mis sur toile, augmenté pour tenir toutes les écailles remplies plusieurs fois, m’a occupée 5 jours fixé à 18 livres, font 90 livres. Un châssis à clefs double croix: taxé 106 livres. Toile neuve 6 armures, à 2,5 livres: 13 livres 5 sols. M. Colins a nettoyé les tableaux et peint les augmentations et plusieurs endroits nécessaires et gâtés: cet ouvrage l’a employé 6 journées: 144 livres.” Paris, AN, OI 1922 B1. En ÉTIENNE, N. (2012). “La pensée dans la pratique...”, *op. cit.*

⁴²¹ “Sa supériorité dans cet art d’agrandir un tableau et son talent pour les restaurations des maîtres atteint à un tel point de perfection que les yeux les plus fins ne puissent y rien apercevoir d’un pinceau étranger”. MASSING, A. (1998). “Restoration policy in France in the Eighteen century” en *Studies in the history of painting restoration*, C. Sitwell, S. Staniforth y National Trust (Great Britain). Londres: Archetype y The National Trust. Cita n° 28. p. 78.

⁴²² SCHWAB, C. (2006). *Op. cit.* p. 86.

⁴²³ “Nous constatons que les tarifs sont à peu près proportionnels aux dimensions. Il est probable que l’état de conservation, la forme du tableau et le matériau utilisé doit jouer un rôle dans les tarifs”. SCHWAB, C. (2006). *Op. cit.* p. 86.

⁴²⁴ MUÑOZ VIÑAS, S. (1991). *Ars y Tecne en la miniatura renacentista del sur de Italia*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. VIII. 34.

⁴²⁵ Son mayoritariamente dos tipos de documentos: memorias de intervención y cartas dirigidas a clientes y comendatarios. ÉTIENNE, N. (2012). “La pensée dans la pratique...”, *op. cit.*

⁴²⁶ SCHWAB, C. (2006). *Op. cit.* p. 21.

⁴²⁷ SCHWAB, C. (2006). *Op. cit.* p. 19.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 18.

La viuda también restauró y recolocó la ampliación en el *Jesucristo depositado en su tumba* de Tiziano, con un añadido de 8 pulgadas en la parte superior y 3 pulgadas en la inferior, por lo que cobró 200 libras.⁴²⁹

François-Joseph-Ferdinand Godefroid, hijo de los anteriores, pintó las ya ennegrecidas partes añadidas de obras como el *Cristo en la Columna*, entonces atribuido a Le Sueur, o *El enterramiento* de Tiziano.⁴³⁰ Uno de los restauradores que trabajaba con la viuda Godefroid, Martin, restauró en 1789 la obra ampliada *La Santa Familia* de Andrea del Sarto (hacia 1520), por el precio de 220 libras.⁴³¹

En Francia, este tipo de intervenciones, también fueron llevadas a cabo por marchantes de arte como paso previo de su labor comercial.⁴³² Las exposiciones temporales propiciaron numerosas ampliaciones pues, además de sufrir daños durante el montaje, los cuadros debían ser adecuados a un estilo o dimensiones concretas. Sin embargo, en el s. XVIII, estas adecuaciones no fueron bien vistas.⁴³³

A finales del siglo XVIII, con las primeras teorizaciones sobre la restauración comienzan a surgir restauradores especializados.

*Desde finales del siglo XVIII, la especialización creciente, observada por la mayoría de autores, va a la par con una institucionalización y una teorización de la restauración. Los primeros museos que florecen en Europa a principios del siglo XIX ofrecen un marco estructural a estas transformaciones, pero también las suscitan.*⁴³⁴

Por lo tanto, la formación que tienen los restauradores deviene crucial para distinguirlos de otras profesiones ligadas con el arte como artistas o marchantes de arte.⁴³⁵

En el s. XIX muchos de esos restauradores son además especializados en una tarea concreta, por ejemplo, en reentelar las pinturas: estos solían ser los encargados de ampliar el soporte. En Francia, desde 1832 a 1836, Émile Mortemard se hizo famoso por reentelar y transferir obras, entre otras varias pinturas de las Colecciones Reales. Mortemard, en concreto, fue solicitado para intervenir obras del Palacio de Versalles enviadas a París en 1835 y 1936. Una de las tareas consistía en ampliar las pinturas para adaptarlas a las exigencias de presentación.⁴³⁶ Mortemard, por ejemplo, “fourni [t] la toile pour ragrandir”, para el cuadro de Georges Rouget, *San Luis recibe a Ptolemais a los enviados de Vista de la Montaña, 1251* y para el de Ary Scheffer, *La muerte de Gastón de Foix en la batalla de Ravenne, 11 abril 1512*, cuando fueron reenteladas.⁴³⁷

En España, hasta la primera mitad del siglo XIX, no comienza la completa desvinculación de la figura del restaurador respecto del artista,⁴³⁸ algo después que en el resto de Europa.⁴³⁹ En algunos palacios como, por ejemplo, El Escorial, los restauradores disponían de un taller con útiles y mozos para ayudarles.⁴⁴⁰

⁴²⁹ *Ibid.* p. 33

⁴³⁰ Memoria de restauraciones de cuadros realizados para el servicio del rey bajo las órdenes del conde de Angiviller, por el señor Godefroid, pintor, durante los años 1785 y 1786. ÉTIENNE, N. (2012). *La restauración des peintures...*, *Op. cit.* p. 157.

⁴³¹ ENGERAND, F. (1899). *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710. Publié pour la première fois avec des additions et des notes par Fernand Engerand.* Paris: E. Leroux. p. 118.

⁴³² COURAJOP, L. (éd). Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy 1748-1758 (1873). En ÉTIENNE, N. (2012). *La restauración des peintures...*, *Op. cit.* p. 24.

⁴³³ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauración des peintures...*, *Op. cit.* p. 25.

⁴³⁴ “Dès la fin du XVIIIe siècle, la spécialisation croissante, observée par la majorité des auteurs, va de pair avec une institutionnalisation et une théorisation de la restauration. Les premiers musées qui fleurissent en Europe au début du XIXe siècle offrent un cadre structurel à ces transformations, mais aussi les suscitent”. ÉTIENNE, N. (2011). “Un artiste connaisseur? L’expertise du restaurateur au XVIIIe siècle” en *Revue de Synthèse*, t.132, 6e série, no.1, p. 1-17. En ÉTIENNE, N. (2012). “La restauration en Europe de 1789 à 1815: entre politique et philosophie” en *CeROArt*. <http://ceroart.revues.org/2415> [Consultado el 2 de febrero de 2013].

⁴³⁵ ÉTIENNE, N. (2012). “La restauration en...” *Op. cit.*

⁴³⁶ En las memorias de estas restauraciones se indican instrucciones como: “agrandi autour” ou “rentoilé deux bandes pour agrandir”. DESSERRIÈRES, L. (2009). “La restauration des supports de peintures au XIXe siècle: La rentoiléur Émile Mortemard (1794-1872)” en *Revue du Louvre et des Musées de France*, no. 4 p. 64-72. p. 66.

⁴³⁷ AMN, MM 1836, enero, Versalles, museo nacional de los castillos y del Trianon MV 18 y MV 52. En DESSERRIÈRES, L. (2009). *Op. cit.* p. 66.

⁴³⁸ VICENTE RABANAQUE, T., SANTAMARINA CAMPOS, B. y SANTAMARINA CAMPOS, V. (2011). “De cortesanos y burgueses. Los nacionalismos como motor de la conservación y restauración” en *revista Ge-IIC* n. 2. p. 99-111. p. 100.

⁴³⁹ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, *op. cit.* p. 122.

⁴⁴⁰ Este taller, creado por Madrazo en 1840, fue considerado la antecámara de las salas capitulares. CARRETERO MARCO, C. (2002). “La restauración de pintura en el Museo del Prado en el siglo XIX. Vicente Poleró y el Real. Sitio de

Todo este espacio en las tres salas, está cuajado de estimables lienzos que el laudable amor al arte ha reunido en aquel hermoso local, no há mucho abandonado al mayor desorden artístico y convertido en taller de forradores y restauradores.⁴⁴¹

Por lo tanto, aunque fueron surgiendo profesionales especializados en ampliar pinturas, se sigue recurriendo a los pintores para pintar los añadidos: por lo tanto, eran intervenciones de restauración, pero también artísticas. El soporte debía ser ampliado y arreglado por un restaurador, pero se consideraba que nadie mejor que un pintor para reconstruir las partes perdidas de la pintura y ampliar la composición pictórica.

[...] Esos cuadros maltratados que fueron puestos sobre tela serán reajustados bajo los ojos del más hábil pintor para impedir que el diseño sea arruinado por personas que normalmente no han estudiado, y cuando se encuentran partes principales estropeadas, se necesita que el más hábil los ajuste él mismo.⁴⁴²

5.2. Procedimientos y técnicas utilizadas en obras ampliadas

Las ampliaciones tenían la finalidad de continuar la composición de la forma más fiel posible al estilo y técnica original, evitando que se notase la diferencia entre el original y el añadido.⁴⁴³ Por ello “La técnica pictórica utilizada en la ampliación corresponde a la empleada habitualmente en el momento de efectuar la intervención, por lo general, pintura al óleo”.⁴⁴⁴ En general la ampliación consistía en estos pasos:

- 1ª Elección del añadido y de su disposición.
- 2ª Unión (cosido, pegado, ensamblado) y refuerzo del añadido.
- 3ª Aplicación de un estrato de preparación (si el añadido no estaba ya preparado y/o pintado).
- 4ª Pintado del añadido.
- 5ª Ajuste del añadido con la pintura original: repintes, barnices o pátinas.

5.2.1. Ampliaciones de pinturas al temple

Existen interesantes casos de ampliaciones realizadas en obras al temple. Un ejemplo es la pintura sobre tela (pintada hacia 1360 al temple y óleo) *La Virgen de la Humildad* de Lorenzo Veneziano (Iglesia Canta Corona, Vincenza). La imagen inicial fue modernizada y transformada por Marcello Fogolino, hacia 1519, en *Nuestra Señora de las Estrellas*.⁴⁴⁵

La intervención amplió y transformó la tela de Lorenzo Veneziano en una grande pala en arco que acoge en la parte inferior una vista famosa de Vicenza del primer Renacimiento según el estrecho conexión entre la Virgen, la ciudad y la vocación mariana que la caracteriza.⁴⁴⁶

San Lorenzo de El Escorial” en *Actas del I Congreso del GEIIC: evolución y nuevas perspectivas*. Del 25 al 27 de noviembre. Valencia: GEIIC.

⁴⁴¹ ROTONDO, A. (1861). *Descripción de la Gran Basílica del Escorial*. Madrid: Galería Literaria. En CARRETERO MARCO, C. (2002). *Op. cit.*

⁴⁴² “Ces tableaux maltraités etant mis sur toile seront raccomodés sous les yeux de plus habile Peintre pour Empêcher que le dessein n’y soit pas corrompu par des gens que d’ordinaire n’enfont aucune Etude, et lorsqu’il s’y trouve des parties principales de gatées, il faut que le plus habile les raccomode luy meme”. VÉLIZ, Z. (1998). “The restoration of paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820” en *Studies in the history of painting restoration*, C. Sitwell, S. Staniforth y National Trust (Great Britain). Londres: Archetype y The National Trust. p. 54.

⁴⁴³ CHASTEL, A. y BREUILLE, J-P. (1998). *L’atelier du peintre et l’art de la peinture: dictionnaire des termes techniques*. París: Larousse. p. 316 y 318.

⁴⁴⁴ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Op. cit.* p. 85.

⁴⁴⁵ REBOLLO, E., NODARI, L., RUSSO, U., BERTONCELLO, R., SCARDELLATO, C., ROMANO, F., RATTI, F. Y POLETTI, L. (2013). “Non-invasive multitechnique methodology applied to the study of two 14th century canvases by Lorenzo Veneziano” en *Journal of Cultural Heritage*. Vol. 14. n.3. p. 153-160. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207413000551> [Consulta: 20 septiembre de 2013]

⁴⁴⁶ “L’intervento ampliò e trasformò la tela di Lorenzo Veneziano in una grande pala centinata che accoglie nella parte inferiore una celebre veduta di Vicenza del primo Rinascimento a conferma dello stretto legame instaurato tra la Vergine, la città e la vocazione mariana che la contraddistingue”. *Ibid.*

Otra obra pintada al temple sobre un lienzo de grandes dimensiones es *La intersección de Cristo y la Virgen*, atribuida a Lorenzo Mónaco (siglo XV, Metropolitan museum of art. Esta obra fue ampliada para proporcionar unos bordes decorativos a la imagen central (anteriormente pintados en la pared) y/o para adaptarla a su nueva situación en la capilla de la Trinidad.⁴⁴⁷

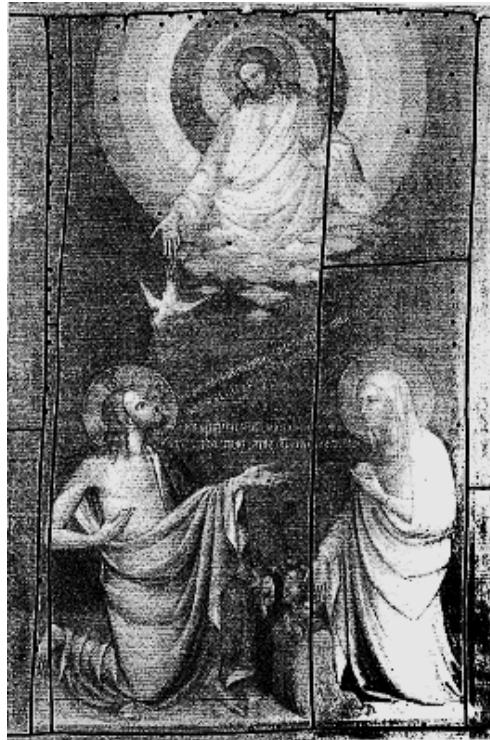


Fig. 49. Diagrama de la construcción del soporte de *La intersección de Cristo y la Virgen*.

En Italia, el *Tríptico de Santo Domingo o de Fiesole* de Fray Angélico, al igual que el *Polittico de Badía* y *La Coronación Baroncelli*, ambos de Giotto, son tres ejemplos muy significativos de pinturas al temple que sufrieron una importante transformación en su formato. Estos casos serán estudiados más adelante en el apartado de ampliaciones en retablos.

La pintura al temple del Museo del Louvre *Joven Santo con espada* (posiblemente *San Martín*), pintado por Pietro Vannucci El Perugino hacia 1502, tras ser desligado del retablo de la Iglesia de San Agustín de Perugia (Italia) fue transformada en su soporte y composición, pasando de tener un formato cuadrangular a uno circular. La ampliación de la parte inferior, la cual se observa con claridad, sirvió para continuar la figura del santo.⁴⁴⁸

5.2.2. Ampliaciones y repintes

Las obras con añadidos de soporte suponen una ampliación no sólo del formato, sino también de la composición, por lo que muchas de ellas suelen ser repintadas también en su núcleo original. Los repintes suelen ser numerosos en los casos de las ampliaciones integrales, para continuar la estética e iconografía incluida sobre los añadidos de soporte.

Ana Calvo define del siguiente modo el concepto de repintar:

⁴⁴⁷ HALE, C. (2000). The Techniques and Materials of the Intercession of Christ and the Virgin, attributed to Lorenzo Monaco” en *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, C. Villiers. Londres: Archetype.

⁴⁴⁸ Según la cartela del Museo del Louvre: Saint Martin? INV. 721: *Provient du grand polyptyque double face commandé en 1502 pour l'église Saint Agostino de Pérouse, qui comportait de nombreux éléments aujourd'hui dispersés dans le monde entier. A l'origine de format carré ou rectangulaire, le panneau était placé côté face, en pendant d'un Saint Barthélemy (Birmingham, Etats-Unis, Museum of Art). La partie inférieure est un ajout tardif, consécutif à sa transformation en panneau circulaire.*

*Pintar sobre lo ya pintado, con objeto de ocultar deterioros, de igualar reintegraciones, o de modificar una obra realizada anteriormente. La acción de repintar es llevada a cabo por otra persona distinta al autor de la obra. Con este sistema erróneo se intentaron restaurar muchas pinturas, modificando su colorido e incluso su composición original.*⁴⁴⁹

Según esta definición, en las ampliaciones no originales se puede denominar *repinte* a los nuevos estratos de pintura aplicados en el núcleo original, o a los estratos aplicados para enmascarar la unión y que rebasan sobre el original. Sin embargo, la pintura aplicada sobre el soporte añadido no debe ser considerada un repinte, aunque se trata de una cuestión en la que los límites son difíciles de establecer. Habrá que considerar en cada caso si la *ampliación pictórica* merece su nombre o si se trata de un burdo trabajo de repintado. Una situación similar la podemos encontrar en el caso de las esculturas policromadas, en la que a veces no es fácil determinar si un nuevo estrato de policromía debe considerarse como tal o como un repinte.

En Francia, las memorias de los Godefroid y de Colins son testimonio de los tratamientos para ampliar obras hacia el año 1750. La viuda Godefroid cosía los añadidos de soporte al original y Colins los pintaba continuando la composición de origen. Éste, además, era notablemente conocido por sus retoques y repintes: “Se conoce la superioridad de M. Colins en este arte de ampliar los cuadros que exige mucho cuidado y que corrientemente es acompañado de grandes dificultades”.⁴⁵⁰

Los repintes fueron habituales en las restauraciones de obras. En países como Francia, en el s. XIX hubo quien, como Goupil defendía que “[...] un hábil restaurador no debe limitarse a repintar fragmentos dañados, es necesario que pinte un poco por todo, de manera que el cuadro parezca pintado nuevamente”.⁴⁵¹

En las obras ampliadas, los repintes se utilizaban para disimular la unión entre el añadido y el núcleo original. Estos repintes *técnicos*, caracterizados por su espesor, eran aplicados sobre las juntas y refuerzos de las uniones, tanto en lienzo como en tabla. Esto se solía realizar de manera simultánea al proceso de ampliación, como ocurrió en la obra de Géricault *Trompetero de los Húsares a caballo*.⁴⁵² Este tipo de repintes también se usaban para ocultar lagunas, daños estructurales o defectos del soporte.⁴⁵³ En el *Retrato de Lucrecia del Fede* de Andrea del Sarto, se repintó la zona de la manga de Lucrecia y el fondo de la izquierda debido a las grietas verticales.⁴⁵⁴ En otros casos lo que se pretendía con esta técnica era ocultar zonas que habían sido arruinadas por limpiezas extremas.⁴⁵⁵

Las obras tempranas de Rembrandt de la serie *Los sentidos* fueron ampliadas y repintadas por otro artista en el siglo XX.⁴⁵⁶ El encargado de transformar las pinturas “repintó considerablemente partes de las pinturas originales con el fin de fusionar la adición con el original de manera convincente”.⁴⁵⁷

⁴⁴⁹ CALVO, A. (1997). *Op. cit.* p. 189.

⁴⁵⁰ “On connaît la supériorité de M. Colins dans cet art d’agrandir les tableaux qui exige beaucoup de soin et qui ordinairement est accompagné de grandes difficultés [...]” GERSAINT, E. F. (1747). *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche... tableaux... coquilles... provenans de la succession de M. Angran, vicomte de Fonspertuis*. En GLORIEUX, G. (2002). À l’enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d’art sur le Pont-Neuf (1694-1750). Seyssel: Champ Vallon. p. 324.

⁴⁵¹ “[...] un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre les fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout, en sorte que le tableau semble peint nouvellement”. GOUPIL, F.A.A. (1872). *Traité méthodique et raisonné de la peinture à l’huile: contenant les principes du coloris ou mélanges des couleurs appliqués à tous les genres: paysages, fleurs, fruits, animaux, figures, etc.* Paris: Renault. p. 62.

⁴⁵² WATSON, W. (1994). *Altered States: Conservation, Analysis, and the Interpretation of Works of Art*. South Hadley: Mount Holyoke College Art Museum. p. 60.

⁴⁵³ BERGEON, S. (1990). *Science et patience... op. cit.* p. 122.

⁴⁵⁴ SAVAGE, D. (2012) “Andrea del Sarto” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/59 [Consulta: 20 septiembre de 2014].

⁴⁵⁵ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes y sedimentos... op. cit.* p. 90.

⁴⁵⁶ VAN WETERING, E. (2015). *A Corpus of Rembrandt paintings VI: Rembrandt paintings revisited: A Complete Survey*. Dordrecht: Springer. p. 9.

⁴⁵⁷ “Overpainted considerable parts of the original paintings in order to merge the addition with the original convincingly”. VAN WETERING, E. (2015). *A Corpus of Rembrandt paintings VI... op. cit.* p. 480.

En las ampliaciones también se realizaban repintes *iconográficos*, consistentes en la alteración de elementos de la composición original (tapando o añadiendo nuevos elementos) para modificar el significado de la obra, según la nueva iconografía de la obra ampliada.⁴⁵⁸

5.2.3. Barnices coloreados y “pátinas” artificiales

Para *ajustar* o *camuflar* los añadidos se utilizaban todo tipo de recursos. El objetivo era que no se notase la diferencia entre la composición original y los nuevos elementos pictóricos. Así lo explicaba Terral a finales del s. XIX: “Otros restauradores después de haber repintado una parte de los cuadros estropeados, los cubren, con el fin de ocultar los defectos y la pobreza de su trabajo con un *gluten* más o menos amarillo, más o menos espeso”.⁴⁵⁹

Se podían usar todo tipo de sustancias a modo de *pátinas* artificiales. Secco-Suardo mencionó técnicas para realizar estas veladuras o *pátinas*: cerveza (de color amarillo para aglutinar pigmentos tierra), asfaltos, etc.⁴⁶⁰ En algunos casos, la técnica para disimular diferencias de tonalidad entre original y ampliación consiste en aplicar pátinas grisáceas. Esto se hizo en el *Descendimiento de la Cruz* de Jordaens, consiguiéndose así atenuar la intensidad de algunos colores e igualar ambas partes.⁴⁶¹

Otras veces, estas técnicas también sirvieron para cubrir los resultados de restauraciones anteriores, como en el cuadro de Johannes Verspronck *Niño dormido* (colección privada, Bélgica): “El barniz disimulaba hábilmente las restauraciones anteriores tales como uniones, estucaturas y reintegraciones”.⁴⁶² Tras la limpieza y restauración en 1978 de la obra ampliada *Cuatro figuras en una mesa (Las tres edades)*, de los hermanos Le Nain, se descubrió un barniz teñido que había sido aplicado para suavizar los repintes que se habían vuelto más visibles tras el envejecimiento de la pintura original.⁴⁶³

Estos barnices tintados, en ocasiones, se aplicaban en el reverso para ocultar la existencia de una ampliación. La obra anónima *Anunciación*, pequeña tabla de estilo gótico conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, fue ampliada en la parte inferior con una tabla cuya veta estaba dispuesta en otro sentido. El reverso de esta fue recubierto por un barniz coloreado que camufla los añadidos.⁴⁶⁴

5.2.4. Parches en las uniones de lienzos y tablas

Los parches son tiras de tela que sirven como método de ocultación y refuerzo de costuras, o también como sistemas de refuerzo de ensamblajes en tablas. Solían ser de trama más abierta que el lienzo original para no causar tensiones. No se solían deshilar sus bordes, como se hace en la actualidad, por lo que provocaban deformaciones en el soporte. Esto, a veces, también se realizaba para enmendar errores cometidos en la elección del material a unir. Se han encontrado diferentes ejemplos de este tipo de intervención en lienzos barrocos levantinos y madrileños.⁴⁶⁵

5.3. Técnicas de ampliaciones en pintura sobre tabla

La técnica consistente en insertar tablas a una obra ya pintada con el fin de ampliarla está relacionada con la habilidad de los pintores y ebanistas flamencos del siglo XVII.⁴⁶⁶ Esta consiste en ensamblar o pegar añadidos en los laterales de un soporte lúneo, para ser después pintados simulando pertenecer al original.

⁴⁵⁸ IONE, A. (2005). *Innovation and Visualization: Trajectories, Strategies, and Myths*. Amsterdam, N. York: Rodopi. p. 224.

⁴⁵⁹ “D’autres restaurateurs après avoir repeint une partie des tableaux malades, les couvrent, afin de cacher les défauts et la pauvreté de leur travail d’un gluten plus ou moins jaune, plus au moins épais”. TERRAL, A. (d’Amiens). (1868). *Op. cit.* p. 12.

⁴⁶⁰ VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2005). *La pintura sobre tela II... op. cit.* p. 388.

⁴⁶¹ CODART. (2012) Dutch and Flemish art... *op. cit.*

⁴⁶² “Le vernis dissimulait habilement les restauration [s] antérieures telles que adjonctions, masticages et retouches”. DE GHELLINCK D’ELSEGHEM, B. (1993). “La restauration d’un trompe-l’oeil chantourné. *Enfant endormi* peint par Johannes Verspronck en 1652” en *10th Triennial meeting, Washington, DC, 22-27 August 1993*. Éd. ICOM, Paris, p. 677-682.

⁴⁶³ WIESEMAN, M. E. (2010). Material publicado para la exposición *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries* En NATIONAL GALLERY. Four figures at a table. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/four-figures-at-a-table> [Consulta 3 marzo 2013].

⁴⁶⁴ INEBA TAMARIT, P. y QUIROGA ALAMÁ, V. (2008). “Estudio e intervención en la tabla “Anunciación”, anónimo aragonés, tras detectar falsos históricos que reconstruían la obra” en *17th International Meeting on Heritage*. Castellón, Vila-real, Burriana, 20-22 noviembre, P. Roig (et. al). Valencia: Fundación de la Comunidad Valenciana “La Llum de les Imatges”. p. 205-8.

⁴⁶⁵ CALVO, A. (1997). *Op. cit.* p.98.

⁴⁶⁶ CONTI, A. (2001). *Manuale... op. cit.* p. 254.

5.3.1. Añadidos a favor o a contra-veta

Las piezas de madera añadidas podían ser colocadas en la misma dirección de veta del soporte original o a contra-veta. También es habitual encontrar, en una misma obra, añadidos con vetas en diferentes direcciones.

En la obra *María Magdalena* de Jan Van Scorel (1535, Rijksmuseum), el soporte original consistía en dos paños⁴⁶⁷ de roble dispuestos horizontalmente, biselada a lo largo de los bordes derecho e izquierdo. Un tercer paño fue añadido en la parte superior, en sentido de la veta⁴⁶⁸ (este paño de 12 cm fue colocada a principios del s. XVII).⁴⁶⁹ Una construcción similar tiene la obra del taller de Giulio Romano, *El rapto de Europa* (1550-80, Colección Real de Inglaterra). Esta fue repintada y ampliada poco después de su llegada a Inglaterra desde Italia: “El panel fue construido de tres planchas horizontales de madera blanda con un paño vertical original en el lateral derecho y un añadido tardío a lo largo de la parte superior”.⁴⁷⁰

Es más complicado encontrar obras con añadidos a favor de veta colocados en la parte superior o inferior de una obra con paños en vertical, pues esto supone una mayor dificultad al insertar las piezas.

El matrimonio místico de Santa Catalina de Fray Bartolomeo (1512, Palacio Pitti, Florencia) fue ampliada con añadidos a favor de veta y a contra-veta.

*En esta obra es posible distinguir dos diversas modalidades de alargamiento, a favor de veta y a contra-veta que de todas formas han provocado, en manera diversa, daños al cuerpo original. Al considerar el más antiguo aquel que respeta mejor la disposición de la veta, se nota con luz rasante, que por obtener un plano perfectamente nivelado entre las partes no se ha dudado en aplanar la zona donde la pintura original abarquillada y entonces más prominente. El otro alargamiento con tabla a contra veta ha impedido al borde del engatillado un normal movimiento creando espacios y desniveles en el color.*⁴⁷¹

En el Palacio Pitti se encuentra la *Madonna del Baldaquino* de Rafael. La figura 50 muestra la estructura del panel original de la obra formado por 6 paños. En 1697 un tablero horizontal fue añadido en la parte superior a contra-veta de los paños originales.

Para la ampliación de la *Virgen de la Sapiencia* de Nicolás Falcó (1516, capilla de la Universitat de València,), se ensambló una plancha de madera a contraveta, en la parte inferior, reforzada por varias piezas en el reverso.

⁴⁶⁷ Con una anchura de 29,2 y 24,5 cm y un espesor de 1,0-1,4 cm.

⁴⁶⁸ aprox. 12.5-12.7 cm de ancho y 0.8 cm de espesor. FARIES, M. (2016). “Jan Van Scorel, Mary Magdalen” en *Rijksmuseum online collection*. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-372/catalogue-entry>> [Consulta 2 octubre de 2016]

⁴⁶⁹ FARIES, M. y AINSWORTH, M. (2006). “Jan van Scorel’s Mary Magdalene: Original and Copy,” en *La dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV: La peinture ancienne et ses procédés, copies, répliques, pastiches*, H. Verougstraete and J. Couvert. Lovaina: Peeters. p. 150-58. p. 151.

⁴⁷⁰ “The panel was constructed of three horizontal planks of softwood with an original vertical strip on the right side and a later addition along the top edge”. McCLURE, I. (1998). “History of Structural Conservation of Panel Painting in Great Britain” en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Dardes y A. Rothe. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 242.

⁴⁷¹ “In questa opera è possibile distinguere due diverse modalità di allungamento, per vena e contro vena che anno comunque provocato, in maniera diversa, danni al corpo originale. Pur considerando il più antico quello che rispetta meglio la disposizione della venatura, si nota a luce radente, che per ottenere un piano perfettamente livellato tra le parti non si è esitato a piallare le zone dove la pittura originale era imbarcata e quindi più sporgente. L’altro allungamento con tavola contro vena ha impedito al bordo del tavolato un normale movimento creando degli spacchi e dislivelli sul colore”. CIATTI M., CASTELLI, C. y SANTACESARIA, A. (1999). *Dipinti su tavola, la tecnica e la conservazione dei supporti*. Florencia: Edifir. p. 125.

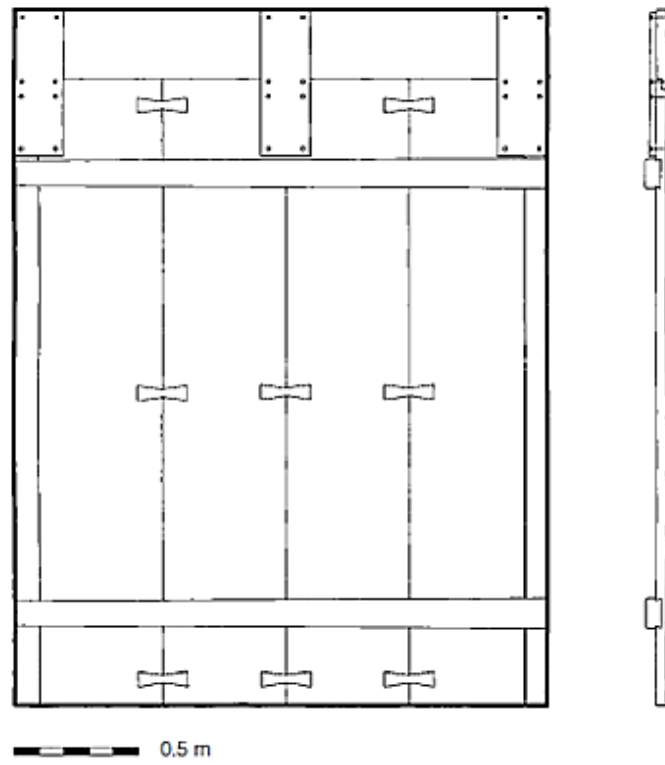


Fig. 50. Esquema de la construcción de *La Madonna del Baldaquino*.



Fig. 51. *Nuestra Señora de la Sapiencia*, antes de la restauración y con la ampliación en la parte inferior.

En el Museo del Louvre, el *Retrato de un hombre* de Franciabigio fue ampliado con unos añadidos⁴⁷² ensamblados a contra-veta en la parte superior e inferior.⁴⁷³

La técnica consistente en ampliar el *Retrato de una dama de la alta sociedad* de Cornelis de Vos, fue a contra-veta en la parte superior, con un listón de 6 cm y a favor de veta con listón de 15 mm en los laterales.⁴⁷⁴

Un caso en que los añadidos suelen estar a contra-veta son aquellas pinturas cuyos formatos han sido transformados radicalmente. Por ejemplo, los añadidos aplicados para transformar obras cuadrangulares en ovales o en circulares. Esto se observa claramente en el reverso del cuadro *Santa Úrsula (Santa Bárbara)* de P. Piola, la cual pasó de cuadrangular a oval.

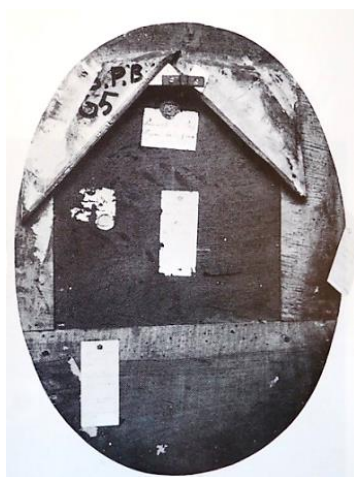


Fig. 52. Reverso de *S. Orsola (o Santa Barbara)* de P. Piola.

Fig. 53. Reverso de *La virgen con niño y San Juan* de G. Bugiardini.

Las obras con formato circular que pasan a ser cuadrangulares también suelen presentar añadidos a contra-veta, como es el caso de la *Escena campestre* de Lucas van der Uden cuya veta era horizontal, pero que fue insertada en un panel cuadrangular de veta vertical.⁴⁷⁵

En *La Santa Familia* de Garofalo⁴⁷⁶, los añadidos de madera de álamo, insertados a contra-veta en las esquinas superiores, transformaron la obra, antes con remate semicircular, a un formato cuadrangular.⁴⁷⁷

5.3.2. Métodos de ensamblaje y de refuerzo

Antes de proceder a ampliar una tabla, los bordes a unir eran desbastados para que la unión fuese lo más limpia posible. En la mayoría de los casos los bordes eran directamente mutilados para sanearlos mejor o para cambiar la forma del borde. Un ejemplo de esto es el cuadro de Andrea del Sarto *Lucrecia di Baccio del Fede, mujer del pintor*, al que se le añadieron unos listones alrededor, de unos 3 cm de ancho.⁴⁷⁸

Giovanni Secco Suardo escribió en su libro *Il restauratore dei dipinti* a cerca del procedimiento de aplicar un añadido de soporte a una pintura sobre tabla que había sido cortada.

⁴⁷² Añadidos de 8,2 cm a la izquierda, 7,2 cm a la derecha, 9,3 cm arriba y 6 cm abajo. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Restauration des peintures. Catálogo de exposición del museo del Louvre del 30 mayo al 1 diciembre 1980*, no. 21. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 45-46. p. 51

⁴⁷³ Las medidas originales eran de 60 x 40 cm. Los añadidos superior e inferior fueron incorporados entre 1729-1752. Un grabado en 1729 es mencionado con las dimensiones del original (sin añadidos). BÉGUIN, S. (1982). *Le siècle florentin au Louvre. Les dossiers du département des peintures*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux. p. 20.

⁴⁷⁴ C2RMF

⁴⁷⁵ MARIJNISSEN, R. H. (2009). *The master's and the forgers' secrets X-ray authentication of paintings*. Bruselas: Mercatorfonds. p 30.

⁴⁷⁶ Anteriormente atribuido a Rafael.

⁴⁷⁷ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.*

⁴⁷⁸ SEDANO ESPÍN, P. (2010). "Una restauración en El Prado: restaurando el Retrato de Mujer de Andrea del Sarto en Restauro" en *Revista internacional del patrimonio histórico*, n. 8, p. 52-61

Para poder reponer los trozos faltantes en una tabla... Hacer primero la operación de aplanamiento de esta. Una vez realizado, si el trozo faltante constituye una especie de hueco, de cualquier manera, comenzaré por regularizar los bordes de modo que pueda encajar exactamente otro trozo de madera para ser ensamblados. Extenderé a tal punto sobre dicho hueco un trozo de papel, y con la yema de un dedo, o bien con un trozo de plomo lo lijaré por todo el hueco, a fin de marcar la forma. Con las tijeras la recortaré siguiendo exactamente la marca prominente con este procedimiento simple.⁴⁷⁹

El sistema de unión de los añadidos solía ser más simple que el sistema realizado para unir los paños originales. A veces, el nuevo ensamblaje se efectuaba al mismo tiempo que se cambiaba toda la estructura de refuerzo posterior.⁴⁸⁰ Estas estructuras de refuerzo suelen ser muy habituales en las tablas ampliadas. Los sistemas de refuerzo solían corresponder con la técnica habitual utilizada en la época en que la obra era ampliada, normalmente con travesaños clavados y/o encolados.

La *unión a vivo* en ampliaciones de tablas de pequeño formato era algo habitual. Este fue el sistema utilizado en los *modelli* para *La Eucaristía* de Rubens, que fueron ampliados acoplando tablas a junta viva alrededor, adheridas con cola animal.⁴⁸¹ Este tipo de unión también es habitual en obras de gran formato.

En algunas obras, que pasaron de tener un formato con remate semicircular a un formato de líneas rectas, los añadidos aplicados en las esquinas para dicho fin solían tener un ensamblaje en pestaña. Un ejemplo es la obra del Museo del Louvre *La Santa familia* de Benvenuto Tisi El Garofalo con ensamblaje a solapa.⁴⁸²

En las uniones a vivo, de poca consistencia, se empleaban refuerzos como las colas de milano. *La Sagrada familia*, de Felipe de Verona (1520-30, Museo de Bellas Artes de Chambéry), obra que pasó de formato rectangular a lobular por medio de añadidos, la unión de las nuevas tablas se reforzó con colas de milano.⁴⁸³

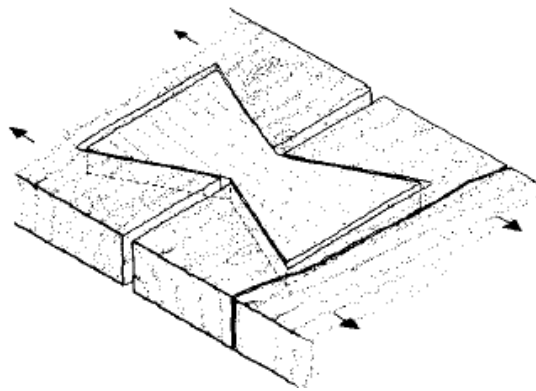


Fig. 54. Doble cola de milano.

⁴⁷⁹ “Per poter rimettere i pezzi mancanti in una tavola à d’uopo far precedere l’operazione dell’appianamento di essa. Ciò eseguito, se il pezzo mancante costituisce una specie di foro, di qualsiasi forma, comincerai dal regolarizzarne le sponde in modo da potervi incastrare esattamente un altro pezzo di legno a guisa di tarsia. Stenderai a tale uopo sopra esso foro un pezzo di carta, e col polpastrello di un dito, ovvero con un pezzo di piombo la anderai strofinando all’ingiro del foro medesimo, affine di marcarne la forma. Con le forbici la ritaglierai secondando esattamente l’impronta rilevata col qual mezzo semplicissimo”. SECCO-SUARDO, G. (1918). *Op. cit.* p. 93.

⁴⁸⁰ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes y sedimentos...*, *op. cit.* p. 85.

⁴⁸¹ VERGARA, A. (2014). Rubens. “El Triunfo de la Eucaristía” en *Museo Nacional del Prado* <https://www.museo-delprado.es/actualidad/exposicion/rubens-el-triunfo-de-la-eucaristia/329af1be-ee77-4b6e-bbf1-61b217bc5b33> [Consulta: 20 junio de 2014]

⁴⁸² BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 56-57.

⁴⁸³ LE MUSEE IMAGINAIRE. “Philippe de Vérone XVIème siècle Sainte famille, 1520-1530” en *arts dans la cite*. <<http://www.artsdanslacite.fr/musee-imaginaire-oeuvre.php?oeuvre=35&taille=60&explication=1>> [Consulta 15 enero de 2015].



Fig. 55. Reverso con colas de milano en *Santa María Magdalena* de Domenico Puligo (Academia de Bellas Artes de Turín).

La Madonna del Baldachino de Rafael fue ampliada mediante la unión a media madera y reforzada con tres pequeñas tablas entre ellos.⁴⁸⁴ En la *Pala Dei* de Rosso Fiorentino la unión fue reforzada con clavos y pletinas.

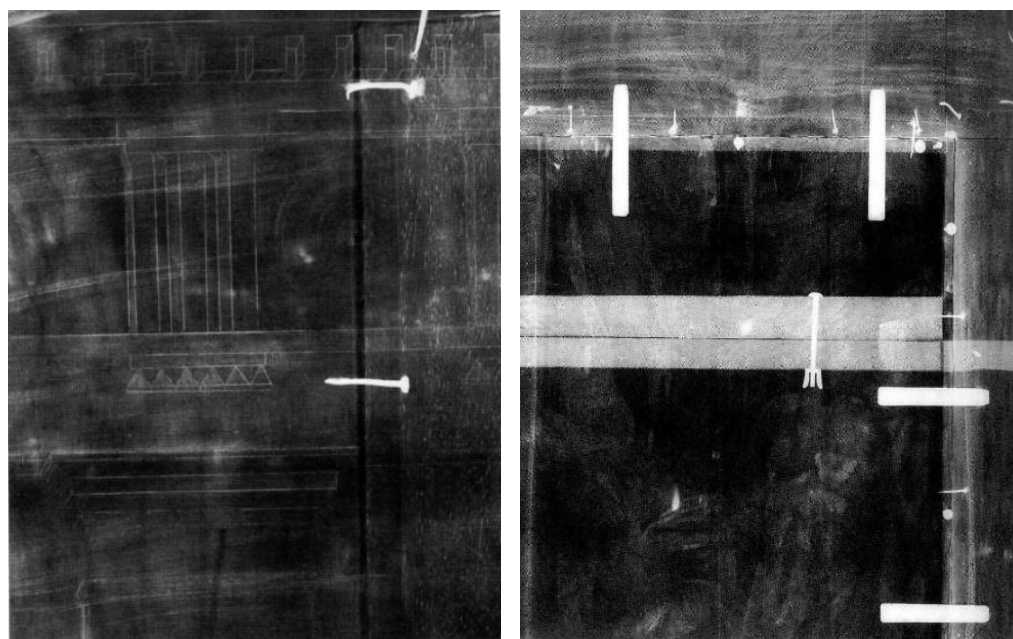


Fig. 56. Unión acodada de la ampliación de la *Pala Dei* de Rosso Florentino.

Fig. 57. Uniones con clavos entre los añadidos en la *Pala Dei* de Rosso Florentino.

También hay que señalar que los restauradores o ensambladores que realizaban ampliaciones podían dejar evidenciado su trabajo por medio de algún tipo de señal en el soporte. En *La Pietà* de Rafael (hacia 1503-05, Museo Isabella Stewart Gardner de Boston) se observa un sello de 1937 en el reverso del panel.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ UZIELLI, L. (1998). *Op. cit.*

⁴⁸⁵ HOFMANN, M. y PADFIELD, J. “*Raphael Research Resource. The Pietà, Raphael (1483-1520), P16e3*”. en National Gallery Conservation archive. <http://cima.ng-london.org.uk/documentation/index.php> [Consulta: 20 enero de 2015]

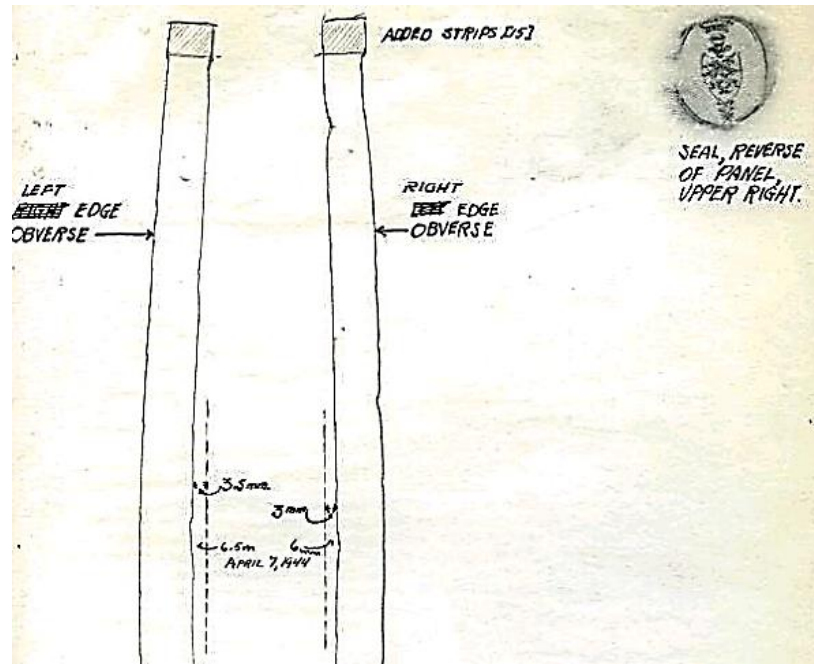


Fig. 58. Dibujo de los laterales de la obra ampliada y del sello del reverso de *La Pietà* de Rafael.

En cuanto a inscripciones en el anverso, a veces la persona que realizaba la ampliación falseaba la firma del pintor, para hacer pasar el añadido como parte de la obra original. En el caso de la obra *Susana* de Rembrandt, la firma original fue continuada tras haber sido mutilada la obra y posteriormente ampliada. En este caso, el resultado fue desafortunado:

Esta parte de la firma fue subsecuentemente añadida en la tira ampliada con “ant” tra “f”. [...] Este cambio es extraño porque, como se ha apuntado en el proyecto de investigación de Rembrandt (rrp), la “d” es perdida de Rembrandt y la “f” de fecit [hecho en], ya precede la fecha “f 1636” en la línea superior.⁴⁸⁶



Fig. 59. Detalle de la firma en la obra *Susana* de Rembrandt.

⁴⁸⁶ “This part of the signature was subsequently supplemented on the added strip with ‘ant’ followed by an extra ‘f.’ [...] This change is odd because, as pointed out by the Rembrandt Research Project (rrp), the ‘d’ is missing from Rembrandt and the ‘f’, of fecit [made it], already precedes the date ‘f 1636’ on the line below” NOBLE, P. y VAN LOON, A. (2005). *Op. cit.*

5.3.3. Estratos de pintura y preparación en los añadidos de tabla

La capa pictórica de las partes ampliadas suele distinguirse con bastante claridad del núcleo central, debido al uso de una técnica y una preparación diferente. A nivel microscópico se pueden encontrar otras diferencias, como en la estructura estratigráfica y/o en el tipo de pigmentos. Esto ocurre en la obra ampliada *La Sagrada familia* de Felipe de Verona, donde existe “una diferencia entre la pintura del panel principal y la de los añadidos, en los cuales los pigmentos son refinados más finos”.⁴⁸⁷

En la mayoría de los casos, la capa de preparación de los añadidos suele tener una composición muy diferente a la aplicada en la parte original, dado que tanto el autor como la época son distintos. Por ejemplo, en la tabla *María Magdalena* de Jan Van Scorel, el soporte original tiene una preparación blanca, mientras que la del añadido realizado en el siglo XVII⁴⁸⁸ tiene un tono naranja y contiene blanco de plomo.⁴⁸⁹

En el caso de la obra del s. XVI *Adoración de los pastores* de Felipe Pablo de San Leocadio (Museo de la Catedral de Valencia), sobre los paños añadidos se aplicó una preparación blanca y, sobre esta, una imprimación roja compuesta por bermellón y blanco de plomo. Es precisamente esta capa de imprimación la que se diferencia de la técnica de preparación original, la cual sólo tenía una preparación blanca. Este hecho ayudó a fechar la ampliación, que pudo haber sido realizada entre los siglos XVII y XVIII.⁴⁹⁰

El soporte de roble de la obra *Niño dormido* de Johannes Verspronck fue imprimado con una preparación muy fina y de color marrón claro a base de blanco de plomo y otros pigmentos. Sin embargo, el añadido (de madera de pino) fue preparado con yeso y aceite de lino.⁴⁹¹

En cualquier caso, tanto la preparación del añadido como la capa pictórica de este solía sobrepasar a la zona original. El boceto⁴⁹² *La visión de San Ildefonso* de Rubens (1630-1631, Museo del Hermitage) fue ampliado 9 cm a la izquierda antes de ser transferido de tabla a lienzo: “A juzgar por la textura de la base que reveló la radiografía [...] en algunas partes, la pintura de la pieza añadida invade la parte principal [...]”.⁴⁹³

En cuanto a la correspondencia de la composición pintada en los añadidos y en la parte original, normalmente la continuidad queda lograda. Sin embargo, otras veces, la representación pintada sobre los añadidos puede resultar bastante burda. En la obra de Juan de Juanes *Sagrada Familia con San Juanito* (hacia 1540, Colección pictórica Lladró) la composición pictórica de los añadidos fue realizada de manera poco acertada, pues las piernas de la Virgen aparecen desproporcionadas en relación con el resto de su anatomía.⁴⁹⁴

5.4. Técnicas de ampliaciones en pintura sobre lienzo

Al igual que ocurría en la pintura sobre tabla, los bordes a unir solían ser saneados antes de ampliar la obra, a fin de eliminar las zonas dañadas por los clavos y demás imperfecciones, lo que facilitaba una unión limpia. En cuanto a la elección del tejido del añadido, este podía tener características similares al original, pero también se pueden encontrar ampliaciones con añadidos de diferentes tejidos, incluso en cuadros de pequeñas dimensiones. Algunas veces, la práctica consistía en añadir piezas reutilizadas, cortadas de la propia obra o de otras ya pintadas. Esto parece ser que se hacía para ahorrar tiempo y dinero.⁴⁹⁵ Secco Suardo incluso indica el procedimiento para ampliar con retales reutilizados,⁴⁹⁶ recomendando que los añadidos tuvieran características similares a las del original.

⁴⁸⁷ “une différence entre la peinture du panneau principal et celle des ajouts, dont les pigments sont broyés plus fin” LE MUSEE IMAGINAIRE. “Philippe de Vérone... op. cit.

⁴⁸⁸ Ver obra en Tema 9. Identificación de añadidos.

⁴⁸⁹ FARIES, M. (2016). *Op. cit.*

⁴⁹⁰ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes y sedimentos...*, op. cit. p. 156.

⁴⁹¹ GHELLINCK D'ELSEGHEM, B. (1993). *Op. cit.*

⁴⁹² Para el *Triptico de San Ildefonso* conservado en el Museo Kunsthistorisches (Viena).

⁴⁹³ VARSHAVSKAYA, M. y YEGOROVA, X. (2006). *Pedro Pablo Rubens*. Bogotá: Panamericana. p. 110.

⁴⁹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2004). *La colección Lladró*. Valencia: Lladró comercial. p. 34.

⁴⁹⁵ BERGEON, S. y MARTÍN, E. (1994). *Op. cit.*

⁴⁹⁶ SECCO-SUARDO, G. (1918). *Op. cit.* p. 267.

Para ampliar una tela pintada de modo que, después de ser restaurada, no sea más reconocible la unión hecha, conviene, primeramente, procurarse un trozo de cuadro que haya la misma calidad de tela y de preparación, y con ello que presenta la misma rugosidad, solevamientos y aspereza de aquella que se quiere ampliar.⁴⁹⁷

Algunas obras sobre tela de Poussin son ejemplo de heterogeneidad, pues la mayoría de las veces el añadido tenía un tejido diferente. Esto suele ser signo de que la ampliación tuvo lugar tiempo después a su finalización y no en el curso de creación de esta.⁴⁹⁸ El C2RMF constató esto en *La inspiración del poeta* (1630-32, Museo del Louvre), obra transferida, cuyas bandas añadidas en los cuatro costados eran trozos cortados de un extremo al propio cuadro, y *Marte y Venus*, el cual fue cortado en la parte superior y las bandas añadidas fueron parcialmente reutilizadas de otro cuadro.⁴⁹⁹

También le fueron aplicados añadidos reutilizados a la obra *Matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria* de Jordaens, diseñada por Rubens y realizada entre 1634 y 1635 (Maison pour tous de Sainte-Savine, Francia). Tras ser restaurada en 2007, se constató que la parte inferior había sido cortada y posteriormente repuesta con ayuda de un añadido de tela reutilizada de otro cuadro.⁵⁰⁰ (Fig. 60).



Fig. 60. Detalle del añadido reutilizado colocado en la parte inferior. *Matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria*.

En el cuadro *Las tres edades* (o *Cuatro figuras a la mesa*), pintado hacia 1643 por los hermanos Le Nain (National Gallery de Londres), la ampliación que se le realizó por medio de añadidos reutilizados supuso:⁵⁰¹ “[...] retoques descolorados y un añadido pintado torpemente en la parte inferior de la pintura realizado para oscurecer la cualidad de la obra del artista, y para que el cuadro fuera calificado como una copia perdida del original. En 1946 la atribución de la obra de la Galería cambió a “después de Louis Le Nain”.⁵⁰²

⁴⁹⁷ “Per ingrandire una tela dipinta in modo che, dopo ristaurata, non sia più riconoscibile l’aggiunta fatta, convien, per prima cosa, procurarsi un pezzo di quadro che abbia l’stessa qualità di tela e di mesticca, e la di cui superficie dipinta presenti le stesse rugosità, screpolature, ed asprezze di quella che si vuole ingrandire”. *Ibid.*

⁴⁹⁸ RAVAUD, E. y CHANTELARD, B. (1994). *Op. cit.*

⁴⁹⁹ GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS. (1980). *La Vie mystérieuse des chefs-d’œuvre: La science au service de l’art: [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1980-5 janvier 1981*. Paris: Réunion des musées nationaux. p. 61-63.

⁵⁰⁰ Ver BLIECK, G. (2007). *La restauration d’un tableau hors du commun: le Mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d’Autriche. La redécouverte d’une œuvre conçue par Rubens et peinte par Jordaens en 1634-1635*. Sainte-Savine: Commune de Sainte-Savine.

⁵⁰¹ WIESEMAN, M. E. (2010). Material publicado para la exposición *Close Examination... op. cit.*

⁵⁰² “[...] discoloured retouchings and a clumsily painted addition to the bottom of the picture conspired to obscure the quality of the artist’s work, and the painting was judged to be a copy after a lost original. In 1946 the attribution of the Gallery’s work was changed to ‘after Louis Le Nain’”. *Ibid.*

En ocasiones, para ampliar un lateral se utilizaban varios trozos de tela hasta alcanzar el largo requerido. El *Cristo depositado en la tumba* o *Santo entierro* de Jacopo Bassano⁵⁰³ (1580-1582, Museo del Louvre) fue ampliado con 3 bandas de tela colocadas horizontalmente en la parte superior como se observa en la figura 61.



Fig. 61. *Santo entierro* de Bassano. Fase de restauración en la que se observan las piezas de tela añadidas.

A menudo, la trama de la tela añadida está colocada en sentido contrario al de la trama de la tela original. Esto ocurre en obras como *Las hilanderas*. En esta, además, las telas a unir tenían una distinta construcción: “Las diferencias de densidades de los hilos/pasadas entre la tela original y la de las bandas es evidente. La tela añadida es, por tanto, mucho más abierta de trama”. Pero, además, la tela de forración: “aumenta considerablemente la cantidad de hilos y pasadas por cm., siendo más cerrada aún de trama que la original”.⁵⁰⁴

En una misma obra ampliada también se pueden encontrar varias técnicas con la finalidad de modificarla su formato y composición. Esto, podía dar pie a múltiples ampliaciones. La pintura de Guido Reni *La aparición de Cristo a una Santa mujer* (hacia 1606, Museo de Bellas Artes de Nancy) fue ampliada en dos ocasiones (en el siglo XVII y en el XIX), siendo ampliamente repintada.⁵⁰⁵ El *San Juan Bautista predicando* de Rembrandt (1634, Museos Estatales de Berlín) también fue ampliado de manera sucesiva: “La primera ampliación consiste en una tira estrecha de tela procedentes de un lienzo que ya había sido montado en bastidor y preparado, ya que muestra *cupping* no relacionado con el proceso de ampliación [...]”.⁵⁰⁶

Las obras de Hyacinthe Rigaud *Doble Retrato de María Serra, madre del artista* (1695) y *La familia Lafitte* (1696) ambas en el Museo del Louvre, presentan marcas de haber tenido diversos formatos. Cuando se estudian obras conformadas con añadidos de distintas épocas hay que tener en cuenta que alguno de ellos podría ser original. Esto ocurre en la obra *Cristo en la cruz* de Charles Natoire (1760, Museo de Bellas Artes de Rouen), en la que ciertos añadidos fueron realizados por el pintor y posteriormente un autor distinto cosió bandas en los laterales.⁵⁰⁷ En España, la *Fragua de Vulcano* de Velázquez (1630, Museo del Prado) también sufrió diversas ampliaciones: la banda lateral derecha y la primera de la izquierda fueron añadidas durante el proceso de creación, mientras que la segunda de la izquierda fue añadida posteriormente.⁵⁰⁸

⁵⁰³ Existen varias obras de Bassano ampliadas, como las de temática relacionada con Noé.

⁵⁰⁴ GARRIDO, C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). “Las hilanderas: estudio técnico y restauración” en *Boletín del Museo del Prado*, vol. VII, nº21. Madrid: Museo del Prado.

⁵⁰⁵ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *op. cit.* p. 279.

⁵⁰⁶ “The first enlargement consists of a narrow strip of canvas coming from a canvas that had already been stretched and primed before, as it shows *cupping* that is unrelated to the process of enlargement [...]”. VAN DE WETERING, E. (1997). *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press. p. 301. (cita 58).

⁵⁰⁷ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.* p. 440.

⁵⁰⁸ GARRIDO, C., CABRERA, J. M., MCKIM-SMITH, G. y NEWMAN, R. M. (1983). “La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del XVII” en *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 4, n. 11, p. 79-95.

En ocasiones, antes de ampliar el soporte parte de la tela original que quedaba oculta tras del bastidor era desplegada para que quedase a la vista. A veces, se aplicaban también añadidos de soporte a ese mismo lateral desplegado o a otros. Esto ocurrió en la obra *Buenaventura* de Caravaggio, ampliada en 1695 por medio del despliegue (en el inventario de Bailly término definido como *remployé*, Paillet denomina a esto *abaissé*) y de añadidos de soporte.⁵⁰⁹

A menudo, las pinturas sobre tela de forma oval o circulares podían estar pintadas en un lienzo cuadrangular cuyas esquinas sin pintar quedaban tras un bastidor que aportaba la forma requerida. Cuando se deseaba ampliar el formato de estas obras se desplegaba la tela oculta y, si era necesario, se adherían añadidos de soporte hasta lograr el formato deseado.

5.4.1. Técnicas de ampliación del soporte textil

Se han empleado diversas técnicas para unir nuevas piezas de tela al soporte original. Las más habituales han sido: pegar, acoplar y reforzar por medio de un *entelado* o coserlas al original. En escasas ocasiones, sin embargo, la ampliación se realizaba no con tela, sino con listones adheridos al bastidor. En este último caso los estratos pictóricos o repintes sobre dichos añadidos de madera solían ser bastante toscos.⁵¹⁰

Una práctica habitual tras aplicar los añadidos era el entelado de la obra. Este método era usual desde el s. XVII pues, además de servir para ampliar la obra gracias a una tela de forrado de mayores dimensiones, servía para sostener el soporte pictórico, corregir irregularidades como abolsamientos, reparar rasgados y huecos, nivelar superficies, sanear bordes e incluso consolidar la pintura. Además, el entelado ocultaba las costuras del reverso.

5.4.1.1 Tiras encoladas al original

Este método consistía en adherir con cola animal las tiras de tela al original (o, en ocasiones a la tela de entelado). Este fue el método empleado en *Felipe III, a caballo* y *Margarita de Austria, a caballo* de Velázquez⁵¹¹ La unión puede ser reforzada por un entelado, como en este caso, en el que además sobre la unión, también se colocaron unas tiras de lienzo.⁵¹²

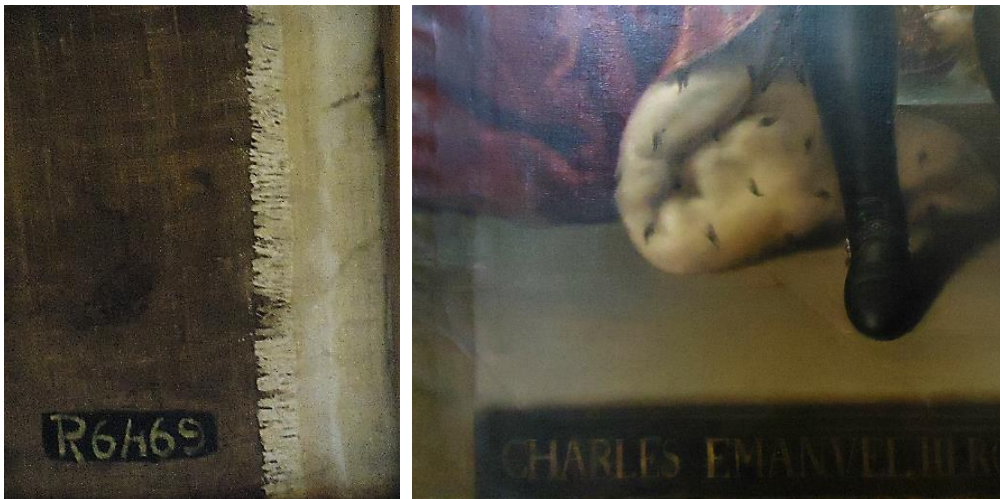


Fig. 62 a y 62b. Añadido lateral (reverso y anverso) de *Carlos Manuel Rey de Cerdeña* (Colección Real del Palacio de Racconigi, Italia).

⁵⁰⁹ “Un tableau représentant une Bohémienne qui dit la bonne aventure à un Jeune homme; figures comme nature; ayant de hauteur 2 pieds 8 pouces sur 4 pieds 9 pouces de large, remployé de 2 pouces sur sa hauteur et élargi de 9 pouces...”. ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 193

⁵¹⁰ BARROS GARCÍA, J. M. (1999). *Objetivos y límites en la limpieza de estructuras pictóricas*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 232.

⁵¹¹ MUSEO DEL PRADO. *Restauración de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria*. <https://www.museo-delprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/restauracion-de-los-retratos-ecuestres-de-felipe/72f3f958-6530-4938-a8f1-a0b05985e464> [Consulta 30 diciembre de 2011]

⁵¹² GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez...op. cit.* p. 362.

5.4.1.2 Añadidos con ayuda de refuerzo (entelado o marouflage)

El entelado era una técnica frecuente desde la segunda mitad del siglo XVII en los talleres de restauración, que consistía en reforzar el soporte original con otra tela encolada en el reverso.⁵¹³ Esta técnica también servía como sustento de añadidos de soporte, pues se encolaba el soporte original y las piezas de tela, sobre otra tela que actuaba de *soporte-refuerzo*.⁵¹⁴ A pesar de las recomendaciones de Secco Suardo, la trama de los injertos no siempre se correspondía con la del original. Esto ocurrió con la banda añadida en la parte superior de *El Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg*, pintada por Tiziano en 1548. En este caso, los añadidos de soporte, fueron pegados a la tela de forración para subsanar faltas de soporte original y, así, ampliarla.⁵¹⁵

Esta técnica también suele ser habitual en obras que formaron arte de una obra más grande. En España, se encuentra la obra de Juan Valdés Leal *La retirada de los sarracenos* (1652-53, Sala Capitular alta de la Casa consistorial de Sevilla) que era un fragmento de una pintura con formato ojival titulada *Santa Clara deteniendo a los sarracenos a las puertas del convento de San Damián*, que realizó para la iglesia del convento de Santa Clara de Garmona (Sevilla). El arqueólogo Jorge Bonsor dividió la obra y después amplió la parte derecha para crear una nueva con formato cuadrado.⁵¹⁶ “Las diez piezas añadidas carecían de costuras y estaban colocadas unas a unión viva y otras con costura simple. Estas piezas [...] estaban reforzadas mediante pequeños parches de papel o de tela de algodón”.⁵¹⁷

Este suele ser el caso de obras que, bien por encogimiento, o para un mejor ajuste al bastidor, al soporte de la obra le son pegados unos bordes de tela. Estos, son pintados simulando pertenecer al núcleo original, por lo que, además de solucionarse un problema físico, se consigue ampliar la composición y formato. Como ocurrió en el *Cristo crucificado* de Luis Tristán (1624, Museo de Santa Cruz, Toledo), al que se le colocaron tres tiras de tela pegadas con cera resina de gran consistencia, en el momento de la forración.⁵¹⁸

En la obra de Géricault, *Trompetero de los Húsares a caballo*, la obra fue entelada en 1991 tras desplegarse los bordes ocultos.⁵¹⁹ Después se añadieron bandas de tela.⁵²⁰

En otros casos, para sustentar la unión de original y añadidos, ambas partes se encolaban a una tabla. Así se procedió en la obra de Watteau *Mujer en un parque* (hacia 1700-1720, Museo del Louvre). En origen era una figura pintada sobre una tela con forma oval, pero en el siglo XIX fue insertada en otra tela cuadrangular con una abertura central de las dimensiones de la obra. El conjunto fue encolado sobre una tabla de madera.⁵²¹

⁵¹³ SÁNCHEZ ORTÍZ, A. (2012). *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Akal. p. 105.

⁵¹⁴ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes y sedimentos...*, op. cit. p. 85.

⁵¹⁵ Original una sola pieza de mantel de 280 x 280 cm. Añadido de tafetán en la parte superior. GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). *Op. cit.*

⁵¹⁶ CANSINO CANSINO, A. y GONZALEZ GONZALEZ, M. M. (2005). “Reentelado de grandes formatos: actualización de metodos tradicionales: metodología de actuación” en *Actas del Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: Comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Paraninfo de la universidad politécnica de Valencia, 9-11 marzo 2005. p. 9-31.

⁵¹⁷ *Ibíd.*

⁵¹⁸ INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. (2011). *Nota de Prensa: Un cuadro de Luis Tristán, perteneciente al Museo de el Greco ha sido restaurado por el Ministerio de Cultura*. <http://www.mcu.es/gabinete-prensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notasIPCE&layout=nota-sIPCE&html=24252011nota.txt&language=es&cache=init> [Consulta: 12 enero de 2012].

⁵¹⁹ ROTA, I. y BLOCH, J-T. (1994). *Géricault*. Galeries Nationales du Grand Palais, 1991-92. En WATSON, W. (1994). *Op. cit.* p. 60.

⁵²⁰ “The strips were then laid next to the tracking margins on top of the lining adhesive”. WATSON, W. (1994). *Op. cit.* p. 60.

⁵²¹ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 363.



Fig. 63a y 63b. Radiografía y vista general de *Mujer en un parque* de Watteau.

5.4.1.3 Uso de la tela de entelado como añadido

Ciertamente, muchos cuadros fueron modificados de tamaño aprovechando que debían ser reentelados para su consolidación.⁵²² Incluso la propia tela de entelado podía servir para pintar la composición y para ello, la nueva tela debía ser mucho más grande de lo habitual.

En estos casos, el desnivel entre el añadido y el original hacía necesaria la aplicación de una preparación más gruesa para compensar el grosor del lienzo original. En otros casos, para suplir dicho desnivel se pegaban papeles sobre el sobrante de tela que serviría de añadido. Esto ocurrió en la obra del siglo XVI, *El retrato de Don López Íñiguez, Señor de Vizcaya* (Museo de la Heráldica, Torre de Mendoza, Álava), en el que se colocaron dos bandas de papel de estraza para tapar la tela y posteriormente se pintó el papel.⁵²³

Otro ejemplo de la aplicación de papeles sobre la tela de entelado es la obra *La sirvienta de albergue* (*La Maga*) de Dosso Dossi (hacia 1520, Museo Fesch, Ajaccio).⁵²⁴ Esta tela, que originalmente tenía un formato en arco, fue ampliada después de realizársele un entelado, pasando a tener un formato rectangular.⁵²⁵

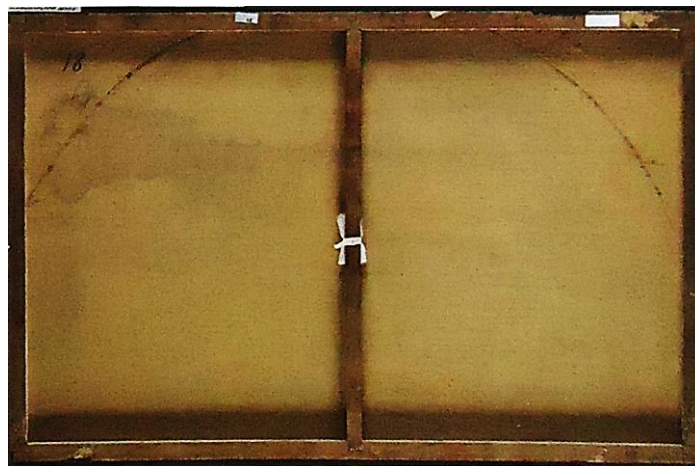


Fig. 64. Reverso de *La sirvienta de albergue*.

⁵²² SÁNCHEZ ORTÍZ, A. (2012). *Op. cit.* p. 105.

⁵²³ CRESPO RUÍZ DE GAUNA, B. (2003). "Un caso de variación de formato en un lienzo del siglo xvi. torre de Mendoza (Álava)" en *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, n. 4, p. 61-63.

⁵²⁴ MOGNETTI, E. y BADED, C. (2011). "La restauration des peintures sur toile du Cardinal Fesch: Observations et perspectives" en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n. 33, p. 63-73. p. 70.

⁵²⁵ MOGNETTI, E. y BADED, C. (2011). La restauration des peintures sur toile du Cardinal Fesch: Observations et perspectives en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n. 33, p. 63-73. p. 71.

5.4.1.4 Unión por cosido

Este método consiste en coser las tiras de tela a la obra a ampliar, bien directamente al soporte original o a la tela de forración, si la tiene. Este sistema no fue tan habitual como el del entelado como refuerzo de añadidos.⁵²⁶

Esta unión, aunque cosida al original, también solía requerir de un entelado para reforzarla, sobre todo cuando el soporte era frágil, porque la unión podía ser débil si las costuras eran lijadas y para ocultar las costuras del reverso. En los siglos XVII y XVIII “Cuando se hacían añadidos, éstos se cosían a la tela original antes de ser forrado todo el cuadro”.⁵²⁷

Aunque las costuras se solían ocultar o rebajar, éstas podían ser perceptibles cuando la capa pictórica de la obra era delgada, como sucede en *La mujer adúltera* de Lorenzo Lotto. Esta obra fue ampliada de 12 a 14 cm en tres de sus lados y 18 cm a la derecha, cosiendo una tela más gruesa en el momento del entelado. Las marcas de las costuras son visibles en el lateral izquierdo, donde es más fina la textura en comparación con la de las otras tres adiciones.⁵²⁸

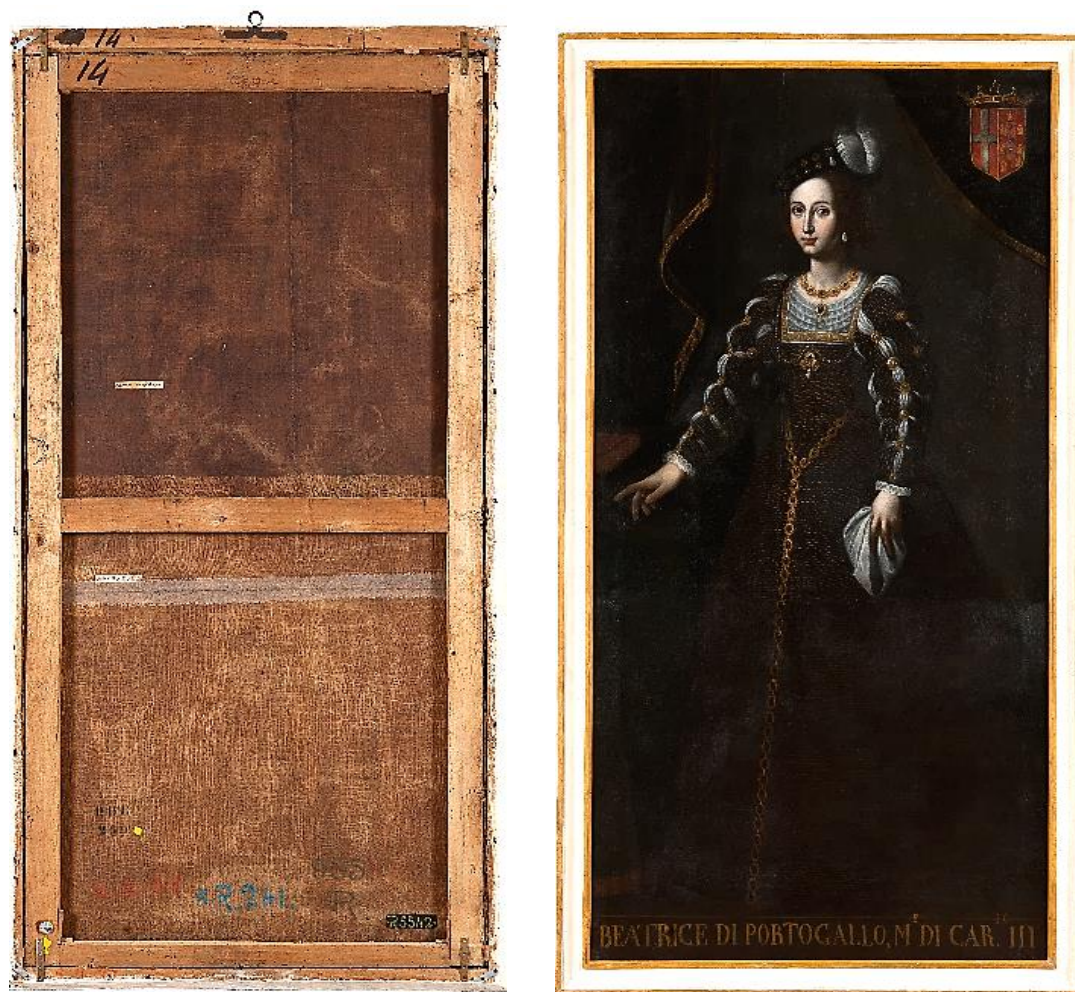


Fig. 65. Reverso y anverso de *Beatriz de Portugal* (Colección del Castillo de Racconigi, Italia).

⁵²⁶ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.* p. 440.

⁵²⁷ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia...*, *op.cit.* p. 79.

⁵²⁸ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 51-53.

5.4.2. Después de una transferencia a un nuevo soporte

En ocasiones, se aprovechaban las intervenciones de transferencia o *transposición*⁵²⁹ para ampliar las obras. Estas técnicas son arriesgadas y a veces se perdía parte de soporte. Por ello la obra podía ser ampliada para compensar la pérdida de materia sufrida durante el proceso, aunque también se aprovechaba para cambiar el formato. Por ejemplo, *La Sagrada Familia* de Andrea del Sarto, que fue transferida dos veces, durante una de las cuales fue ampliada pasando de tener un soporte circular a oval.⁵³⁰



Fig. 66. *La sagrada familia* de Andrea del Sarto con la ampliación.

En el caso de *La ceguera de los habitantes de Sodoma* de Laurent de la Hyre, la pintura sobre lienzo fue transferida a otra tela que, además, sirvió para ampliar la composición y modificar el formato.⁵³¹ La obra *El desfile de las Hespérides* de Rosso Fiorentino⁵³² fue ampliada tras ser transferida de tabla a lienzo por Picault en 1765.⁵³³

⁵²⁹ Normalmente la técnica se empleó para trasladar las pinturas sobre madera a soportes textiles, con el riesgo que esto supuso en las obras. En Francia, en el siglo XIX, la transposición fue un trabajo habitual en los talleres de restauración.
⁵³⁰ RIOUX, J. P. (1979). “Étude de la matière picturale dans les vêtements de la vierge”. En Informe de restauración nº 5209, 22 de junio. París: Ministère de la Culture et de la Communication.

⁵³¹ “[...] étaient peindre à même textile de renfort, celui-ci servant du même coup de toile d’agrandissement et de ce qui paraissait alors un rentoilage. D’autre part, des sondages pratiqués au revers mirent en évidence une transposition de toile sur toile, datant peut-être du XIXe siècle, dont l’enduit était gravement attaqué [...]”. CURIE, P., DELMAS-KROELL, C. y LAVEISSIÈRE, S. (2013). “L’Aveuglement des habitants de Sodome (1639) par Laurent de La Hyre” en *TECHNE: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. n.38, 89-94. p. 93.

⁵³² En el inventario de Bailly (p. 40-41) lo atribuyen a Pierino del Vaga.

⁵³³ Picault registra la intervención en el reverso de esta manera tan curiosa: “Par ordre de Monsieur le Marquis de Marigny et sous la conduite de Monsieur Jurasi en 1765 j’ai été séparé de mon ancien fond de Bois de sapin et mis dessus toile où je suis par Picault artiste pensionnaire du roi”. EMILE- MALE, G. En marge de l’exposition de Fontainebleau. Quelques documents inédits sur le rôle d’un artisan français, Robert Picault dans la transposition du *Défi des Piérides* de Rosso au Musée du Louvre. En ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures... op. cit.* p. 186.

5.4.3. Preparación y estratos pictóricos en los añadidos sobre lienzo

El paso siguiente a la unión de las bandas de tela era la aplicación de la preparación sobre estas. Dicha imprimación se solía aplicar de forma que rebasara la unión, sobre la parte original, y de esta forma se aseguraba una superficie nivelada y se ocultaba la costura.

La diferencia entre ambas preparaciones va a depender sobre todo del lapso de tiempo transcurrido entre la creación de la obra y la ampliación, pues la técnica de la preparación ha variado a través de las distintas épocas. En otros casos, sin embargo, la técnica es similar, como ocurre en *La mujer adúltera* de Lorenzo Lotto, lo que sugiere que se pudo ampliar en el mismo siglo.⁵³⁴

La capa pictórica de los lienzos con ampliaciones suele tener una calidad muy variable. En algunos casos se trata de intervenciones muy burdas y en otros la estructura pictórica puede presentar un acabado más refinado pues el fin era hacer pasar los añadidos como parte de la obra original. Esto va a depender del nivel técnico de quien realice los añadidos y/o del contexto en el que se presenta la obra.

5.4.4. Inscripciones en lienzos

A veces las obras ampliadas pueden contener inscripciones con la autoría y la fecha de ampliación. Las intervenciones de ampliación realizadas por un reentelador podían estar firmadas en el reverso de la tela de entelado. Ejemplo de esto es la obra *Ninfa y pastor* de Tiziano, que fue ampliado por Joseph Hickel en 1774, y cuya firma aparece en el reverso.⁵³⁵



Fig. 67. Firma y fecha de J. Hickel en la tela de entelado de la obra *Ninfa y pastor* de Tiziano.

En Italia, la obra *Virgen de la Cintola entre los Santos Benedicto, Tomás y Catalina*, de Girolamo Macchietti (1574, Santa Ágata, Florencia) fue ampliada y repintada añadiéndose una corona a la Virgen. Se sabe del artífice de dichas transformaciones pues en el reverso se encuentra la siguiente inscripción: “En el 1500/Girolamo Macchietti pinta/restaurado en el 1853 por Giuseppe Gherardi”.⁵³⁶

⁵³⁴ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* pp. 51-53.

⁵³⁵ HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). “The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery” en *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique* <<http://ceroart.revues.org/2336>> [Consulta: 12 febrero de 2014]

⁵³⁶ “Nel 1500/Girolamo Macchietti dipinse/restaurato nel 1853 da Giuseppe Gherardi”. M. B. F. (1987). “Girolamo Macchietti: Madonna de la Cintola fra i Santi Benedeto, Tommaso et Caterina” en *Capolavori&restauri. Catálogo de la exposición de 14 dicembre 1986 - 26 abril de 1987*. A. Forlani Tempesti. Palazzo Vecchio, Florencia: Cantini.

Capítulo 6

Clasificación de ampliaciones

Alessandro Conti (1946-94) fue uno de los primeros investigadores que analizó las distintas razones que llevaron a ampliar las pinturas. Según Conti, los motivos podían ser muy diversos, como la adaptación a un nuevo emplazamiento, formar series pictóricas o para ajustar la pintura a un nuevo enmarcado.⁵³⁷ Luca Uzielli ofrece un planteamiento similar, pues cree que surgieron, “[...] como resultado de la necesidad de reemplazar partes deterioradas o para modificar la forma, tala, o proporciones del panel, [...] con el propósito de entrar en una ubicación diferente: o para satisfacer diferentes cánones estéticos [...]”.⁵³⁸

Ana Macarrón apunta que, entre los siglos XVIII y XIX, las razones para ampliar tenían que ver, con “[...] recomponer obras dañadas en su soporte por incendios u otras causas, por razones de gusto, pero sobre todo por aprovechamiento de espacios y para poderlas insertar en otros contextos por razones decorativas, de propaganda, etc.”⁵³⁹

Aunque a veces puede resultar evidente el motivo por el que una obra fue ampliada, esto no siempre es así. En ocasiones, la dificultad para conocerlo radica en el hecho de que exista más de un motivo. En cualquier caso, se puede considerar que la función principal de las ampliaciones es, en un sentido muy general, revalorizar las pinturas. Según cada caso, sin embargo, la revalorización se hacía con una finalidad más concreta: adecuarse al estilo de moda, a una nueva decoración, por cambios en la iconografía, para modificar las proporciones, etc. Incluso las ampliaciones con finalidad práctica, como era adecuar una obra a un marco mayor (portátil o fijo) y de un estilo más actual, servían para poner en valor a las pinturas.

En los siguientes apartados se describen las distintas motivaciones que se han podido identificar en esta tesis, contrastando el trabajo de otros investigadores y también a partir del estudio de múltiples casos. Sin embargo, debido a que no es del todo exacto asociar una obra ampliada a una sola intencionalidad, la siguiente ordenación no pretende ser restrictiva.

⁵³⁷ CONTI, A. (2007). *History of the restoration... op. cit.* p. 99.

⁵³⁸ “[...] as a result of the need to replace deteriorated parts or to modify the shape, size, or proportions of a panel, [...] for the purpose of fitting it in a different location; or to satisfy different aesthetic canons [...]”. UZIELLI, L. (1998). “Historical Overview...”, *op. cit.*

⁵³⁹ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia... op. cit.* p. 124.

6.1. Cambios de estilo

Se puede denominar *estilo*⁵⁴⁰ al conjunto de características pictóricas que permiten agrupar a una serie de obras o autores, que comparten rasgos similares en cuanto a forma y contenidos. Gombrich, quien analizó las causas del cambio de los estilos, opinaba que las tradiciones desaparecen porque “han perdido el apoyo de un público de entendidos”.⁵⁴¹ Por lo tanto, cuando la evolución social provocaba cambios en los gustos, las obras con un estilo anterior resultaban de menor interés, lo que creaba la necesidad modificar la forma externa de los cuadros y/o la composición pictórica para satisfacer los nuevos cánones estéticos.

Las proporciones y forma de las pinturas, independientemente de su temática, muchas veces, estaban sujetas al gusto del comendatario, el cual solía estar influido por la moda de la época. De hecho, a lo largo de la historia los artistas raramente han disfrutado de libertad completa para la elección de la forma del soporte de sus pinturas.⁵⁴² Por ejemplo, en muchas ocasiones, las proporciones de origen de los cuadros de Poussin eran fijadas por el cliente. Sin embargo, muy a menudo, éstas eran transformadas por los propietarios de las obras para ajustarlas a una decoración.⁵⁴³ Cuando el estilo cambiaba, estos se apresuraban a ordenar modificar su colección.

Estos cambios no se producían sólo en obras importantes o en el ámbito de la aristocracia o de la Iglesia, sino que se hacían también a cuadros de categoría inferior, como los de escenas costumbristas, paisajes o bodegones pertenecientes a propietarios menos acomodados.⁵⁴⁴

6.1.1. Modificaciones de formato en retablos góticos y renacentistas

Las ampliaciones de formato realizadas en retablos para *modernizar* su estilo son de gran interés ya que, normalmente, suponían la transformación completa de la obra. Se alteraba la composición, forma, iconografía e, incluso, la arquitectura. Un caso característico de ampliaciones de este tipo son los polípticos transformados en *palas* o en tablas independientes. El cambio estético que se produjo en el Renacimiento hizo que muchas obras de estilo gótico fueran intervenidas para adaptarlas al nuevo estilo.

El *Políptico de Badía*, pintado hacia 1300 por Giotto para la Abadía de Florencia (actualmente en la Galería degli Uffizi), fue transformado en un retablo típico del s. XV o *pala* de altar. Para ello, se añadieron elementos ornamentales y se insertaron triángulos entre las cúspides, en los que Jacopo d'Antonio (del Corso) pintó querubines hacia 1451-1453.⁵⁴⁵



Fig.68. Giotto. *Políptico de Badía* con los añadidos del s. XV.

⁵⁴⁰ La palabra *estilo* suplantó a *maniera* cuando esta última se cargó de connotaciones peyorativas, en la crítica académica del XVII. MORALEJO, Serafín. *Formas elocuentes: reflexiones sobre la teoría de la representación*. Akal: Madrid, 2004. p. 115.

⁵⁴¹ GOMBRICH, E. H. y MONTES SERRANO, C. (1990). “Tradición y creatividad” en *Anales de arquitectura*, nº 2. p. 46.

⁵⁴² POSÈQ, A. (1978). *Format in painting*. Tel-Aviv: Tcherikover. p. 33.

⁵⁴³ RAVAUD, E. y CHANTELARD, B. (1994). “Les supports utilisés par Poussin à travers l'étude des radiographies du Laboratoire de recherche des musées de France: analyse et étude comparative” en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n.1, p. 23-34.

⁵⁴⁴ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *op. cit.* p. 45.

⁵⁴⁵ BALDINI, U. (1997). *Teoría de la restauración y unidad de metodología. vol. I*. Madrid: Nerea/Nardini. p. 37.



Fig. 69. Giotto. *Políptico de Badía* después de la restauración.

Otro políptico transformado en *pala* es el *Políptico Baroncelli*, pintado por Giotto en 1328 (Santa Croce, Florencia). En origen estaba compuesto por cinco tablas y enmarcado por una estructura gótica con pináculos. En el siglo XV fue sometido a una intervención de modernización en el taller de Ghirlandaio: el marco, al considerarse pasado de moda, fue sustituido por otro dorado con dos pilastras y un entablamento con friso decorado por querubines. En los añadidos que insertaron entre las ojivas y que dotaron a la obra de un formato de líneas rectas, también se pintaron amorcillos.⁵⁴⁶

El *Retablo de Fiesole* o de *Santo Domingo*, un tríptico pintado hacia 1423 por Fray Angélico al temple sobre tabla (Iglesia Santo Domingo, Fiesole) fue totalmente transformado en forma, enmarcado y pintura por Lorenzo di Credi en 1501, adquiriendo un aspecto de *pala*.⁵⁴⁷

En España, un ejemplo de este tipo de modificaciones es el *Tríptico del Descendimiento* de Dierick Bouts (hacia 1450-1460, Capilla Real de Granada). Esta obra fue parcialmente desmontada en 1523 por Jacopo Torni El Fiorentino e integrada en un retablo de estilo plateresco.⁵⁴⁸ Esto permitió cambiar el estilo de la obra, pero también ampliar el conjunto.⁵⁴⁹

El tríptico de Bernardo Zenale *La circuncisión con Santos, un donante y Fray Jacobo Lampugnani* (1512, Museo del Louvre) es una obra desligada de un retablo de seis compartimentos.⁵⁵⁰ Durante un tiempo los tres paneles fueron unificados por medio de planchas intermediarias que sirvieron para ampliar la composición y transformarlos en una tabla independiente.⁵⁵¹ En la actualidad la obra se expone sin dichos añadidos.

⁵⁴⁶ MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2001). *Historia...*, *op. cit.* p. 85.

⁵⁴⁷ BARROS, J. M. (2005). *Op. cit.* p. 90-91.

⁵⁴⁸ PÉRIER-D'ETEREN, C. y GODFRIND-BORN, A. "El tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copia que se conserva en Valencia" en *Idea: Criterios y métodos*. n. 27. p. 72. <<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/viewFile/804/804>> [Consulta 5 octubre de 1015].

⁵⁴⁹ Existen dos contratos firmados el 8 de febrero de 1521. MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2001). *Historia...*, *op. cit.* p. 86-87.

⁵⁵⁰ Según la cartela del Louvre: «La Circoncision avec Fra Jacopo Lampugnani en donateur. MI 568»: *Décrit au XVIIIe siècle comme composé de six compartiments, celui-ci présentait certainement au-dessus de la Circoncision un Dieu le Père en lunette flanqué de deux anges, aujourd'hui perdus.*

⁵⁵¹ BERGEON LANGLE, S. Y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 278.



Fig. 70. Bernardino Zenale. *La circuncisión con santos y un donante y Fray Jacobo Lampugnanim*.



Fig. 71. Detalle del añadido de *La circuncisión con Santos*.

6.1.2. Modificaciones de formato a partir del s. XVII

A partir del s. XVII es cada vez más frecuente la ampliación de pinturas, sobre todo de lienzos, para adaptarlas a nuevos estilos que se van sucediendo. En ocasiones, se trata de modificar completamente la forma de la obra, por ejemplo, a formatos con remate curvo se le aplicaban añadidos en las esquinas superiores para transformarlos en cuadrangular o a obras cuadradas se les cosían retales para transformarlas en circulares. Estas modificaciones afectaron también a los marcos, que debieron de ser adaptados o sustituidos por otros con la forma adecuada para seguir ejerciendo su función en la nueva obra. En toda Europa fue habitual este método de actualización y revalorización de las pinturas.

En los casos en que el formato de origen servía para cumplir una función concreta (simbólica, práctica, etc.), la transformación estilística podía desvincular la obra de su anterior función. En concreto, [...] el tondo expresaba este desligamiento del espacio y del tiempo con la mayor contundencia.⁵⁵² El formato circular permitía a las obras adquirir más rápidamente su nueva condición de autonomía al no relacionarse de una nueva forma con las líneas de una pared.

Existen muchos ejemplos de obras que pasaron a ser circulares. En el Museo del Louvre se encuentra la pintura sobre tela *El dibujo y la pintura* (1620), de Guido Reni, que fue ampliado en la segunda mitad del s. XVII⁵⁵³ pasando de un formato cuadrangular a uno circular.

⁵⁵² SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 140

⁵⁵³ CONTI, A. (2002). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milán: Electa. p. 90.

A finales del siglo XVII, empezó a ser habitual en Francia que los retratos pudiesen tener un formato oval,⁵⁵⁴ por lo que muchos fueron ampliados para conseguirlo, como en el *Retrato de Hieronymus Kraffter* pintado por Paris Bordone en 1540 (Museo del Louvre).⁵⁵⁵

Muchas pequeñas obras con temática religiosa también fueron ampliadas para conferirles una forma oval. También en el Museo del Louvre se conserva *La Sagrada Familia*⁵⁵⁶ de Andrea del Sarto, pintada hacia 1516 sobre tabla y transportada a lienzo en 1789.⁵⁵⁷ Esta obra fue ampliada 18 cm entre 1695 y 1706 pasando a tener una forma oval.⁵⁵⁸ El formato que adquirió, además de proporcionar a la obra un estilo adecuado a la moda de la época, sirvió para dotarle de un mayor espacio compositivo.

En España, una obra ampliada para adquirir dicho estilo de formato fue la tabla *La Sagrada Familia con San Juanito* de Juan de Juanes (75 x 64 cm) conservada en la Pinacoteca de Lladró (Tavernes Blanques, Valencia). Esta obra tenía un formato cuadrangular y fue transformado en óvalo, mediante añadidos en los cuatro costados. La transformación de formato se hizo, posiblemente, para imitar el estilo rafaelista.⁵⁵⁹



Fig. 72. Juan de Juanes. *Sagrada Familia con San Juanito*.

En Francia, las grandes composiciones religiosas del s. XVII podían tener una forma definida por un arco en la parte superior⁵⁶⁰. Un ejemplo fue la obra pintada por Jacopo Da Ponte, el Bassano, *Pentecostés* (hacia 1560, Museo Cívico de Bassano) la cual, tras sufrir daños en los laterales, fue mutilada en 1680.⁵⁶¹ Siete años después Giambattista Volpato la amplió notablemente, con un añadido en la parte superior en forma de arco y otros en los laterales.⁵⁶²

⁵⁵⁴ WALDEN, S. (2003). *Op. cit.* p. 83.

⁵⁵⁵ ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 125.

⁵⁵⁶ Este cuadro fue atribuido erróneamente a Bassano por Guilbert, pero después se retracta. Señalado por Jacques Bailly (1766) en el Palacio de Luxembourg, se encuentra en el Louvre desde 1785. Lépicicé en 1752 la declara parecida a la Santa familia con ángeles y, de hecho, fue confundida por Freedberg (1963) y por Shearmand (1965). Ambos cuadros durante un cierto momento fueron ovals. En BÉGUIN, S. (1982). *Op. cit.* p. 25.

⁵⁵⁷ ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 127-128.

⁵⁵⁸ Archivos nacionales 0¹, 1967, p. 8. En BÉGUIN, S. (1982). *Op. cit.* p. 25

⁵⁵⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2004). *Op. cit.* p. 34.

⁵⁶⁰ D'ELIA, M. (1983). Pittore del sec. XVII. Madonna e Santi. En *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena. p. 188.

⁵⁶¹ SAVAGE, D. (2012) "Bassano" en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/80 [Consulta: 25 octubre de 2015].

⁵⁶² MUSEO CIVICO DI BASSANO DEL GRAPPA. "Pentecoste" en *Artfirstguide*, Terralink. <http://www.artfirstguide.com/mobile/bassano/opera/detail/120> [Consulta: 10 agosto de 2012]

Las tres tablas de Perugino del *Retablo de Certosa di Pavia* (principios del s. XVI, National Gallery de Londres) fueron ampliadas, por un miembro de la familia Melzi en el siglo XX, para adquirir un formato con remate semicircular. Tras la ampliación dejaron de formar parte de la parte inferior de un políptico, pasando a ser enmarcadas como un tríptico, y así siguieron hasta 1977.⁵⁶³

En Italia, hacia el s. XVIII, un formato de moda para las pinturas religiosas era el rectangular con remate lobular. Un ejemplo es la anónima *Virgen y Santos*, (s. XVII, Iglesia de Jesús y María, Foggia). El formato rectangular horizontal de origen fue cortado en 1700 en la parte superior dándole una forma curva. Además, fue ampliada en los laterales y en la parte inferior con añadidos de tela de diversa procedencia confiriéndole un formato mixtilíneo. Con esta transformación también se logró dotar de mayor espacio a los personajes de los laterales.⁵⁶⁴

En muchos casos, tal como afirma Ségolène Bergeon, las obras eran ampliadas para adaptarlas a un nuevo estilo, al mismo tiempo que eran adaptadas a un nuevo emplazamiento arquitectónico y/o a un nuevo enmarcado. Esto ocurre también en *La Virgen y Santos*. Otro ejemplo de esto son los cuadros del Museo del Louvre, *La Virgen con el niño y santos Domingo, Antonio, Agustina, Mónica, Dorotea y Bárbara* de Gaspar de Crayer y *El descendimiento de la cruz* de Sebastián Bourdon, ampliados y transformados de un formato en arco a uno recto.⁵⁶⁵

De este modo, muchas obras desligadas de retablos adoptaron un nuevo estilo que las desvinculaba estética y simbólicamente de su función. Esto ocurrió con la *Inmaculada* de Rubens, que presentaba en origen un formato con remate curvo, pues se adaptaba a un retablo. La pintura fue ampliada y transformada en una obra rectangular, probablemente por iniciativa de Velázquez quien pintó el arco. En este caso, la desvinculación funcional y estética de la pintura fue tal que durante mucho tiempo se dio por desaparecida, al no encontrar una *Inmaculada* que tuviese un formato con remate en arco.⁵⁶⁶



Fig. 73a. *La Inmaculada Concepción* de Rubens.

Fig. 73b. Radiografía en la que se observa el formato original.

⁵⁶³ BOMFORD, D., BROUGH, J. y ROY, A. (1980). "Three Panels from Perugino's Certosa di Pavia Altarpiece" en *National Gallery Technical Bulletin* Vol 4, pp 3–31.<http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/bomford_brough_roy1980.pdf> [Consulta: 4 febrero 2015]

⁵⁶⁴ D'ELIA, M. (1983). *Op. Cit.*. p. 188.

⁵⁶⁵ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 45.

⁵⁶⁶ DÍAZ PADRÓN, M. (1975) *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, s. XVII*. Vol I. Madrid: Museo del Prado. p. 860.

La *Adoración de los magos* de Luca Giordano (1650-1700, Palacio Uffizi) fue ampliada, hacia el s. XVIII, pasando de un formato con remate superior semicircular a uno rectangular:

Tenía en origen una forma diferente, con un arco en la parte superior todavía visible. Bastante temprano se intentó modificar cortando los bordes inferiores pero se terminó por reducir a un simple rectángulo cosiendo entonces trozos de tela [...] en los ángulos superiores y repintándolos con notable acierto un amorcillo a la izquierda, una prolongación de la esquina a la derecha.⁵⁶⁷



Fig. 74. Detalle de *La Adoración de los Magos* de Luca Giordano, en el que se puede distinguir el formato lobular que tenía en origen.

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Bruselas se encuentran dos obras de Van Dyck, *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*, que fueron ampliadas a un formato de líneas rectas, tras ser desligadas de un retablo en la Iglesia de los Capuchinos de Bruselas.⁵⁶⁸

El lienzo de Tiziano *Santiago apóstol* permaneció inacabado en el taller hasta la muerte del maestro, finalizándolo Marco Vecellio. En el siglo XVII el altar al que pertenecía fue modificado en su parte superior al tiempo que las telas, en las cuales también se repintó el contorno, el rostro del santo y el cielo.⁵⁶⁹ Giuseppe Mengardi en 1786 y sucesivamente en 1793, se ofrece a ampliarla. Sin embargo, no se sabe si fue él o Gallo Lorenzi, quien la amplía pues este la restauró entre 1836 y 1838.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ “Aveva in origine forma diversa, con una centina superiore ancora chiaramente visibile. Abbastanza presto si tentò di modificarlo, tagliando gli spigoli inferiori ma finendo col ridurlo a un comune rettangolo cucendo invece pezzi di tela [...] negli angoli superiori e dipingendovi con notevole immedesimazione un cherubino a sinistra, un prolungamento di colonna a destra”. CHIARINI, M. y TARTUFERI, A. (1995). *Capolavori sconosciuti a palazzo Pitti: Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*. Florencia: Fabri. p. 62.

⁵⁶⁸ Había tenido como título San Félix de Cantalice.

⁵⁶⁹ NEPI SCIRÉ, G. (1990). “Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia” en *Tiziano*, S. Biadene. Venecia: Marsilio. p. 109-131.

⁵⁷⁰ Archivio Accademia di Belle Arti di Venezia (20 maggio 1836-1838). En *Ibid.*

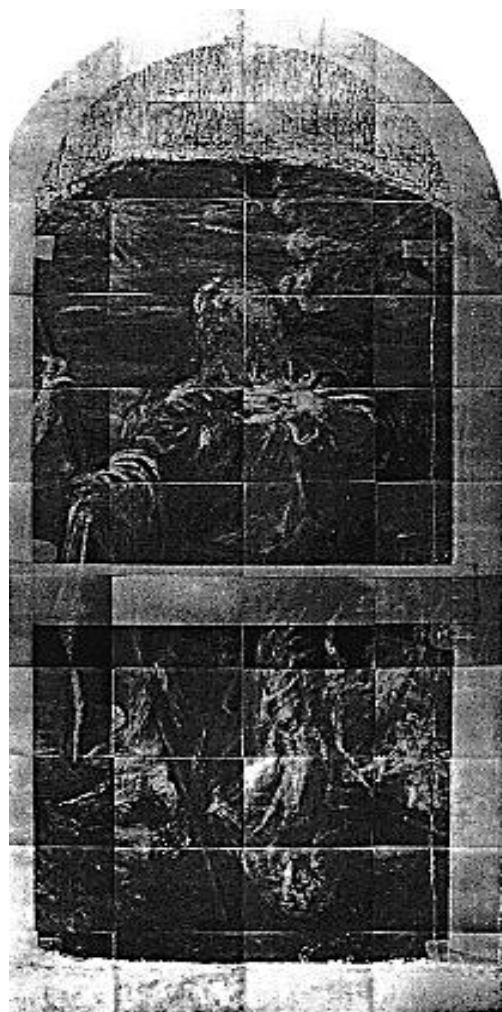


Fig. 75. Radiografía del *Santiago apóstol* de Tiziano.

La obra de Jan Lievens, *La visitación de la Virgen a Santa Isabel* (1638-1640, Museo del Louvre), fue realizada originalmente en un formato arqueado en la parte superior pues su primera ubicación fue la iglesia jesuita de Bruselas. Posteriormente fue ampliada para adaptarlo a un marco ya existente que había pertenecido a un retrato militar y de líneas rectas.

En cuanto a las obras de museo, muchas pinturas con formatos curvilíneos también se ampliaron para adquirir un formato de líneas rectas. Al igual que pinturas con formatos cuadrangulares o rectangulares fueron transformadas en pinturas con formatos ovalados, circulares o mixtos, también se realizaron alteraciones a la inversa a partir del s. XVII y, sobre todo, a partir del s. XVIII.

En los Países Bajos el formato oval para retratos pasó de moda hacia 1640,⁵⁷¹ por lo que muchas obras fueron ampliadas para ser transformadas a formato de líneas rectas. Varias obras de Gerrit Dou conservadas en el Museo del Louvre fueron modificadas cambiándose su típica forma curva a una cuadrangular, como *Ermitaño leyendo*, cuya cartela apunta: “A dater vers 1635/1640, la date de 1661 étant suspecte qui figure sur un agrandissement du XVIIIe siècle”. Otros ejemplos, también de este pintor, conservados en el museo parisino son *La lectura de la biblia (Ana y Tobías)* o *El pesador de oro*. Otra obra del Museo del Louvre que pasó de oval a cuadrangular fue el *Retrato de Louis Testelin* de Charles LeBrun (1648-1650).⁵⁷²

⁵⁷¹ VAN WETERING, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt paintings IV: Rembrandt paintings revisited: The self-portraits*. Dordrecht: Springer. p. 388.

⁵⁷² THUILLIER, J. y MONTAGU, J. (ed.). (1963). *Charles Le Brun, 1619-1690: peintre et dessinateur. exposition, Château de Versailles, juillet-octobre 1963*. Paris: Ministère d'État Affaires culturelles. p. 10.

6.2. Cambios en la composición

Además de modificar la forma de la obra, con las ampliaciones, en muchas ocasiones, se pretendía introducir importantes cambios en el esquema compositivo y/o en la representación pictórica. Es evidente que cualquier ampliación supone una transformación inmediata de la composición, pero en ciertos casos se intenta una modificación profunda.

Durante el Barroco se tuvo que ampliar el formato de muchas obras para actualizar su composición. En ocasiones, estos cambios alteraban las estructuras geométricas y lineales de la época renacentista. Se pretendía, así, que perdieran su punto de vista central, para pasar a crear composiciones en las que el espectador imaginara continuidad más allá del cuadro, evitando que este fuera una mera ventana en la pared.

En otros casos, la finalidad de los añadidos era dar aire a composiciones constreñidas, como las del siglo XVI, caracterizadas por un espacio reducido en el que apenas existía espacio entre figura y marco; o como las del siglo XVII, cuando el estilo Caravaggiesco impuso representar a las figuras “cortadas” por el marco.⁵⁷³ Cuando, tiempo después, se impuso la moda de dotar de un mayor espacio alrededor de las figuras representadas, este tipo de obras fueron ampliadas, para adaptarse al nuevo estilo de composiciones: “Casi todas las composiciones caravagistas han sido ampliadas en el siglo XVII o el XVIII. Por razones estéticas, para dar “más aire” a los personajes”.⁵⁷⁴ Algunas de estas obras ampliadas para cambiar el estilo son *David contempla la cabeza de Goliat* de Orazio Gentileschi (1611-16, Galería Spada, Roma), con añadidos a lo largo y ancho realizados por Agostino Tassi⁵⁷⁵ o *La Buenaventura* de Valentin Boulogne (hacia 1628, Museo del Louvre), ampliada 18 cm en la parte superior y adquiriendo así un mayor espacio compositivo.⁵⁷⁶

Otro ejemplo es *El Concierto* de Leonello Spada (1615, Museo del Louvre) cuya ampliación es reconocible a simple vista: “Ampliado en los cuatro costados antes de finales del XVII; una nueva estética de tendencia clásica a exigido completar las figuras y airear la composición”.⁵⁷⁷ La cartela de este cuadro sin embargo, señala que el motivo de la ampliación fue una adaptación al diseño decorativo: “[...] ampliado en 1683 con el fin, quizá de ser insertado en una decoración, y sus ampliaciones han sido conservadas desde la primera restauración”.⁵⁷⁸ No es extraño que fueran diversos los motivos que llevaron a ampliar una pintura.

En los Países Bajos, Dirck Van Baburen (seguidor de Caravaggio) también desarrollaba las composiciones muy ajustadas al marco, como *Cristo entre los doctores*, realizada hacia 1622 (Galería Nacional de Noruega, Oslo). Tiempo después este cuadro fue ampliado 24 cm a lo largo de la parte superior y actualmente mide 190 x 210 cm.⁵⁷⁹ Este añadido le permitió desarrollar un mayor espacio compositivo.⁵⁸⁰

Pero también otras obras de estilo muy distinto fueron ampliadas para conseguir dotar a la composición de un mayor *respiro*. Por ejemplo, varios retratos del Museo del Louvre como el *Retrato de hombre con espada* de Pietro Muttoni,⁵⁸¹ el *Retrato de un hombre con mano extendida* de Tiziano y el *Retrato de un hombre* de Franciabigio, que fue ampliado por los cuatro lados.⁵⁸²

Una obra ampliada hacia el siglo XVII que adquirió un mayor espacio compositivo fue *La Virgen y el niño entre Santa Justina, San Jorge y un devoto*, de Veronés. Esta se amplió en la parte superior, inferior y derecha, pasando a tener un formato cuadrado. Es en la parte superior por lo que adquirió mayor espacio para poder prolongar los distintos detalles compositivos y adaptarse al nuevo estilo.⁵⁸³

⁵⁷³ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 45.

⁵⁷⁴ “Presque toutes les compositions caravagesques ont été agrandies de la sorte au XVIIe ou au XVIIIe. Pour des raisons esthétiques, pour donner “plus d’air” aux personnages”. CUZIN, J-P. (1977). *La diséuse de bonne aventure de Caravage*. Paris: Éditions de la réunion des musées françaises. p. 5

⁵⁷⁵ CONTI, A. (2001). *Manuale...*, *op. cit.* p. 254.

⁵⁷⁶ ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 201.

⁵⁷⁷ “Agrandie sur les quatre côtés avant la fin du XVII; une nouvelle esthétique aux tendances classiques a exigé de compléter les figures et d’aérer la composition”. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 47.

⁵⁷⁸ «[...] agrandi en 1683, peut être afin d’être inséré dans un décor, et ses agrandissements ont été conservés lors de la dernière restauration». Cartela del museo del Louvre. Concert. Inv. 687.

⁵⁷⁹ SLATKES, L. J. (1965). *Dirck van Baburen: (c. 1595-1624): a Dutch painter in Utrecht and Rome*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert. p. 59.

⁵⁸⁰ CALVO, A. (2002). *Conservación...* *Op. cit.* p. 97.

⁵⁸¹ BREJON DE LAVERGNÉE, A. y THIEBAUT, D. (1981). *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre: II*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux. p. 250

⁵⁸² BÉGUIN, S. (1982). *Op. cit.* p. 20.

⁵⁸³ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 54.

Las obras manieristas también se caracterizaban por composiciones muy ajustadas. Esto fue el motivo de algunas ampliaciones. El pintor Noël Coypel, por ejemplo, fue encomendado por Luis XIV para “airear un poco el mundo deliberadamente opresor de ciertas pinturas manieristas, añadiendo prolongaciones, disminuyendo la intensidad de los sujetos representados”.⁵⁸⁴

A veces, el hecho de que los paisajes fueran ampliados en la parte superior tenía que ver con adaptarlos a la moda de mediados del siglo XVII de bajo horizontes y amplia profusión de cielo. Este fue el motivo de la ampliación llevada a cabo en la obra *Ferry de ganado* de Esaias van de Velde I.⁵⁸⁵

Otras pinturas que fueron ampliadas en la parte superior fueron el cuadro de Tiziano *La Presentación de la Virgen*, adaptado a una pared con dos puertas en 1828, debiendo eliminarse en la pintura el hueco que ocupaban ambas. Posteriormente, fue ampliado con una tira de tela en la parte superior “destinada a dar el respiro deseado a la composición”.⁵⁸⁶ Otra obra del mismo pintor, *El Santo Entierro*, fue ampliado sobre todo en la zona superior⁵⁸⁷, también para dar un cierto *respiro* a la composición.⁵⁸⁸

En la Collection Fabre, en Montpellier, se encuentra la obra de Bassano *El encuentro de Joda y Tamar* (1563-1564). Esta pequeña obra, originalmente horizontal, fue transformada a un formato vertical gracias a los añadidos de la parte superior e inferior.⁵⁸⁹ De este mismo artista, *La fragua de Vulcano*, también ganó espacio compositivo tras ser ampliada, tanto en la parte superior como en la inferior y en el lateral izquierdo.⁵⁹⁰

La obra flamenca *San Lucas* de Frans Floris (1556, Museo de Bellas Artes de Amberes) fue ampliada con varias tablas en la parte superior, ampliando así la composición. Pasó de 130 x 197 a 214 x 197 cm.⁵⁹¹

El cuadro de grandes dimensiones *La degollación de los inocentes* de Luca Giordano (1663, Museo del Prado) se encuentra “[...] cortado en todos sus lados y añadido en su parte alta por una mano distinta de la de Giordano [...]”.⁵⁹² El añadido superior ha elevado la línea de horizonte haciendo que los personajes queden situados en la parte baja de la obra. Con esta transformación y su ubicación actual (bajo la bóveda pintada por Giordano) se ha potenciado el punto de vista de *sotto in sù*⁵⁹³. Esto además hace que la percepción se centre en las figuras de la parte inferior y su dramatismo.

Otras veces, con la ampliación se pretendía cambiar el esquema compositivo para reposicionar una composición descuadrada a gustos más actuales. Esto ocurrió en la obra *Ninfa y pastor* de Tiziano⁵⁹⁴ pues, aprovechando su traslado del Belvedere al Kunsthistorisches Museum de Viena, la obra fue ampliada, cambiándose con ello la posición de los personajes: “La ampliación de Hickel posicionó al pastor quedó más al centro y el brazo izquierdo ya no se encuentra cortado por el borde”.⁵⁹⁵

⁵⁸⁴ “[...] aérer un peu le monde délibérément oppresseur de certaines peintures maniéristes, ajoutant des extensions, en diminuant l'intensité des sujets représentés”. WALDEN, S. (2003). *Op. cit.* p. 83.

⁵⁸⁵ RIJKSMUSEUM. *Esaias van de Velde I masterpieces. Cattle ferry* http://62.212.91.193/aria/aria_assets/SK-A-1293?id=SK-A-1293&page=2&lang=en&context_space=&context_id= [Consulta 26 febrero de 2015]

⁵⁸⁶ *Ibid.* p. 256.

⁵⁸⁷ En 1698 fue incluido en la lista de cuadros a reentelar y a reponer su bastidor. Fue restaurado en 1786 por el pintor Godefroid. En un documento se indica que había que rehacer la ampliación de 8 pulgadas en alto y 3 pulgadas en la zona inferior. En ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 69.

⁵⁸⁸ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 45.

⁵⁸⁹ Una copia conservada en Venecia fue ampliada en la parte superior adquiriendo una forma cuadrada. HABERT, J-P. Y LOISEL, C. (1998). *Bassano et ses fils dans les musées françaises*. París: Réunion des musées nationaux. p. 69

⁵⁹⁰ HABERT, J-P. Y LOISEL, C. (1998). *Op. cit.* p. 78

⁵⁹¹ OST, H. (2007). *Peter Paul Rubens' Madonna mit dem Papagei*. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/406/> [Consulta 3 abril de 2013]

⁵⁹² *Las mutilaciones más importantes corresponden a la parte baja de la composición y al lado izquierdo, donde la mujer que llora ante su hijo difunto se prolongaba unos cuarenta centímetros*. MUSEO DEL PRADO. *Degollación de los inocentes*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/degollacion-de-los-inocentes/bae13305-c4cb-48bf-b9df-c65af0822713>> [Consulta: 10 febrero de 2016]

⁵⁹³ Expresión italiana muy usada en el barroco "desde abajo hacia arriba": Expresa la representación de un trampantojo del cielo.

⁵⁹⁴ HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). “The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery” en *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique* <<http://ceroart.revues.org/2336>> [Consulta: 12 febrero de 2014]

⁵⁹⁵ “Hickel’s enlargement positioned the shepherd more to the centre, so that his left arm was no longer delimited by the edge of the painting”. HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). *Op. cit.*

En otros casos lo que se pretende con el margen extra de espacio es poder incluir más elementos en la composición. Por ejemplo, el retrato sobre tabla realizado por Hans Holbein, el joven, *Hermann Wedigh*, fue ampliado para continuar la mesa representada y con ello crear una composición más realista.⁵⁹⁶ Algo similar se logró con la ampliación de *Chuleta y verduras* de Raphaele Peale (Museo Timken) pues la mesa representada adquirió más realismo, gracias a que el añadido aportó una aparente tridimensionalidad.⁵⁹⁷

Otras veces las ampliaciones por cambios en la composición consistían en transformar un retrato en uno múltiple. Este tipo de retratos, que representaban el busto de dos o tres personajes, fueron populares en el Renacimiento Italiano desde el siglo XV cuando los artistas experimentaron con varias formas de retrato: “La ampliación de la talla del panel o lienzo permitió más variación en las posiciones de las figuras y gestos, facilitando la representación de dos personajes juntos”.⁵⁹⁸ Otras veces el espacio extra permitía simplemente proporcionar un mayor “espacio visual” al representado dando así mayor sensación de realismo y continuidad.

Otro ejemplo de ampliaciones para hacer más numerosa una composición son los retratos de familia en los que, al igual que ocurría con las ampliaciones originales, se incluía un nuevo miembro. Este fue el motivo que llevó a ampliar el cuadro de William Dobson, *Richard Streatfeild y su familia* (Yale Centre for British Art, New Haven): la obra fue ampliada para incluir a dos de los hijos de representado.⁵⁹⁹

A veces, las ampliaciones para cambiar la composición tenían que ver con adecuar el estilo de la obra a la de autor o a una corriente estilística. Esto sucedió en la *Deposición o Piedad* de Giovanni Bellini (1472, Palacio Ducal de Venecia), ampliada y modernizada en 1571 por Paolo Farinati para adaptar la escena al estilo de los paisajes de Veronese. En 1948 se recuperaron sus dimensiones y composición original.⁶⁰⁰

6.3. Modificación de la iconografía

Las ampliaciones realizadas con el fin de añadir elementos iconográficos son una práctica de gran interés pues se trataba de una forma de modificar el significado de la obra, para lo que también se recurría a repintes. A veces, la modificación iconográfica podía suponer también cambiar la función y el título de la obra.

[...] *la transformación material del objeto invita a su redefinición y como, vice-versa, su requalificación simbólica puede suscitar nuevas intervenciones.*⁶⁰¹

Un ejemplo de obra que cambió su título al ser cambiada su iconografía gracias a un nuevo elemento pintado en la ampliación es *La Virgen de la Rosa* de Rafael (hacia 1518, Museo del Prado). A esta obra, ampliada en la parte inferior al ser transportada de tabla a lienzo en la primera mitad del s. XIX, se le pintó una rosa, detalle que cambiaría el nombre al cuadro hasta entonces titulado *Sagrada familia con San Juanito*.⁶⁰²

En la *Pala Dei* de Rosso Fioretino, el espacio compositivo que se logró con los añadidos de soporte sirvió para incluir detalles iconográficos, como la espada y la rueda, instrumento de su martirio.⁶⁰³

⁵⁹⁶ HOLMAN, T. S. (1979). “Holbein’s portraits of the Steelyard Merchants: An investigation” en *Metropolitan Museum Journal*. n. 14. N. York: The Metropolitan Museum of Art. p. 39-158

⁵⁹⁷ TIMKEN MUSEUM OF ART. (2013). *Cutlet and Vegetables*, 1816. <http://www.timkenmuseum.org/collection/american/cutlet-and-vegetables> [Consulta: 20 febrero de 2014]

⁵⁹⁸ “The enlargement of the panel or canvas size permitted more variation in figural positioning and gestures, facilitating the representation of two individuals together”. WOODALL, D. M. (2008). *Sharing space: double portraiture in renaissance Italy*. Tesis doctoral. Ohio: Case Western Reserve University. https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=case1214411123&disposition=inline [Consulta: 15 marzo de 2015]

⁵⁹⁹ CURIATOR. *Portrait of a Family, Probably that of Richard Streatfeild 1645 by William Dobson*. <http://curiator.com/art/william-dobson/portrait-of-a-family-probably-that-of-richard-streatfeild> [Consulta: 15 mayo de 2015]

⁶⁰⁰ KRÉN, E. y MARX, D. *Bellini, Giovanni. Pietà*. en Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/html_m/b/bellini/giovanni/1470-79/065pieta.html> [Consulta: 20 mayo de 2015]

⁶⁰¹ “la transformation matérielle de l’objet invite à sa redéfinition et comment, à l’inverse, sa requalification symbolique peut susciter de nouvelles interventions”. ÉTIENNE, N. (2011). “Les peintures en pièces détachées: tableaux disloqués et critères de sélection en Europe (1775-1815)”, en *La Sélection patrimoniale: 6e Rencontre internationale des jeunes chercheurs en patrimoine*, A. Richard-Bazire y M. Drouin (dir.), Montreal: Cahiers de l’Institut du patrimoine de l’UQAM/Multimondes, p. 275-288.

⁶⁰² MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Sagrada Familia con San Juanito, o Virgen de la rosa*. Galería online. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sagrada-familia-con-san-juanito-o-virgen-de-la/efb3dfa3-c993-4f29-9db4-1c49373b275b> [Consulta: 3 febrero de 2014]

⁶⁰³ PAOLETTI, J. T. y DADKE, G. M. (2002). *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal. p. 380.



Fig. 76. Rosso Fiorentino. *Pala Dei*.

Otra ampliación que sirvió para añadir la rueda de Santa Catalina es la que experimentó la obra *Virgen de la Cintola* de Macchietti, conservada en la Iglesia de Santa Ágata, en Florencia. Además, a la Virgen se le añadió una corona sobre el añadido de soporte superior.⁶⁰⁴

En obras pertenecientes a personajes ilustres, también se podían añadir escudos de armas o inscripciones.⁶⁰⁵ Para incluir dichos elementos, a veces, se ha necesitado acoplar añadidos de soporte que confirmaran el espacio compositivo necesario. En *Cristo resucitado se aparece a su madre* de Guido Reni⁶⁰⁶, uno de los añadidos sirvió para representar un cesto y un escudo del Cardenal Carles, de Lorena. Este último detalle sirve para deducir que el propietario de la obra en la época de la ampliación era un personaje importante de la Corte.

Otra obra en cuya ampliación se añadió un escudo es *Madonna y el Niño con los Santos Mateo y Francisco de Paula y donadores* (Pala Lecce) del Veronés (1581, Iglesia Parroquial de Tricase, Italia). La pintura fue realizada para Cesare y Matteo Gallone (representados en la parte inferior) y cuyos descendientes, y propietarios de la iglesia, hicieron en 1790 ampliar la pintura para adaptarla a un nuevo nicho barroco, incluyendo en el añadido inferior el escudo de su principado.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ M. B. F. (1987). "Giolamo Macchietti: Madonna de la Cintola fra i Santi Benedeto, Tommaso et Caterina" en *Capolavori&restauri. Catálogo de la exposición de 14 dicembre 1986 - 26 abril de 1987*. A. Forlani Tempesti. Palazzo Vecchio, Florencia: Cantini. p. 367.

⁶⁰⁵ "During the Renaissance portraits were prized as commemorative as well as biographical records, and it was not uncommon for inscriptions to be included on them". HALL, C. (1994). "Restoring Bartolommeo Bonghi" en *The Metropolitan Museum of Art bulletin*. Vol. 51. n. 3. p. 20-25.

⁶⁰⁶ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 279.

⁶⁰⁷ MARSICOLA, C. (1983). "Madonna col bambino e i santi Matteo e Francesco da Paola". en *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena. p. 143.

La obra *Dido llorando por Eneas* de Dosso Dossi (1519, Galería Doria-Pamphili), descrito como oval en un inventario en 1682 y después en 1719, se amplió transformándola en un formato rectangular donde Benefial pintó un nicho.⁶⁰⁸ En una de las esquinas del añadido incluyó el escudo de armas de los Borgia.⁶⁰⁹

Las ampliaciones para cambiar la iconografía de una obra podían ser un encargo del propio representado por cuestiones políticas. Por ejemplo, Gaspard de Gueidan encargó que fuese mejorado el retrato oval que Rigaud hizo de él en 1719, *Gaspard de Gueidan de Presidente* (anteriormente en abogado general): [...] Gaspard encarga a un artista local, quizá Claude Arnulphy, de retomar el cuadro de Rigaud y de hacer de él un espejo de su nueva dignidad”.⁶¹⁰ Es entonces cuando el cuadro sufre dos ampliaciones, una pudo deberse al accidente ocurrido en 1723, y la otra a los “acomodos” realizados por Rigaud.⁶¹¹

6.4. Por unión de varias pinturas

Un caso muy particular es la unión de varias pinturas para crear una única composición pictórica. Aunque no se trata de una ampliación en su sentido más estricto, sí lo es en un sentido más amplio, ya que uno de los objetivos era elaborar obras mayores a partir de composiciones de menores dimensiones. Además, este tipo de casos suelen requerir de añadidos de soporte o de entelado para continuar la composición. Este es el caso de la pintura sobre tela *Nuestra señora del Consuelo* (Iglesia de Nuestra señora de los Ángeles o Convento de los Padres Capuchinos de El Pardo, Madrid). La composición original del s. XVI representa la Virgen con el Niño, la cual fue montada en otra por Alonso del Arco, en la cual aparece el rey Felipe III y un medallón con una inscripción en la que consta la fecha. La obra hoy es titulada *Felipe III rezando ante Nuestra Señora del Consuelo* (1693).⁶¹²

Otro ejemplo, muy diferente, es el de una composición obtenida mediante la unión de tres pinturas sobre lienzo de un pintor napolitano del siglo XVII, que se encuentran en la Iglesia de Santa Clara (Casamassima, Italia). A la obra *El éxtasis de San Francisco* se le añadió *La Madonna del Rosario*. Después, la obra mutilada *El idilio campestre* sirvió para ampliar la parte lateral superior y las uniones fueron camufladas con nubes y otros repintes. Estas obras posteriormente fueron separadas y restauradas haciendo de ellas nuevamente obras independientes.⁶¹³

Existen casos, en que pinturas inacabadas o bocetos eran unidas para conseguir una sola imagen. En España, dos *cartones* (bocetos para tapices) fueron unidos para crear una sola obra de mayores dimensiones. La obra principal *Cazador cargando su escopeta* (1775) de Francisco de Goya⁶¹⁴ (anteriormente atribuida a Bayeu) fue agrandada en 1933, por medio de la adhesión de una tela pintada por Matías Téllez, *Zorro cogido por un cepe*. Durante esa intervención se ocultaron algunas figuras, como la del zorro. El perro pintado por Goya, sin embargo, fue recortado y desplazado al medio de la nueva obra para favorecer la simetría del conjunto. El vacío que dejó el perro fue cubierto por un injerto de tela pintado imitando el follaje.⁶¹⁵

Algo similar ocurría cuando obras desligadas de un retablo se unían, como sucedió con la pintura sobre tabla de Lucas van Leyden, *María con el niño, Santa María Magdalena y un donante*, formada por dos pinturas extraídas de un díptico bifaz.⁶¹⁶ Algo similar ocurrió con la obra de Giorgio Martini *Natividad*, recompuesta a partir de fragmentos previamente desmembrados.

⁶⁰⁸ PALAZZO DORIA-PAMPHILI. *Dosso Dossi known as Giovanni Luteri. Dido*. <<http://www.dopart.it/roma/en/i-capolavori-doria-pamphilj/dosso-dossi-detto-giovanni-luteri/>> [Consulta 3 febrero 2015]

⁶⁰⁹ SAVAGE, D. (2012). “Dosso Dossi” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. [Consulta: 22 septiembre de 2014] <http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/72> [Consulta: 22 septiembre 2014]

⁶¹⁰ “Gaspard chargea un artiste local, peut-être Claude Arnulphy, de reprendre le tableau de Rigaud et d’en faire le miroir de sa nouvelle dignité”. ÉLY, B. (1988). “Politique de restauration, ou de la convergence de la matière et des sens” en *Impressions du musée Granet*, n. 2, julio. p. 15-16. En JAMES-SARAZIN, A. (2003). “Hyacinthe Rigaud et ces messieurs d’Aix-en- B. Provence” en *Bibliothèque de l’école des Chartes* Vol. 161. n.1 p. 241-287. p. 269.

⁶¹¹ ÉLY, Bruno. *Politique de restauration, ou de la convergence de la matière et des sens...*, p. 258

⁶¹² MACARRÓN MIGUEL, A. M. (2002). *Historia... op. cit.*, p. 142.

⁶¹³ MARSICOLA, C. y FRANCO, C. (1983). “Madonna del Rosario, Estasi de santo francescano, Idilio campestre”. en *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena. p. 45.

⁶¹⁴ Anteriormente estuvo atribuido a Bayeu.

⁶¹⁵ MUSEO DEL PRADO. *Cazador cargando su escopeta*. <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/la-restauracion-del-carton-para-tapiz-cazador/ebb36528-eb64-4e2a-b506-fcc3f9f5cd61>> [consulta: 15 abril 2014].

⁶¹⁶ NICOLAUS, K. (1999). *Op. cit.* p. 66.

6.5. Adaptación a un nuevo espacio expositivo

El cambio de ubicación de las obras era un motivo habitual para su ampliación (o en ocasiones para su mutilación) para adecuarlas así mejor a un nuevo espacio expositivo. Las adaptaciones por exigencias decorativas solían ser algo bastante común en el ámbito de los coleccionistas europeos. Felipe de Guevara, al servicio de Carlos V, comentó ya este hecho a finales del siglo XVI:⁶¹⁷ “[...] los poderosos pueden hacer modificar en su tamaño, forma, color, etc., para acoplarlos a sus salas, los cuadros que favorecen o potencian, pues “en justificación y derecho pueden hacerlo gracias a su mecenazgo”.⁶¹⁸ Pero los cambios de ubicación fueron comunes, sobre todo a partir del siglo XVII, cuando se construyeron grandes palacios e innumerables edificios, tanto civiles como religiosos.

El siglo XVII se caracteriza además por la creciente práctica de la restauración con el objetivo de “aderezar” las galerías privadas. Esto dio pie a acomodar los formatos de las obras a nuevas ubicaciones. Estas prácticas restaurativas consistían en “componer, transformar, ampliar, ensanchar o disminuir la obra original”.⁶¹⁹

La disposición de las colecciones de principios del s. XVIII se regía por un gusto decorativo que consistía en recubrir con cuadros hasta el mínimo espacio de las paredes. Este modo de exposición, llamada en *tapisserie*, propició que fuesen modificadas las dimensiones de muchas obras (incrementándolas o recortándolas) para tapizar materialmente las paredes de las salas”.⁶²⁰ Un curioso ejemplo de esta disposición fue la Galería Electoral de Mannheim, tal y como se puede ver en un dibujo anónimo de 1731 (Fig. 77). El resultado final tenía un efecto sobrecargado, donde se discriminaba la visión de la obra de arte individual. “[...] El cuadro era un simple elemento decorativo enmarcado en rocallas doradas y plateadas y las telas se cortaban o agrandaban [...]”.⁶²¹

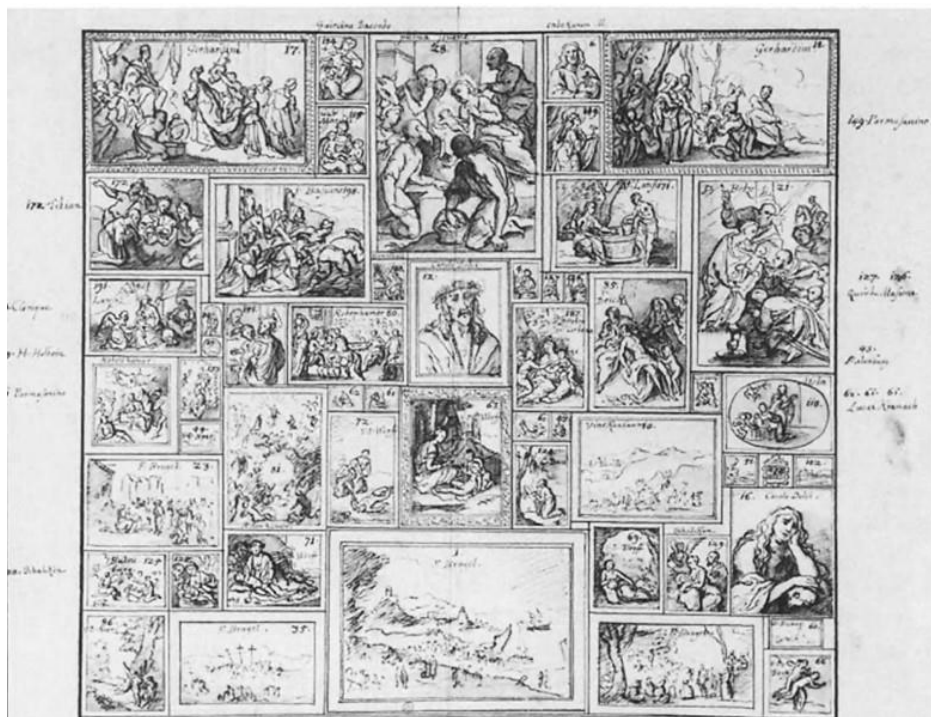


Fig. 77. Anónimo. *Electoral Gallery, Mannheim*.

⁶¹⁷ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (2002). *Historia... op. cit.* p. 97.

⁶¹⁸ *Ibíd.* p. 59.

⁶¹⁹ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1995). “El gran coleccionista Felipe IV y grandes conservadores y restauradores de su tiempo: Velázquez, Carducho y Murillo” en *ATRIO*, n. 8. pp. 105-111. <http://www.upo.es/depa/web-dhuma/areas/arte/atRIO/8.pdf> [Consulta: 28 abril 2012].

⁶²⁰ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 37.

⁶²¹ MARTÍN TORRES, M. T. (2006). “El nacimiento del museo moderno en el siglo XVIII” en *En torno al Barroco: miradas múltiples* C. De la Peña Velasco. Murcia: Universidad de Murcia. p. 245.

Este dibujo (Fig. 77) representa un estudio de la disposición de las obras en la *Electoral Gallery*, de Mannheim para que, a modo de puzzle, cubrieran de forma homogénea las paredes.

Las disposiciones de las obras en una galería podían ser distintas y era habitual que una obra pasase a ocupar otra función dentro del mismo recinto, lo que en muchas ocasiones suponía modificar sus dimensiones, lo que a veces alteraba su significado.

La tabla 2 refleja las distintas nomenclaturas de las pinturas según su función en un contexto determinado y su relación con otras obras.

Tabla 2. Tipología de las pinturas según su relación con otras obras.

TIPOLOGÍA DE LAS PINTURAS SEGÚN SU RELACIÓN CON OTRAS OBRAS.	
PINTURA DE MUSEO	Pintura, normalmente con enmarcado cuadrangular, que se expone en museos.
PINTURA ENCASTRADA	Lienzo pegado a la pared y enmarcado, normalmente, con una moldura de escayola.
CUADRO DE TECHO	Pintura, normalmente sobre tela, pegada al techo a modo de decoración. Comúnmente denominados <i>marouflage</i> .
CUADRO SOBRE PUERTA	Son obras pintadas con función meramente decorativa para encima de las puertas.
CUADRO ENTRE VENTANAS O SOBRE CHIMENEA	Al igual que la pintura sobre puerta, de techo o encastrada en la pared, su función es decorativa del hueco entre ventanas o sobre chimenea. Considerada entonces bien inmueble, aunque sea la misma técnica que una pintura móvil. ⁶²²
CUADRO INSIGNIA	Pintura con función de propaganda para atraer a clientes. ⁶²³
PAREJA	Obras coincidentes en formato, enmarcado y en la mayoría de veces en el tema. ⁶²⁴
FALSA PAREJA	Obra relacionada con otra de forma artificial por medio de la transformación de formato o enmarcado para crear la ilusión de haber sido creadas para formar pareja. ⁶²⁵
CONJUNTO	Conjunto de al menos 3 obras, en el que la coherencia es intencionada al ser idénticos los formatos, así como el tema o composición. Se conciben como un todo y son dispuestas en un mismo espacio, incluso si son de diferentes épocas. ⁶²⁶
SERIE	Conjunto de obras fruto de una sola idea, coherencia de sujetos representados o similitudes de composiciones.
CICLO	Conjunto de obras que narran una historia, a la organización de varios ciclos se les llama programa iconográfico. Los formatos pueden variar. ⁶²⁷

Con la llegada del Barroco, muchos edificios religiosos fueron transformados. En ocasiones, los retablos podían ser ampliados, las pinturas que había en su interior.

Esto en Italia era algo habitual. El lienzo de Bassano, *San Florián, San Sebastián y San Roque*, actualmente conservado en el Museo Cívico de Treviso, había sido pintado para la Iglesia del Ognissanti de Treviso hacia 1560 y ampliado entre 1592-94 por Lodovico Toeput (*Il Pozzoserrato*).⁶²⁸ “La ampliación del cuadro y la modificación en pala arqueada ha estado dictada también por la exigencia de adaptar la obra a un contexto diferente al original”.⁶²⁹ En la ampliación se añadió, además, un nuevo paisaje.

⁶²² BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 285.

⁶²³ HUBER, T. (2014). “The Shop Sign” en *Skopia Contemporary Art, Geneva*. Dijon: Les presses du réel. p. 3.

⁶²⁴ BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Op. cit.* p. 288.

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.* p. 289.

⁶²⁷ *Ibid.* p. 291.

⁶²⁸ SAVAGE, D. (2012) “Bassano”... *op. Cit.*

⁶²⁹ “L’ampliamento del dipinto e la modifica in pala centinata probabilmente stata dettata anche dall’esigenza di adattare l’opera in un contesto diverso da quello primitivo”. ROSSETTI, M. y BIGOLIN, A. (1993). “Indagini preliminare e

Juan el limosnero de Tiziano (1545, Iglesia San Juan el limosnero, Venecia) fue ampliado en 1633 para adaptarse a un retablo de mayores dimensiones. La obra, en origen de formato arqueado, se amplió en las esquinas superiores pasando a un formato rectangular.⁶³⁰

*El lienzo de Tiziano, al igual que la mayoría de los grandes retablos del tiempo medio, originalmente estaba arqueado en la parte superior; Pero el vandalismo de una época posterior ha, como en el caso de la Madonna di S. Niccola, ahora en el Vaticano, hecho de este arco un cuadrado, con lo que se deteriora fuertemente la majestuosidad del efecto general.*⁶³¹

Por un motivo similar fue ampliada *La virgen de la Cintola entre los Santos Benedicto, Tomás y Catalina*, de Girolamo Macchietti. Giuseppe Gherardi en 1853, insertó añadidos para que se ajustara al retablo central de la iglesia de Santa Águeda en Florencia, de mayores dimensiones, que el retablo derecho de la misma iglesia, donde se había ubicado hasta entonces.⁶³²

En España también fueron adaptadas muchas obras con motivo de ubicación a un nuevo retablo. En la capilla de la Universitat de València se encuentra el cuadro de Nicolás Falcó *La Virgen de la Sapiencia*, el cual da nombre a la capilla. Esta obra, perteneciente a un retablo del siglo XVI, fue ampliada para adecuarse a un nuevo retablo más grande, del siglo XVIII.⁶³³

La nueva ubicación en muchas ocasiones impedía observar correctamente la obra pues se alteraba el punto de vista, algo normalmente concebido por el pintor al realizar su composición. Existen de obras que tuvieron que ser ampliadas por este motivo como fue el *Polittico della Rovere* (1490, Oratorio de Nuestra señora del Castillo, Savona). La parte de los *Evangelistas Juan y Lucas* se tuvo que ampliar en la parte inferior pues de otro modo habrían sido tapados en parte por el saliente de la cornisa del piso superior del políptico.⁶³⁴



Fig. 78. Detalle del añadido del *Polittico della Rovere*.

restauro: relazioni tecniche” en *Un Bassano recuperato. Il restauro della Pala à nella Chiesa di Ognissanti in Treviso*, E. Manzato. Museo civico Luigi Bailo. Dosson: Zoppelli.

⁶³⁰ NEPI SCIRÉ, G. (1990). “Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia” en *Tiziano*, S. Biadene. Venecia: Marsilio. p. 122.

⁶³¹ “Titian’s canvas, like most of the great altar-pieces of the middle time, was originally arched at the top; but the vandalism of a subsequent epoch has, as in the case of the Madonna di S. Niccola, now in the Vatican, made of this arch a square, thereby greatly impairing the majesty of the general effect”. PHILLIPS, C. (2004). “The Later works of Titian” en *Project Gutenberg*, J. Ingram y W. Mallière. Proofreading Team. <<http://www.gutenberg.org/files/12657/12657-h/12657-h.htm>> [Consulta: 31 marzo de 2013]

⁶³² M. B. F. (1987). *Op. Cit.* p. 367.

⁶³³ BARROS García, J. M. (2005). *Imágenes..., op. Cit.* p. 157.

⁶³⁴ FOPPA, V. (2002). *Tecniche d’esecuzione, indagini e restauri*. Milán: Skyra. p. 171.

A partir del siglo XVI los palacios empezaron a tener normas en cuanto al diseño de la decoración. Las obras destinadas a dichos espacios podían ser adaptadas en formato, y, a veces, en cuanto a su composición. Muchos arquitectos y trazadistas consultaban a los pintores acerca de la conveniencia y ubicación de sus pinturas.⁶³⁵

En Italia existen varios ejemplos de estas transformaciones en los palacios. La galería Doria Pamphili, por ejemplo, “fue diseñada de acuerdo a los principios de orden y simetría que han dado lugar a intervenciones de ampliación o cortes en lienzos y tablas”.⁶³⁶ Existe de hecho un documento del siglo XVIII que detalla con precisión la colocación que debe tener cada cuadro, unos junto a otros, en dos hileras. En el Palacio Pitti ocurre algo similar:

*La disposición de estas obras seguía criterios vinculados a los temas, las proporciones y combinaciones estilísticas de los formatos. Por tanto, las pinturas fueron tomadas y oportunamente modificados en tamaño (con alargamientos, ampliaciones o mutilaciones) para después colocarse en las salas de acuerdo con otra obra presente.*⁶³⁷

Muchas obras importantes, al ser trasladadas a la Galería Palatina del Palacio Pitti fueron ampliadas para adecuarse a su arquitectura y decoración como, por ejemplo, *El matrimonio místico de Santa Catalina de Alejandría* de Fra Bartolomeo, proveniente de San Marcos y también conocida como la *Pala Pitti*, así como la *Pala Dei* por Rosso Fiorentino (de Santo Spirito) y *Virgen del Baldaquino* de Rafael (del Duomo de Pescia) fueron privadas de sus marcos originales y adaptados para decorar las paredes del palacio Pitti cortando o añadiendo partes, y luego se colocaron en marcos especiales.⁶³⁸ En el caso de la *Pala Pitti*, presenta dos tipos de ampliaciones y ambas fueron realizadas por cambios de ubicación. La primera fue debida al cambio de dimensiones de la Iglesia de San Marcos y la segunda cuando la obra fue trasladada a la Galería Palatina.⁶³⁹

En ocasiones las ampliaciones se realizan para incluir a una obra en unas molduras. *María Magdalena en el desierto* del Veronés (1585, colección privada) “[...] fue ampliado durante el siglo XVIII para con ello adaptarse fácilmente a los relieves decorativos en yeso de una de las salas del palacio Strada Nuovo de Génova”.⁶⁴⁰ Por razones similares fue ampliada la obra *Lamentación sobre Cristo muerto* de Rubens (1603) en sus cuatro lados hacia el fin del siglo XVIII o al inicio del XIX.⁶⁴¹

En el s. XVII, en Francia, durante el reinado de Luis XIV (entre 1643-1715) fueron habituales las ampliaciones de cuadros para acoplarlos a los grandes espacios palaciegos. En esta época, ocho cuadros pintados para el Palacio de Luxemburgo en 1652, fueron ampliadas al ser trasladados 25 años después al Gran Salón del Castillo de Balleroy (Normandía) “[...] posiblemente para adaptarlos a un nuevo esquema decorativo, y por ello tenían numerosas uniones en los lienzos”.⁶⁴²

⁶³⁵ SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). p. 42.

⁶³⁶ “venne pensato in rispetto di principi di ordine e simmetria che hanno portato a interventi di ingrandimento o a tagli nelle tele e nelle tavole.” MIBAC. (2012). *Lavori in corso in Galleria. Restauri IsCR per le opere della collezione Doria Pamphilj* < http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_886470500.html> [Consulta 20 mayo de 2015]

⁶³⁷ “La disposizione di queste opere seguiva criteri legati per lo più ai soggetti, alle proporzioni e angli accostamenti stilistici. I dipinti venivano pertanto prelevati e modificati opportunamente nelle dimensioni (con allungamenti, allargamenti o tesezioni) per poi essere posti nelle sale in accordo con altre opere presenti”. CIATTI M., CASTELLI, C. y SANTACESARIA, A. (1999). *Op. Cit.* pp. 124-125.

⁶³⁸ MEDiateca DI PALAZZO MEDICI RICCARDI. (2007). “Window on the Renaissance. Ferdinando, Grand Prince (1663-1713)”. [http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Ferdinando_granprincipe_\(1663-1713\)&id_cronologia_contenuto=3](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Ferdinando_granprincipe_(1663-1713)&id_cronologia_contenuto=3) [Consulta: 20 mayo de 2013]

⁶³⁹ CIATTI M., CASTELLI, C. y SANTACESARIA, A. (1999). *Op. Cit.* pp. 124-125.

⁶⁴⁰ “[...] was enlarged during the eighteenth century so that it fitted snugly within decorated plasterwork of one of the rooms of their Strada Nuovo palace in Genoa”. MY DAILY ART DISPLAY. (2014) “The Veronese Exhibition at the National Gallery, Londres. Part 2” en WordPress 4 abril de 2014 <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2014/04/04/the-veronese-exhibition-at-the-national-gallery-london-part-2/> [Consulta: 11 noviembre de 2015]

⁶⁴¹ GALERIA BORGHESE. *Compianto su Cristo morto*. MIBACT. <http://galleriaborghese.beniculturali.it/opera/compianto-su-cristo-morto> [Consulta: 20 junio de 2015]

⁶⁴² “[...] possibly to adapt them to the new decorative scheme, and therefore had a number of joints in the canvases”. DIMOND, J. Y MACCALLUM, W. (2005). “The structural treatment of a series of large dynastic portraits of Louis XIV

El desaparecido Castillo de Meudon albergó muchas obras que fueron ampliadas para ser adecuadas al diseño de sus salas. El cuadro de Charles de la Fosse *Hércules entre el placer y la virtud* (Museo de Bellas Artes de Nevers) estuvo expuesto con formato oval sobre la puerta de la sala de billar de dicho castillo.⁶⁴³ Este fue después ampliado pasando a un formato rectangular vertical.⁶⁴⁴



Fig. 79a. Charles de la Fosse. *Hércules entre la Virtud y el Placer*.
Fig. 79b. Reconstrucción hipotética del formato original (derecha).

El Palacio de Versalles también fue un entorno conocido por impulsar las transformaciones:

*Para encajar mejor con la arquitectura y el mobiliario de Versalles, muchas pinturas iban a sufrir añadidos de soporte que, en su mayor parte, fueron suprimidos entre 1784 y 1789; otros han permanecido en el lugar hasta la actualidad, o hasta restauraciones recientes. Las órdenes del Rey Sol no cedían ni siquiera ante los modelos de la Antigüedad: ni siquiera la Venus donada por la ciudad de Arles al Rey podía escapar a los ajustes de Girardón.*⁶⁴⁵

Autores como Cuzin, criticaron las transformaciones *versallescas*, calificándolas de irrespetuosas. En concreto censuró el hecho de situar la *Buenaventura* de Caravaggio sobre una puerta, entre la policromía de los mármoles, como una clase de escena de género.⁶⁴⁶ Esta obra, hoy conservada en el Louvre, se amplió en varias ocasiones para ser adaptada a una de las salas del Palacio de Versalles.⁶⁴⁷ El lienzo tenía en un principio 12 centímetros menos de alto, y las cabezas de los personajes llegaban al límite superior.⁶⁴⁸ En ocasiones esto significaba adaptar la obra al estilo de una decoración ya existente.

and family on-site at Chateau de Balleroy, Normandy” en *Big pictures: problems and solutions for treating outside paintings*, S. Woodcock. Londres: Archetype. p. 105.

⁶⁴³ GUSTIN-GOMEZ, C. (2006). *Charles de La Fosse: 1636-1716*. Dijon: Faton. p. 89.

⁶⁴⁴ Las dimensiones originales eran de H. 4 pies 10 pulgadas; L. 3 pies 5 pulgadas, actualmente 120x109 cm. ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 402-403.

⁶⁴⁵ “In order to fit in better with the architecture and the furnishings of Versailles, many paintings were to undergo additions which, for the most part, were removed between 1784 and 1789; others have remained in place to this day, or until recent restorations. The orders of the Sun King did not even give way before the models of Antiquity: not even the Venus donated by the city of Arles to the King could escape adjustments by Girardon”. CONTI, A. (2007). *History... op. cit.* p. 100

⁶⁴⁶ CUZIN, J-P. (1977). *Op. cit.* p. 4.

⁶⁴⁷ ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 193.

⁶⁴⁸ A partir de 1730, el cuadro reemplaza al Retrato de María de Médicis atribuido a Van Dyck, sobre la puerta del salón de mercurio del Gran Apartamento de Versalles. CUZIN, J-P. (1977). *Op. cit.* p. 6.

La obra *Rebeca y Eleazar* de Veronés fue ampliada para adaptarse a la decoración del s. XVII de la sala Hércules del Palacio de Versalles.⁶⁴⁹

Por lo tanto, en el Antiguo Régimen, las pinturas pertenecientes al Rey fueron vistas como propiedad personal del soberano y si se toma el Museo del Louvre como ejemplo, vemos que su historia se identifica con la de la colección de la Corona de Francia.⁶⁵⁰

En España similares circunstancias vivieron muchos de los cuadros de la Torre de la Parada:

*Varios de los lienzos supervivientes del pabellón de caza Torre de la Parada, encargado por Felipe IV hacia 1636 y pintados, según los esbozos de Rubens, por el propio Rubens y otros artistas de Amberes, han sido ampliados y parece probable que fueron hechos con dimensiones equivocadas para sus posiciones previstas.*⁶⁵¹

Un cambio de emplazamiento parece que fue el motivo para ampliar *Las hilanderas* de Velázquez, algo que se deduce por la diferencia de medidas entre el original y la obra ampliada. Además, el hecho de que la obra se hallara ya ampliada en la Pieza de Trucos, antecámara oficial de Carlos IV en el antiguo palacio Real de Madrid, parece indicar que fue el monarca quien hizo trasladar la pintura en 1785 de la “Pieza de vestir” de su padre a adaptarla a sus aposentos. “Debemos pues considerar que quizás *Las hilanderas* fueron ampliadas para ser colocadas en un lugar en concreto de esta sala a instancia de Carlos IV.”⁶⁵² Una posible ubicación sería “[...] el paño de entreventanas, que mide 310 cm y que por lo tanto permite encuadrar a la perfección la obra, enfrente de la chimenea y por tanto del espejo que hay sobre ésta”.⁶⁵³



Fig. 80. Esquema de la posible disposición de *Las hilanderas*.

⁶⁴⁹ CONTI, A. (1975). *Storia... op. cit.* p. 102.

⁶⁵⁰ ÉTIENNE, N. (2011). “Les peintures en pièces détachées: tableaux disloqués et critères de sélection en Europe (1775-1815)”, en *La Sélection patrimoniale: 6e Rencontre internationale des jeunes chercheurs en patrimoine*, A. Richard-Bazire y M. Drouin (dir.), Montreal: Cahiers de l’Institut du patrimoine de l’UQAM/Multimondes, p. 275-288.

⁶⁵¹ “Several of the surviving canvases for the Torre de la Parada hunting lodge, commissioned by Philip IV around 1636 and painted, following oil sketches by Rubens, by Rubens himself and other Antwerp artists, have been enlarged and it seems likely they were made to the wrong dimensions for their intended positions”. KIRBY, J. (1999). “The Painter’s Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice” en *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, A. Roy. *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/kirby1999> [Consulta: 30 diciembre 2013].

⁶⁵² AGP, Secc. Administrativa, Leg. 38, Expediente 44. En MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). “La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV” en *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado: celebradas del 6 al 8 de abril de 2011*. A. Rodríguez Ceballos, A. Rodríguez Rebollo. Madrid: Fundación Universitaria Española. p. 335-366.

⁶⁵³ MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). *Op. cit.* p. 341.

6.6. Por agrupamiento

Este apartado se refiere a las ampliaciones que se realizaban para unificar el formato de obras desiguales que se pretendían exponer en conjunto, formando una serie o pareja. Los añadidos de soporte, en este caso, pretenden hacer llegar a las obras a un formato común. En este apartado se diferencia entre las obras ampliadas para formar pareja y las que se adecuaron para formar algún tipo de conjunto homogéneo.

6.6.1. Creación de parejas

La palabra de origen francés *pendant* designa a dos cuadros realizados expresamente con el fin de ser exhibidos conjuntamente en un espacio adecuado. En ocasiones, las ampliaciones tienen la intencionalidad de adaptar una obra al formato de otra para hacerlas formar pareja. Estos solían estar colocados juntos o separados, pero normalmente de manera simétrica en la sala o pared y habitualmente tienen las mismas o similares dimensiones. La temática solía estar relacionada.

Las obras ampliadas para obtener un formato igual al de otra se diferencian de las obras que fueron concebidas ya inicialmente como *pendant* en que el lienzo no tiene un origen común.⁶⁵⁴

En Francia, *La Virgen y el Niño* de Francesco Gessi (1624, Museo del Louvre) fue ampliada en 1754, pasando de un formato oval a uno circular para formar pareja con la que ya había sido ampliada un siglo antes, *El dibujo y la pintura* de Guido Reni (1620-25, Museo del Louvre).⁶⁵⁵



Fig. 81. Francesco Gessi. *La Virgen y el niño*.



Fig. 82. Guido Reni. *La unión del dibujo y la pintura*.

Otras obras ampliadas para ser pareja son *Retrato de un hombre (mano en la cintura)* (después 1520) y *Retrato de un hombre con guante* (1520-22), ambas de Tiziano y también en el Museo del Louvre.⁶⁵⁶

En Italia, *La Virgen del Baldaquino* de Rafael es un importante cuadro de altar realizado por encargo de la familia Dei de Florencia hacia 1507, pero quedó inconcluso tras la partida del pintor a Roma. Posteriormente fue ampliado por Cassana con una tira de 32 cm que sirvió, además de para revalorizarlo,⁶⁵⁷ para emparejarlo con el cuadro *Cristo resucitado entre evangelistas* de Fra Bartolomeo.

⁶⁵⁴ En muchas obras *Supports for pendants were obviously made by cutting cloth from large, single piece of canvas that was pre-stretched and primed*. En GROEN, K. (2014). *Paintings in the laboratory*. Londres: Archetype. p. 17.

⁶⁵⁵ Cartela del cuadro *La vierge à l'enfant* n° inventario 523: «Longtemps attribué à Guido Reni (1575-1642), ce tableau a été peint dans un format ovale. Il a été transformé en rond avant 1754, afin de servir de pendant à *L'union du Dessin et de la Couleur* (INV 534) de Guido Reni, dont le format a également été modifié d'un rectangle à un rond».

⁶⁵⁶ VOLLE, N., NAFFAH C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). "La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre". *Revue du Louvre*, vol. 43, n.1. p. 63.

⁶⁵⁷ CONTI, A. (1996). *Manuale...* p. 250.

*Fueron adaptados para que fueran del mismo formato, con el Raphael siendo ampliado con una tira adicional a lo largo de la parte superior y [tiras] de reenmarcado en la parte central de la pintura por el fraile. La operación recibió la aprobación de Richardson quien, en 1722, observó que los dos paneles parecían haber sido hechos para ser colgados juntos; Parecían adaptarse al otro en todos los modos posibles, incluso en sus tonalidades.*⁶⁵⁸

En Inglaterra, el cuadro de Van Dyck *Virgen con el niño*, expuesto en la Dulwich Picture Gallery de Londres, fue ampliado en la parte superior para formar pareja junto con otro cuadro del mismo artista, *La Caridad*.⁶⁵⁹ Otro cuadro conservado en Inglaterra que fue ampliado para formar pareja fue *Dos perros y el juego de la muerte por una fuente*⁶⁶⁰ de Nicolás Desportes El Joven (1715, Wallace Collection). La pareja es *Halcón atacando a un pato salvaje*, atribuida a Oudry (1737-1747, Wallace Collection).⁶⁶¹



Fig. 83. Antony van Dyck. *Virgen con el niño*.

En España, el cuadro ya mencionado de Tiziano *Felipe II ofreciendo su hijo a Dios*, además de ser ampliado para adecuarse a un nuevo espacio, se igualó a las dimensiones de *Carlos V en Mühlberg* (1548, Museo del Prado), para poder formar pareja.⁶⁶²

⁶⁵⁸ “[...] were adapted so as to be of the same format, with the Raphael being given an additional strip along the top and [strips] reframing the central portion of the painting by the friar. The operation received the approval of Richardson who, in 1722, observed that the two panels seemed made to hang together; they seemed to suit each other in every possible way, even in their tonalities.” CONTI. A. (2007). *History... op. cit.* p. 103.

⁶⁵⁹ Cartela en Dulwich picture gallery: *The Madonna and Child. DPG90*: “Originally the composition was more compact, but the Dulwich canvas has been extended by a foot at the top, to make the work a pendant to DPG81, *Charity*”.

⁶⁶⁰ Según indica el catálogo presente en la sala Billiard del museo, su título actual es *Two dogs and Death game by a fountain* aunque fue titulada *A spaniel and a pointer quenching their thirst at a rustic fountain* al ser expuesta en el salón de 1755 y estuvo atribuida a Oudry hasta 1928.

⁶⁶¹ Libro de consulta disponible en la Sala Billiard de Wallace Collection, Londres.

⁶⁶² RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador...*, *op. cit.* p. 70.

Otra representación de este monarca es *Felipe II a caballo* de Rubens (hacia 1629-1640, Museo del Prado), que fue ampliada en el último tercio del siglo XVIII, en sus extremos superior e inferior, seguramente para hacer pareja con el *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares* de Velázquez, que hasta el momento de la restauración tenía sus mismas dimensiones.⁶⁶³

El cuadro *Niños jugando a los dados* de Pedro Núñez de Villavicencio fue ampliado antes de 1703, cuando le fue añadida una tira en la parte superior, pasando de tener unas dimensiones de 146 cm de alto a 242 x 208 cm. Según el *Inventario Real* de 1700, aparece colgado en el Palacio de la Zarzuela formando pareja con la obra *Riña de muchachos*, de temática similar, pintada por Luca Giordano. A Giordano, de hecho, se le atribuye la ampliación del primero.⁶⁶⁴

El *Buen pastor* de Murillo (hacia 1660, Museo del Prado) se amplió en 1744 (pasó de 1,07 x 0,85 m a 1,23 x 1,01 m) para emparejarlo con el *San Juanito* (hacia 1660, Museo del Prado) del mismo pintor.⁶⁶⁵



Fig. 84. Fra Bartolomeo. *Salvador del Mundo*



Fig. 85. Rafael. *Virgen del baldaquino*

6.6.2. Formación de series pictóricas.

Al igual que en el caso de los *pendants*, un conjunto de obras con formatos y dimensiones muy diferentes podían ser ampliadas para obtener un formato común que permitiese presentarlas como una serie pictórica. En ocasiones se ampliaba un cuadro para adaptarlo a una serie ya existente y en otras las ampliaciones podían afectar a un buen número de pinturas para configurar una nueva serie.

⁶⁶³ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Restauración de Felipe II a caballo de Rubens*. Rubens, Pedro Pablo. Estudio técnico y restauración. <<https://www.museodelprado.es/investigacion/restauraciones/restauracion-de-emfelipe-ii-a-caballoem-de-rubens/restauracion/>> [Consulta: 30 abril de 2012]

⁶⁶⁴ ALBA, L. y JOVER DE CELIS, M. (2009). *Niños jugando a los dados de Pedro Núñez de Villavicencio*. *Historia de una obra a través de su radiografía en revista Ge-IIC*, n. 0. p. 47-6 <<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/articulo/view/63/55>> [Consulta: 20 de Abril 2012].

⁶⁶⁵ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia...op. cit.* p. 100.

En la Wallace Collection se encuentra la obra *El tiempo salvando la verdad de la mentira y la envidia* de François Lemoyne (fecha)⁶⁶⁶ Esta obra, última sobre la que Lemoyne trabajó, medía originalmente 194 x 114cm y pasó a tener unas dimensiones de 181 x 148cm al ser “Ampliado hacia 1760 para completar una serie de cuatro telas también de él [...]”.⁶⁶⁷

En Inglaterra El *Retrato de George Venables Vernon (1735–1813)* de Thomas Gainsborough fue incorporado a un revestimiento de madera en el Sudbury Hall, por lo que se le añadió una tira de tela al pie de la pintura. Estos añadidos fueron realizados para hacer coincidir su formato al de los otros retratos de cuerpo entero en la habitación.⁶⁶⁸

A menudo, la creación de una serie pictórica tenía que ver con la adaptación al estilo de una nueva ubicación. Por ejemplo, las ampliaciones que Édouard-Auguste Noël realizó en 1878 a cuatro pinturas de los siglos XVII y XVIII al ser trasladadas a la Iglesia de San Henri de Lévis, supuso la adaptación a un nuevo formato debido al estilo neogótico de la iglesia.⁶⁶⁹

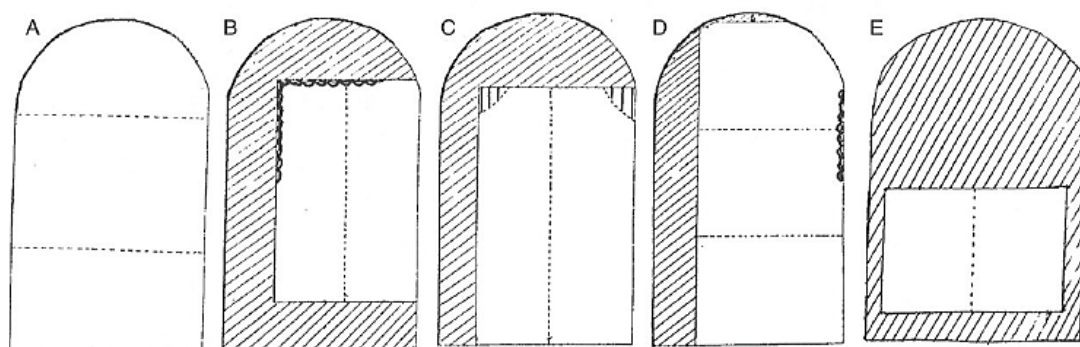


Fig. 86. Diagrama de las ampliaciones de las obras de Noël.

Algo similar sucedió con los *Retratos del Parainfo de la Universitat de València*. Se trata de un conjunto de lienzos que representan importantes figuras ligadas a la historia de esta universidad. Se trata de 7 obras del s. XVII, 24 del s. XVIII, 7 del s. XIX y 2 de principios de siglo XX. Algunos de los pintores son Bernardo López, Julio Cebrián Mezquita y Salustiano Asenjo. El origen diverso de las pinturas se hace evidente al observar los distintos formatos originales de cada una: “La utilización de ampliaciones ha sido el recurso más importante para configurar esta serie, para darle una cierta unidad, ya que el tamaño y formato de los lienzos originales es muy desigual”.⁶⁷⁰ Esta unificación de formato ha creado un hilo de unión entre las obras.

En la misma universidad, en la *Capilla de la Sapiencia*, se encuentra la obra *San Vicente Ferrer y la construcción del Estudi General*. Esta obra del siglo XVII muestra al santo en el centro y en la imagen del fondo un edificio en construcción. Esta obra fue ampliada, para adecuarse a los formatos de las demás pinturas de la capilla, con añadidos “[...] pintados en tonos oscuros, que se injertaron para adecuar su formato al de los demás cuadros de la serie que decora los muros de la capilla”.⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Trabajaba en esta obra horas antes de suicidarse.

⁶⁶⁷ Agrandie vers 1760 pour compléter une série de quatre toiles aussi de lui [...]”. GOWING, L. (1988). *Las pinturas du Louvre*. París: Nathan. p. 74.

⁶⁶⁸ YOUR PAINTINGS. George Venables Vernon (1735–1813) by Thomas Gainsborough. BBC [en línea], 2013. [fecha de consulta: marzo 2013]. Disponible en: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/george-venables-vernon-17494>

⁶⁶⁹ En 1878, l’église de Saint-Henri fait appel au peintre et restaurateur français Édouard-Auguste Noël (1845-1909) afin d’agrandir quatre tableaux en vue de leur donner les mêmes dimensions et une forme ogivale s’harmonisant au décor néogothique de l’église. FOREST, E., CORBEIL, M-C. y LACROIX, L. (2008). “L’Adoration des mages de Claude Vignon. Une découverte” en *15th Triennial Conference, 22-26 September 2008*, J. Bridgland. Vol. 2. Nueva Delhi: Allied Publishers. p. 603-607.

⁶⁷⁰ BARROS GARCÍA, J. M. (2002). “La imagen humillada...”, *op. cit.* p. 34.

⁶⁷¹ BENITO GOERLICH, D. (1990). *La capilla de la universitat de València*. Valencia: Universitat de València. p. 87.



Fig. 87. Capilla de la Sabiduría de la Universitat de Valencia.

Un importante ejemplo español de obras ampliadas por agrupación son los cuadros *Felipe III a caballo* y *Margarita de Austria a caballo*, ambos de Velázquez, que fueron adaptados para ceñirse a los muros del Palacio del Buen Retiro⁶⁷² y para “adecuar sus tamaños a los de los cuadros compañeros, con vistas a su instalación en una sala del Palacio Real de Madrid”.⁶⁷³

En el Palacio de Venaria Reale (Turín) también existe un conjunto de obras con el mismo formato, para lo que algunas de ellas tuvieron que ser ampliadas.



Fig. 88. Colección pictórica del Palacio de Racconigi (actualmente en el Palacio de Venaria Reale).

⁶⁷² Según el Boletín del Prado nº 49, vol 31. Velázquez tuvo de ayudante a Domingo de Carrión para dichos retratos ecuestres.

⁶⁷³ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). El conservador-restaurador..., *op. cit.*, p. 72.

6.7. Ampliación para crear obras autónomas

Este caso es exactamente el contrario que en el apartado anterior: la ampliación sirve para obtener una nueva obra autónoma separada, por ejemplo, de un contexto arquitectónico determinado, de un conjunto de pinturas o de un retablo.

En ocasiones, los cuadros pueden estar insertados en elementos arquitectónicos con formas mixtilíneas. Este tipo de obras podían ser transformadas a un formato de líneas rectas cuando se deseaba conferirles un estatus de cuadro independiente, pasando a ser trasladados a las salas de las galerías.⁶⁷⁴ Este es un caso bastante habitual en las escenas de género del siglo XVIII, concebidas para ser insertadas en las molduras de las paredes de los salones de estilo rococó.⁶⁷⁵

Con la ampliación, además, este tipo de obras ganaban en espacio compositivo, ajustándose así a un estilo más adecuado a los “cuadros de museo”. Esto ocurrió con obras importantes como *Los atributos de las Artes* y *Los Atributos de la Música* de Chardin, (1765-1766, Museo del Louvre), transformados a finales del siglo XVIII para dotarles un formato de líneas rectas, al ser desligadas de una función más bien decorativa.⁶⁷⁶

El cuadro de Mazza *El rapto de Ganímedes*, conservado en la National Gallery de Londres fue concebido inicialmente como una pintura de techo en forma octogonal. En el museo parisino Cognacq-Jay, el cuadro *El regreso de la caza de Diana* de Boucher “[...] fue inicialmente cambiado su forma para caber en un panel de madera, pero fue más tarde ampliado a rectángulo para transformarse en una pintura de caballete”.⁶⁷⁷ Algo similar ocurrió con las obras del mismo pintor conservadas en la Wallace Collection de Londres que representan a Diana y las estaciones del año, así como con las *cuatro estaciones* que pintó en 1755, hoy conservadas en la Frick Collection (con los añadidos ocultos).



Fig. 89. Boucher. *Primavera, Verano, Otoño, Invierno*. Frick Collection. Nueva York.

⁶⁷⁴ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris...* op. cit. p. 156.

⁶⁷⁵ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 45.

⁶⁷⁶ *Ibíd.*

⁶⁷⁷ “was initially shaped to fit into a wooden panel, but was later enlarged into a rectangle to become an easel painting”. Cartela museo Cognacq-Jay, el cuadro *El regreso de la caza de Diana*, de Boucher.

En Francia, el cuadro de Le Sueur, *Phaéton pide conducir el carro del sol*, que hasta ese momento había asumido una función exclusivamente decorativa,⁶⁷⁸ bajo órdenes del Conde de Angivillier, fue retirado en 1776 del techo en el que se encontraba, pasando a servir como cuadro de museo. Sin embargo, en 1845, se traslada de nuevo a uno de los techos de los apartamentos del duque de Nemours, en el palacio de Tullerías. Para ello se le añadieron cuatro esquinas de tela para formar un óvalo.⁶⁷⁹

En muchos casos, este tipo de obras, además, eran transferidas a un nuevo soporte, como ocurrió con la obra de Poussin *El tiempo sustrae la verdad de la Discordia y la Envidia* (1641, Museo del Louvre), cuadro de techo con forma cuadrilobular, que al ser cambiado de función fue transportado a tela y ampliado pasando a ser oval.⁶⁸⁰

Otro ejemplo interesante es *El sueño de santa Helena* de Veronés (Museo del Louvre) que había servido como cortina para un órgano. Fue ampliada para hacer de ella una obra autónoma, más propia de un museo.⁶⁸¹

A veces las obras ampliadas para formar parte de la colección pictórica eran obras inacabadas o fragmentos, como *La riqueza* de Simón Vouet (1633, Museo del Louvre), considerada un testimonio intacto y mejorado del conjunto del que formaba parte:⁶⁸² “[...] es tratado desde principios del siglo XVIII como un cuadro de caballete y se encuentra expuesto en buen lugar en las colecciones del rey”.⁶⁸³ Algo similar le ocurrió a *Hombre abrazando a una mujer* de Dosso Dossi,⁶⁸⁴ conservada en la National Gallery de Londres. Esta fue cortada separándola de una obra de techo y, posteriormente ampliada.⁶⁸⁵

En ocasiones, las obras ampliadas para ser pintura de caballete eran estudios preparatorios, bocetos o *cartones*. El cuadro de Veronés *La resurrección* de la hija de Jairo sufrió un cambio importante, pasando de ser un estudio preparatorio a ser una pintura de caballete. El añadido en la parte superior permitió que adquiriera una nueva identidad.⁶⁸⁶ La obra *Las ninfas de Parthenope* (Museo del Louvre) había servido de diseño para una pintura de techo. La obra fue ampliada por los cuatro costados con añadidos de madera.⁶⁸⁷

También algunos bocetos de Rubens lograron ser obras de museo tras su ampliación, como los *modelli*⁶⁸⁸ sobre tabla del Museo del Prado de la serie *El triunfo de la Eucaristía*, estudios previos para veinte tapices, encargados hacia 1625 para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid:

[...] *Los seis paneles que hemos trabajado en el Museo del Prado, los cuales originalmente eran tres formatos cuadrados y tres rectangulares, fueron transformados en una serie de cuatro cuadrados y dos rectangulares. Esta modificación de formato probablemente se debió a la necesidad de adaptar las obras a una nueva ubicación o a nuevos marcos.*⁶⁸⁹

⁶⁷⁸ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris... op. cit.* p. 169.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ RAVAUD, E. y CHANTELARD, B. (1994). "Les supports utilisés par Poussin à travers l'étude des radiographies du Laboratoire de recherche des musées de France: analyse et étude comparative" en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n.1, p. 23-34. p. 33.

⁶⁸¹ PENNY, N., ROY, A. y SPRING, M. (1996). "Veronese's Paintings in the National Gallery, Techniques and Materials: Part II" en *National Gallery Technical Bulletin* Vol 17, p 32-55. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/penny_roy_spring1996> [Consulta: 21 mayo de 2015]

⁶⁸² KAZEROUNI, G. "La Richesse" en *Louvre* <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-richesse> [Consulta: 2 febrero de 2015].

⁶⁸³ "[...] il est traité dès le début du XVIIIe siècle comme un tableau de chevalet et se trouve exposé en bonne place dans les collections du roi". *Ibid.*

⁶⁸⁴ WIESEMAN, M. E. (2010). *A closer look: Deceptions and discoveries*. Londres: National Gallery. <http://www.nationalgallery.co.uk/static/images/ng/pdfs/a-closer-look-deceptions-spreads.pdf> [Consulta: 20 enero de 2015]

⁶⁸⁵ NATIONAL GALLERY. *A Man embracing a Woman*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/a-man-embracing-a-woman> [Consulta 3 junio 2013].

⁶⁸⁶ PENNY, N., ROY, A. y SPRING, M. (1996).

⁶⁸⁷ FOUCART, J. (ed.). (1987). *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Peintures (1983-1986)*, Paris : Réunion des musées nationaux. p. 172-3.

⁶⁸⁸ Esos bocetos o modelli, son los usados por los ayudantes del pintor para pintar los grandes cartones en los que se basan los tapices, tejidos en seda y lana en Bruselas.

⁶⁸⁹ "The six panels that we worked on in the collection of the Prado Museum, which originally consisted of three square and three rectangular formats, were transformed into a set of four squares and two rectangles. This modification in format probably stemmed from the need to adapt the works to a new location or to new frames". Entrevista concedida

También fue ampliada la *Cabeza de hombre con barba* de Rubens al ser mal atribuida, en el siglo XIX, a Theodor Rombouts. “Aparentemente actuando sobre esta creencia errónea, un restaurador agrandó la pintura en los lados izquierdo y derecho y sobrepintó el fondo esbozado y partes de la cortina”.⁶⁹⁰ Estos añadidos realizados con idea de que aparentara ser un retrato (y no un boceto) fueron retirados más tarde.⁶⁹¹

Otros cuadros que se concibieron como boceto y que pasaron a ser ampliados para ser exhibibles fueron los realizados por Louis Boilly para su obra *L’Atelier d’Isabey, Salon 1798*, hoy conservada en el Museo del Louvre. La transformación de los bocetos corrió a cargo del hijo del artista, Jules. Esta ampliación les confirió un formato y proporciones adecuadas para exponerse en 1865 en el Palacio de Bellas artes de Lille, donde todavía se encuentran.⁶⁹²

6.8. Restitución de zonas mutiladas

Las ampliaciones de formato realizadas a obras que han perdido parte de soporte, bien por daños físicos o por mutilaciones, tienen la finalidad intentar devolver unas proporciones adecuadas a la obra y, así, recuperar parte de su legibilidad. En algunos casos la intervención puede considerarse similar a lo que denominaríamos una *reintegración*, aunque en otros muchos la ampliación no tiene realmente como objetivo recuperar las dimensiones y el formato originales, sino configurar una obra con un aspecto diferente.

En Italia, durante la restauración que Pelliccioli realizó en 1952 a la obra, ya citada, *Pentecostés* de Bassano, se observó que la parte superior, laterales e inferior no eran autógrafas, sino realizadas por Volpato.⁶⁹³ Además se reveló que había sido ampliada para reconstruir deterioros. De este modo el añadido “[...] con toda probabilidad reproduce fielmente las piezas originales deterioradas: el arco superior es sin embargo debido, recuperando sensiblemente la forma primaria, a una restauración del seis-setecientos.”⁶⁹⁴

En España, a la *Adoración de los pastores*, atribuida a Felipe Pablo de San Leocadio (s. XVI, Museo de la Catedral de Valencia), le fue cortado el tercio superior por daños causados por xilófagos, y entre el s. XVII o XVIII fue reparada, añadiendo tablas horizontales. Aunque en este caso no se buscó reconstruir el tamaño y forma originales (rectangular), la ampliación sirvió para reforzar el borde superior y adquirir un formato adecuado para su exposición.⁶⁹⁵

La *Piedad* de Daniele Crespi (1626, Museo del Prado) sufrió daños en el incendio del Alcázar, por lo que fue reentelado y ampliado con “bandas cuyo ancho oscila entre 9 y 12 cm en los cuatro laterales, a modo de injerto”.⁶⁹⁶

La obra *Cristo resucitado* de Luis Tristán (1624, Museo del Greco, Toledo) “tenía seis desgarros o roturas, con abundantes pérdidas de policromía en sus bordes [...]”.⁶⁹⁷ La ampliación, realizada durante la antigua forración, sirvió además para aportar más espacio compositivo alrededor de la figura del Cristo.⁶⁹⁸

por Jonathan Graindorge Lamour. En UNDERWOOD, K. (2015). “How conservation saved panel paintings by Peter Paul Rubens—a conversation with Jonathan Graindorge Lamour” en *The Iris. Behind the scenes at the Getty* <http://blogs.getty.edu/iris/best-supporting-role/> [Consulta 10 de marzo de 2016].

⁶⁹⁰ “Apparently acting on this erroneous belief, a restorer enlarged the painting on the left and right sides and overpainted the sketchy background and parts of the drapery”. METROPOLITAN MUSEUM OF ART (1985). *Liechtenstein, the princely collections: The collections of the Prince of Liechtenstein*. N. York: Metropolitan Museum of Art. p. 322

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Comunicación oral*. BÉTELU, Claire. *Pour une étude matérielle des œuvres, lorsque l’étude et la restauration renouent avec l’intention de l’artiste. Etude de la Série de portraits d’artistes de Louis Léopold Boilly*. Matérialité de l’art à l’âge patrimonial (XVIIIe-XXe siècle). Jornada de estudios organizada por Charlotte Guichard y Michela Passini. 20 junio 2014, París. École normale supérieure, salle d’histoire.

⁶⁹³ PASSAMANI, B. (1978). *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*. Vicenza: N. Pozza. p. 26.

⁶⁹⁴ “[...] con ogni probabilità ricopiano fedelmente le parti originali deterioratesi: l’arco superiore è comunque dovuto, riprendendo sensatamente la forma primaria, a restauri sei-settecenteschi”. *Ibid.*

⁶⁹⁵ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes..., op. cit.* pp. 155-156.

⁶⁹⁶ ALBA CARCELÉN, L. y GONZALEZ MOZO, A. (2005). p. 47 [43-49].

⁶⁹⁷ PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA, Nota de prensa del Instituto del. Un cuadro de Luis Tristán, perteneciente al Museo de El Greco, ha sido restaurado por el Ministerio de Cultura. [En línea]. 2011. [Fecha de consulta: 12 enero 2012]. Disponible en: http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notasIPCE&layout=notasIPCE&html=24252011nota.txt&language=es&cache=init

⁶⁹⁸ *Ibid.*

A veces, este tipo de ampliaciones tenían que ver con los daños sufridos durante un incendio, como ocurrió con las obras dañadas durante el incendio del Alcázar, que fueron más tarde ampliadas para intentar recuperar sus dimensiones y su composición perdida. Este es el caso de *Santa Margarita* de Tiziano, que posteriormente fue agrandada 40 cm en su borde superior.⁶⁹⁹

La obra de Velázquez, *Mercurio y Argos* (1659, Museo del Prado), formaba parte de una serie de cuatro escenas mitológicas destinadas a ser colgadas sobre las ventanas⁷⁰⁰ del Salón de los espejos del Alcázar de Madrid⁷⁰¹. Las tres primeras de la serie se perdieron en el incendio de 1734, y esta, aunque se salvó, sufrió desperfectos que hicieron que se añadieran tiras de tela en los bordes superior e inferior.⁷⁰² “Según el inventario de palacio de 1686, el cuadro medía alrededor de 0,835 m de alto por 2,50 m de ancho frente a sus 1,28 x 2,50 m actuales. La ampliación en altura se realizó en el siglo XVIII [...]”⁷⁰³

En los Países Bajos, los estudios de la obra *Susana* de Rembrandt resolvieron que la razón de la ampliación fue solventar los daños que el soporte sufrió en el lateral derecho.⁷⁰⁴

En la National Gallery de Londres existe un ejemplo obra ampliada tras haber sufrido daños en su soporte, se trata de la *Virgen de la pantalla* (hacia 1440), atribuida a un seguidor de Robert Campin. La presencia de una marca de quemadura en el borde derecho del panel original sugiere que la pintura pudo haber sido dañada en un incendio. La adición en la parte superior de 3 cm de ancho, realizada cuando la parte central estaba descolorida, sirvió sin duda, para reconstruir los daños causados en el soporte. La tira lateral derecha añadida tiene 9 cm de ancho.⁷⁰⁵



Fig. 90. Seguidor de Robert Campin. *Virgen de la pantalla*.

⁶⁹⁹ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia ...*, op. cit. p. 100.

⁷⁰⁰ Esta situación era habitual, “un testimonio muy claro lo podemos ver en la estancia representada por Velázquez en el cuadro de *Las Meninas*”. SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Op. cit.* p. 37.

⁷⁰¹ PANTORBA, B. (1955). *La vida y la obra de Velázquez: Estudio biográfico y crítico*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española. p. 203.

⁷⁰² DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (1990). *Op. cit.* p. 439.

⁷⁰³ BROWN, J. (1986). *Velázquez*. Madrid: Alianza. p. 246.

⁷⁰⁴ NOBLE, P. Y VAN LOON, A. (2005). *Op. cit.*

⁷⁰⁵ CAMPBELL, L., BOMFORD, D., ROY, A. Y WHITE, R. (1994). “The Virgin and Child before a Firescreen: History, Examination and Treatment” en *The National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 15, p. 21–35

Durante la restauración del cuadro de Hans Holbein el joven, *Mercader de Stellyard, Hans de Amberes* (1532–33, Colección Real de Inglaterra) se llegó a la conclusión de que el motivo de la ampliación fueron los daños del soporte: “Una pieza original fue añadida en el lateral derecho, quizá para compensar los daños que causaron las galerías, y el fondo el cuadro fue también repintado”.⁷⁰⁶

En muchos casos las intervenciones de trasposición de un soporte a otro han causado daños o mutilaciones, sobre todo las obras que han pasado de tabla a lienzo. En estos casos, los daños y pérdidas han sido compensados con añadidos de tela. Un ejemplo es *La Virgen de la torre* o *Mackintosh Madonna* (hacia 1509-11, National Gallery de Londres).

[...] *Su condición ruinoso también debe ser debida a la transferencia de panel a lienzo. Faltan grandes áreas de pintura original. La pintura es muy desgastada y cubierta con restauración y barniz muy descolorido. Una franja a lo largo del borde izquierdo, (que incluye la torre de la cual una vez tomó su nombre) parece haber sido agregada en el siglo XVIII. Sin embargo, esto probablemente reemplaza una tira original, perdida debido a daños.*⁷⁰⁷

En ocasiones, las mutilaciones realizadas por cuestiones de estilo solían venir seguidas de ampliaciones para adaptar la obra a una nueva moda: “Los retratos fueron a veces [...] recortados en oval cuando este se volvió de moda a finales del siglo diecisiete”.⁷⁰⁸ Esto ocurrió en la obra sobre tabla de Rembrandt, que perteneció a Rigaud, *Autorretrato* (1645, Galería Nacional de Arte de Karlsruhe). Este cuadro, había sido previamente mutilado para hacerlo oval y posteriormente fue ampliado a un formato cuadrangular.⁷⁰⁹

[...] *Es probable que en este proceso se retirara la parte biselada del panel de la izquierda para proporcionar un borde suficientemente grueso sobre el que pudiera encolarse la nueva tira. La ampliación puede haber sido llevada a cabo para evitar que se corte demasiado el cuerpo de la figura y para evitar tener el borde de la pintura demasiado cerca de la cabeza.*⁷¹⁰

6.9. Adaptación a un nuevo marco

El aprovechamiento de marcos disponibles para que la obra luciera mejor, hizo que muchas obras fueran ampliadas para adaptarse a éstos: “[...] grandes pinturas han sufrido frecuentemente alteraciones que las desfiguraban porque estas [...] no correspondían con el tamaño de un marco que estaba disponible”.⁷¹¹ Un ejemplo es el cuadro anónimo italiano, *Santa Catalina de Alejandría* (posiblemente finales s. XVI, Museo Quimper) ampliado lateralmente 5 cm para ser adaptado a un marco ya existente.⁷¹²

⁷⁰⁶ “An additional piece was added to the right-hand edge, perhaps to compensate for worm damage, and the background of the painting was also repainted”. ROYAL COLLECTION TRUST. *Conserving Holbein's 'Hans of Antwerp'*. <http://www.royalcollection.org.uk/conservation/case-study-conserving-Hans-of-Antwerp> [Consulta 16 marzo 2015].

⁷⁰⁷ “[...] its ruinous condition must also be due to the transfer from panel to canvas. Large areas of original paint are missing. The surviving paint is much abraded and covered with restoration and very discoloured varnish. A strip along the left edge, (which includes the tower from which it once took its name) seems to have been added in the 18th century. However, this probably replaces an original strip, lost due to damage”. THE NATIONAL GALLERY. *Studying Raphael: conservation history*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/conservation-history> [Consulta: 10 septiembre de 2012]

⁷⁰⁸ “Portraits were sometimes [...] cut into ovals when this became fashionable at the end of the seventeenth century”. WALDEN, S. (1985). *The Ravished Image. Or, How to Ruin Masterpieces by Restoration*. Londres: George Weidenfeld & Nicholson. p. 62.

⁷⁰⁹ Un formato en origen oval era improbable pues, además de pasar de moda en los retratos hacia 1640, no se observan los típicos bordes biselados de las obras ovales. VAN WETERING, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt paintings IV...*, op. cit. p. 388.

⁷¹⁰ “[...] It is probable that in this process the beveled part of the panel on the left was removed to provide a sufficiently thick edge onto which the new strip could be glued. The enlargement may have been carried out to prevent too much of the sitter's body being cut off and to avoid having the edge of the painting too close to the head.” VAN WETERING, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt paintings IV...*, op. cit. p. 388.

⁷¹¹ “[...] large paintings have frequently suffered disfiguring alterations because they [...] did not accord with the size of a frame that was available”. WHEELOCK, A. K. Jr. (1988). *Op. cit.* p. 215.

⁷¹² MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER. *De l'ombre à la lumière. Sainte Catherine d'Alexandrie*. http://www.mbaq.fr/fileadmin/user_upload/expo/d%C3%A9pliant%20sur%20les%20restaurations%20italiennes.pdf [Consulta: 20 mayo de 2014]

En la National Gallery de Dublín se encuentra el cuadro *Escena de granja* de David Ryckaert III (1648). Aunque la obra ya tenía un añadido de 10cm (a contraveta) para hacerlo más alto, se volvió a ampliar, cubriéndose con repintes partes de la pintura original, para acomodar la obra a un marco más amplio.⁷¹³

En ocasiones, es difícil saber si una obra fue ampliada por cuestiones de estilo compositivo o para adaptarse a un marco. Las razones, de hecho, pueden ser ambas. Esto ocurrió en la obra de Jacob van Ruisdael, *Paisaje con puente* (1652, Frick Collection de Nueva York) en la cual “La ampliación puede haberse realizado para satisfacer un gusto más tardío que prefería un cielo mayor [...]”.⁷¹⁴

La pintura de Andrea del Sarto *Lucrecia di baccio del fede* (1513-14, Museo del Prado). “[...] no presenta las dimensiones originales, ya que, quizá con la intención de adaptarlo a un marco, se han añadido cuatro listones perimetrales de unos 3 cm. de ancho.”⁷¹⁵

La obra de altar sobre tela (230 x 160 cm), *La crucifixión entre San Francisco de Sales, San Esteban y el Beato César de Bus* (Sala capitular de la Catedral de Cavaillon, Francia), con un formato arqueado, fue ampliado en la parte superior y desplegada la tela en la parte inferior para adaptarla a las dimensiones y forma del marco rectangular existente.⁷¹⁶

Los cosechadores de Bruegel el viejo (1565, Metropolitan museum) fue ampliada para adaptarse a un espectacular marco de roble.⁷¹⁷

Aunque la práctica de cambiar a las obras de marcos era habitual, también fue igualmente criticada, sobre todo cuando el marco no era adecuado para leer la representación de forma correcta, pues se consideraba que atentaba contra la integridad de los cuadros.⁷¹⁸

6.10. Por ánimo de lucro

A menudo, las pinturas también “[...] han sido desmembradas, mutiladas, modificadas o transformadas por razones comerciales”.⁷¹⁹ Las intervenciones con motivos meramente lucrativos se incrementaron cuando el coleccionismo se convirtió en una actividad de lujo.⁷²⁰ Estos arreglos y adaptaciones de las obras, al gusto del mercado creciente, eran considerados una inversión segura⁷²¹ para “[...] satisfacer a una clientela ignorante a la que poco le importa el respeto al documento original.”⁷²²

En algunos casos la intención de ampliar una obra era hacerla pasar por un original o por una antigüedad: “con afán de lucro por parte del propietario de la obra, quien pide al restaurador que acometa su trabajo haciendo pasar por antiguo un cuadro realizado en época reciente”.⁷²³ Esto parece que fue lo que se intentó al ampliar la obra anónima aragonesa *Anunciación* (Museo de Bellas Artes de Valencia), pues los esfuerzos por camuflar la ampliación, hacen pensar que se intervino para hacerla pasar por un cuadro de época.

En estos casos, tanto la ampliación como las demás adiciones que intentan enmascararla, se convierten en falsos históricos o falsificaciones.⁷²⁴

⁷¹³ MOSS, M. (1994). *Op. cit.* p. 60.

⁷¹⁴ “The addition may have been made to cater to a later taste that preferred a sky higher [...] but the picture also may have been enlarged to fit an available frame.” SLIVE, S. (2001). *Jacob Van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, and etchings*. New Haven, Londres: Yale University Press. p. 347.

⁷¹⁵ SEDANO ESPÍN, P. (2010). *Op. cit.*

⁷¹⁶ ESCOFFIER, R (2009). *La restauration du tableau de la Crucifixion*. Kabbellion Histoire & patrimoine de Cavaillon. <http://www.kabbellion-leblog.fr/article-restauration-du-tableau-de-la-crucifixion-88489260.html> [Consulta 5 agosto 2012]

⁷¹⁷ BURROUGHS, B. (1921). “The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder” en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, n. 5, pp. 96-103.

⁷¹⁸ WALDEN, S. (2003). *Op. cit.* p. 88.

⁷¹⁹ “[...] have been dismembered, sawn, modified, or transformed for commercial reasons”. UZIELLI, L. (1998). *Op. cit.*

⁷²⁰ SALMON, P. (1958). *De la collection au musée*. Bruselas: Office de publicité. p. 6

⁷²¹ WALDEN, S. (2003). *Op. cit.* p. 83.

⁷²² SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2005). “Problemas derivados de intervenciones incorrectas en pinturas sobre lienzo pertenecientes al coleccionismo privado” en *Seminario internacional de conservación de pintura El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención. 9-11 marzo 2005*. València: Universitat Politècnica de València. p. 55.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ INEBA TAMARIT, P. y QUIROGA ALAMÁ, V. (2008). *Op. cit.* p. 205-8.

Alice Beckett explica que los plagios crean “[...] la ilusión de que la nueva pintura está relacionada con otra obra o ayuda a situarla aparentemente de forma auténtica con cierto periodo de la obra del artista”.⁷²⁵ Este tipo de falsificación es infiltrada a menudo con éxito en el mercado del arte y aceptada como el trabajo intencionado de un artista.⁷²⁶

Un ejemplo de obra que fue ampliada para hacerla pasar por una obra de grandes dimensiones en el mercado del arte, es la obra de Bassano *Los animales entrando en el arca*. Esta fue ampliada, basándose en la conservada en el Museo del Prado de mismo título, por el falsificador Eric Hebborn. Esta obra, sin embargo, nunca fue vendida.⁷²⁷



Fig. 91. Eric Hebborn ampliando la obra de Bassano *Los animales entrando en el arca*.

A menudo los propietarios mandaban ampliar una de sus obras para revalorizarla en el mercado. La cuarta versión de *Los girasoles*, de Van Gogh, conservada en Tokio (Sompo Japan Museum of Art), que fue ampliada por todos los lados con tiras de tela por decisión del primer propietario, Emile Schuffenecker.⁷²⁸

En el Centro de Restauo La Venaria Reale se ha estudiado un caso, la *Madona con el niño Jesús*, firmada “Alvise Vivarini”. Esta obra sobre tabla se encuentra ampliada en la parte superior con un añadido en forma de media luna. Sin embargo, tras retirar el panel que ocultaba el reverso se ha podido comprobar que no es una obra de época, por lo que el añadido a buen seguro fue realizado con el fin de adecuar la obra al estilo de Vivarini.

⁷²⁵ “[...] the illusion of the new painting being related to other work and helping to place it apparently authentically within a certain period of that artist’s oeuvre”. BECKETT, A. (1995). *Fakes: Form and the Art World*. Londres: Richard Cohen Books, 1995. p. 38. En HACH, M. J. (1998). *The value of forgeries: a meaningful tool of art historical study*. Tesis de master. London: Universidad del oeste de Ontario. p. 12. <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ30677.pdf>> [Consulta: 20 mayo de 2014]

⁷²⁶ HACH, M. J. (1998). *Op. cit.*

⁷²⁷ HEBBORN, E. (2004). *The art forger’s handbook*. Woodstock. Nueva York: Overlook Press.

⁷²⁸ Existen controversias sobre la autenticidad de su autoría. DORN, R. (1999). *Op. cit.* pp. 42–61.

Capítulo 7

Valores y teorías aplicadas a la conservación de pinturas ampliadas

Las ampliaciones de formato, así como otros añadidos en pintura de caballete, han sido estudiados en las diversas teorías de la conservación-restauración. Dichas doctrinas estaban influenciadas por el pensamiento de la sociedad y el valor que se le había dado a las obras en las distintas épocas. Los valores, o cualidades y características positivas de una pintura, son creados a partir de la interacción del bien patrimonial y su contexto,⁷²⁹ por lo que han ido variando a través de las épocas.

Las teorías de la Restauración aportan los principios y criterios necesarios para el análisis de valores y, en definitiva, para la toma de decisiones en la conservación de obras ampliadas.

7.1. Los valores del patrimonio pictórico

7.1.1. Los valores del patrimonio pictórico antes del s. XVIII

Antes del siglo XVIII, cuando todavía no existía el concepto moderno de *patrimonio cultural*, las pinturas eran consideradas *imágenes*, con diferentes valores, simbólicos, religiosos o artísticos. Por supuesto, esta identificación de los valores también repercutía en la conservación.⁷³⁰ Aunque algunos autores, como Vasari, estaban a favor de corregir la obra propia, pero no la ajena, en Europa era habitual que los pintores modificasen también obras ajenas, por ejemplo, para *modernizarlas*. En España, con la Contrarreforma se instauró un espíritu basado en la idoneidad religiosa de las intervenciones, por encima de la valoración histórico-artística, formal y estética, no apareciendo la idea de respeto a las obras.⁷³¹ Esto supuso que las alteraciones fuesen continuas.⁷³²

⁷²⁹ MASON, R. (2002). "Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices" en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, M. De la Torre (5-30). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. pp. 7-8.

⁷³⁰ MARIJNISSEN, R. H. (1996). "Degradation, Conservation and Restoration of Works of art. Historical overview" en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 278.

⁷³¹ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1994). "Francisco Pacheco y la restauración" en *Laboratorio de arte* 1994. n. 7. p. 319-325.

⁷³² MARIJNISSEN, R. H. (1996).

Hay que apuntar que no solo las alteraciones realizadas en las pinturas causaron cambios en los valores de las mismas, sino que los distintos valores otorgados a través de los siglos también provocaron alteraciones en el formato. En España, por ejemplo, algunas representaciones de San Miguel arcángel fueron amputadas en la parte inferior (donde suele representarse a satán), motivado por su valor religioso.

En la España del siglo XVII, la postura de la sociedad hacia la restauración de las obras de arte se debatía entre el conformismo de la degradación natural del bien y el deseo por frenar el paso del tiempo. Por lo tanto, aunque se comenzó por asumir las pérdidas, tras la Contrarreforma surgió una conciencia de: “[...] renovar, trasladar y copiar, haciendo posible su conservación”.⁷³³ Sin embargo, no se consideraba ya tan importante la “recuperación del original”.⁷³⁴ A raíz de esto, en el Barroco se identifican más valores patrimoniales en las pinturas, lo que comenzó a enriquecer un concepto embrionario (y no formulado o definido todavía como tal) de patrimonio cultural. Se empezaron a distinguir en las pinturas valores como el artístico o el histórico.⁷³⁵ En escritos como los de Francisco Pacheco, por ejemplo, se identifican valores como los religiosos, decorativos o estéticos.⁷³⁶

Según Conti, en su libro *Storia del restauro*, entre los ss. XVII y XVIII el tema dominante en los círculos de la restauración, era cómo adaptar las pinturas sin desfigurarlas.

*Pero ¿cómo se puede reparar, actualizar y adaptar pinturas a un gusto más moderno sin que esas integraciones, retoques y ampliaciones se conviertan en tantas manchas que desfiguraban el original, en lugar de respirar en él un aire fresco y moderno?*⁷³⁷

7.1.2. Cambios en el valor del patrimonio a partir de los ss. XVIII-XIX

A partir del siglo XVIII, durante la Ilustración, surgió en Europa una nueva mentalidad marcada por el rechazo a la irracionalidad y a los artificios. La lógica de esta época, en cuanto al arte, tendía a la utilidad pública, algo que se tradujo en la desaparición de los gremios, el surgimiento de las Academias y del concepto de “Bellas Artes”, la creación de los primeros museos nacionales o la aparición de los primeros restauradores profesionales.

*El siglo XVIII inaugura una nueva visión del mundo, en el que la aurora de la razón acabaría extendiéndose a todos los campos científicos. En este contexto, la historia se constituye como la disciplina encargada de explicar la evolución de las sociedades hasta el presente. Los documentos, los monumentos y la arqueología empezaron a valorarse como fuentes de conocimiento [...].*⁷³⁸

La sociedad de esta época comienza así a dar importancia al valor histórico de las obras artísticas, favoreciendo la creación de las bases del futuro concepto de Patrimonio histórico-artístico.

Aunque en este siglo siguen sucediéndose el traslado⁷³⁹ y la adaptación de las obras, (en España, por ejemplo, muchas obras de Carlos III solían viajar del Palacio de Aranjuez al Palacio Real de Madrid y viceversa), los cambios socio-culturales acontecidos en este siglo potenciaron una mayor conciencia de la conservación del patrimonio, sobre todo en el contexto público.

En el sector privado, sin embargo, debido al aumento del comercio de obras de arte y del coleccionismo, a partir del s. XVIII algunos marchantes modificaban las obras, por ejemplo, cortándolas para convertirlas en una serie de pinturas aisladas y así incrementar su valor.⁷⁴⁰

⁷³³ PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura* en RUIZ DE LACANAL, M. D. (1994). *Op. cit.*

⁷³⁴ *Ibíd.*

⁷³⁵ MARIJNISSEN, R. H. (1996).

⁷³⁶ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1994). *Op. cit.*

⁷³⁷ “But how can one repair, bring up to date and adapt paintings to a more modern taste without these integrations, retouchings and enlargements becoming so many blotches disfiguring the original, rather than breathing into it a fresh and modern air?” CONTI, A. (2007). *History...*, p. 105.

⁷³⁸ MARTÍNEZ PINO, J. (2013). “La gestión del patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. fuentes para su documentación” en *Revista ANABAD-Murcia*. n. 12.

⁷³⁹ TOBAJA VILLEGAS, M. (1990). “El problema de los criterios y un poco de historia, en la conservación y restauración de las obras de arte” en *Atrio: revista de historia del arte*, n. 2, pp.159-169.

⁷⁴⁰ Esto ocurre con mayor profusión a partir de las guerras Napoleónicas, con el auge y desarrollo del comercio artístico y el carácter lucrativo que descubren los marchantes y anticuarios. WALDEN, S. (2003). *Op. cit.* p. 83.

*Los coleccionistas del s. XVIII eran, a menudo, prueba del poco respeto por los cuadros antiguos, los trataban como simples elementos decorativos, cortando o ampliando los cuadros, de manera que los integraban en la arquitectura decorativa (boiseries) de las salas predilectas. Se sabe, por grabados, por ejemplo, que La resurrección de Lázaro fue cortada para caber en un nuevo marco.*⁷⁴¹

También *El traslado del cuerpo de San Marcos*, de Tintoretto, fue cortado para entrar en la arquitectura del atrio de la librería de Sansovino Library.⁷⁴²

En Francia, el trato que las pinturas habían tenido hasta el momento empezó a ser comentado y criticado en diferentes publicaciones. Ya en 1719 el abad Du Bos se preguntaba sobre la verdadera finalidad de las obras de arte.⁷⁴³ A partir de 1750 surgen otros escritos como el del Caballero de Jeaucourt, por ejemplo, en los que se explica las funciones y los valores de las pinturas. En estos, concretamente, se hablaba de una época donde las pinturas eran tratadas como objetos ornamentales, no destinados a las reglas de las viviendas, sino como bienes preciosos expuestos para el gozo del público.⁷⁴⁴ Otros consideraban que la función de las pinturas era “a la vez objetos de agrado y de enseñanza”.⁷⁴⁵ Pernety, en su *Diccionario portativo* de 1757, afirmaba que la pintura tenía un valor de uso, pero también de deleite e instructiva: “El cuadro no es solamente un mueble agradable, es útil, instructivo, despierta, excita grandes ideas, sentimientos nobles, elevados, reflexiones edificantes.”⁷⁴⁶ Por lo tanto, en esta época se empiezan a identificar valores que van más allá de la estética, la decoración o lo religioso.

A pesar de estos reconocimientos para con las pinturas, las alteraciones de formato y otras acciones transformadoras siguen siendo habituales, pues el formato de las obras continua estando subordinado al espacio o a los formatos de otras pinturas: “Nos quejamos cada vez más de ese [quien] corta tiras ya sea de seis pulgadas, o de un pie de ancho, a dos cuadros de Guerchin, para emparejarlos a tal o tal cuadro”.⁷⁴⁷

Con ocasión del Salón de 1761, Diderot criticaba las constantes alteraciones en las obras:

*No existe una actividad comercial donde haya tan mala fe como en aquella de los cuadros. Se os encapricha de con una costra que se os hace comprar a peso de oro; se os desagrada con un pedazo excelente. Se os da un cuadro de un maestro, de una escuela, por un cuadro de otro pintor, de otra escuela; una copia por un original. Se barniza. Se repinta. Se alarga. Se recorta. En todo momento, los más buenos son intervenidos.*⁷⁴⁸

Estas críticas son un reflejo de la toma de conciencia que, a lo largo del s. XVIII, se desarrolla hacia el valor de la obra original.⁷⁴⁹

⁷⁴¹ “Eighteenth-century collectors often showed the same disrespect for old paintings, using them as mere decoration and cutting or enlarging pictures to fit into the panelling of favourite rooms. We know for prints, for example, that Tintoretto’s Raising of Lazarus was cut to fit a new frame.” WALDEN, S. (1985). *The Ravished Image. Or, How to Ruin Masterpieces by Restoration*. Londres: George Weidenfeld & Nicholson. p. 86.

⁷⁴² CONTI, A. (2007). *History...*, p. 214.

⁷⁴³ ÉTIENNE, N. (2012). *Op. cit.* p. 158.

⁷⁴⁴ DE JEAUCOURT, L. (1765). Encyclopédie, artículo «peinture». En ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 159.

⁷⁴⁵ “à la fois objet d’agrément et d’enseignement”. BECQ, A. (1990). “Les fins de la peinture et l’émergence de l’esthétique au XVIII siècle” en *Les fins de la peinture, R. Remoris*. París: Desjonqueres. En ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 159.

⁷⁴⁶ “[L]e tableau n’est pas seulement un meuble agréable, il est utile, il est instructif; il réveille, il excite de grandes idées, des sentiments nobles, élevés, des réflexions édifiantes”. PERNETY, A. J. (1757). *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. p. xxj. En ÉTIENNE, N. (2012). *Ibid.*

⁷⁴⁷ “On se plaint de plus de ce [qui] fait couper des bandes tantôt de six pouces, tantôt d’un pied de largeur, à deux tableaux de Guerchin, pour les appareiller à tel ou tel autre tableau” MARIN, A. (1686). *Motion d’orde par Marin, député du Mont-Blanc, sur le Muséum central des arts*. *Ibid.* p. 160.

⁷⁴⁸ “Il n’y a point de commerce où il y ait tant de mauvaise foi que dans celui des tableaux. On vous engoue d’une croûte qu’on vous fait acheter au poids de l’or; on vous dégoûte d’un morceau excellent. On vous donne un tableau d’un maître, d’une école, pour un tableau d’un autre maître, d’une autre école; une copie pour un original; on vernit. On repeint. On allonge. On rogne. À tout moment, les plus fins sont pris”. Diderot. Pasaje suprimido por Grimm en el Salón de 1761. En ÉTIENNE, Noémie. *La restauration ... Op. cit.* p. 25.

⁷⁴⁹ JOKILEHTO, J. (2001). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 54.

En 1789, Jean Michel Picault criticó el resultado de muchas obras que habían sido enteladas: “Todos los cuadros que son entelados han perdido todos sus certificados de originalidad, la sinceridad en la forma de hacer de los maestros, la limpieza de sus toques, etc. [...]”.⁷⁵⁰

Conservar la integridad de la obra comienza a ser un requisito oficial en esta época, como quedó reflejado en un documento redactado por la administración del Museo Central de Artes.⁷⁵¹ Un ejemplo de esto es lo ocurrido en 1778, cuando el conde de Angiviller propone al primer pintor del rey cortar una obra de Poussin, al pasar de ser expuesta en el Palacio de Luxemburgo y que debe regresar a Versalles,⁷⁵² algo a lo que Jean-Baptiste-Marie Pierre se opone firmemente.⁷⁵³

De hecho, a partir de 1789, el papel que jugó Francia en el desarrollo de la defensa de la cultura por toda Europa fue fundamental y en la década de 1790 se deja de dar supremacía a las premisas de la Antigüedad y surge la conciencia de revalorizar el patrimonio.⁷⁵⁴ Además, con el desarrollo del museo de arte público en Europa, se establece un “moderno” criterio de restauración.⁷⁵⁵ A principios del s. XIX se oficializan una serie de reglas consistentes en detener las manipulaciones consideradas como inadecuadas.⁷⁵⁶

En la Comisión del Museo del Louvre del 31 de diciembre de 1797, se cuestionaron asuntos que tenían que ver con los nuevos valores de las pinturas. Por ejemplo, si estas deberían ser devueltas a sus dimensiones originales⁷⁵⁷: “¿Se deben restablecer los cuadros en sus proporciones primitivas a aquellos que han sido ampliados por otros distintos a los autores, y se puede, sin inconveniente, permitirse disminuir aquellas han adoptado?”⁷⁵⁸ Finalmente se decidió que retirar los añadidos sólo estaba justificado “si es obvio que ha sido ampliado por alguien distinto al artista con el único propósito de acomodarlo a un lugar mayor”.⁷⁵⁹

Los miembros de la comisión, además, tenían una concepción de la obra como un todo en el que el pintor había tenido en cuenta el espacio y el punto de vista, creando un efecto determinado en el espectador. Desde este nuevo enfoque las pinturas no podían ser alteradas sin consecuencias, debiéndose eliminar los añadidos. Esta solución resulta totalmente opuesta a la adoptada a principios del s. XVIII, donde no se consideraba la supresión de ampliaciones, sobre todo si favorecían a la obra.⁷⁶⁰

Además de los añadidos de soporte, las mutilaciones también fueron perseguidas. En 1797, Joseph Fouque fue convocado para informar sobre una mutilación que realizó al cuadro de Bartolomeo Schedoni, *Cristo en la tumba*, perteneciente a la Colección Nacional. Fouque se justificó diciendo que había quemado el pedazo que retiró, como era habitual tras entelar y cortar cuadros por cuestiones de mercado.⁷⁶¹

⁷⁵⁰ SÁNCHEZ BARRIGA, A. (2008) “El entelado y la transposición: una pequeña historia” en *Restauración de obras de arte*, 31 mayo 2008. <http://www.antoniosanchezbarriga.com/2008/05/el-entelado-y-la-transposicin-una.html> [Consulta: 20 junio de 2014]

⁷⁵¹ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 158.

⁷⁵² *Ibid.* p. 157.

⁷⁵³ *Cette diminution n'est pas praticable. La page est trop bien remplie pour permettre le moindre retranchement.* Carta de Jean-Baptiste-Marie Pierre al director general de Bâtimens du Roi, Conde M. D'Angiviller el 13 Abril de 1778, publicado por M. Furcy-Raynaud En *Nouvelles Archives de Vart français*, 3rd ser, vol. 21, 1905, p. 195, no. 202. H. Sauval. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724, vol. 1, p. 462. En ÉTIENNE, N. (2012). p. 158.

⁷⁵⁴ MARTÍN TORRES, M. T. (2006). “El nacimiento del museo moderno en el siglo XVIII”. en *En torno al Barroco: miradas múltiples* C. De la Peña Velasco. Murcia: Universidad de Murcia. p. 240.

⁷⁵⁵ McCLELLAN, A. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press. En HOENIGER, C. (2009). “The development of principles in paintings conservation: Case studies from the restoration of Raphael's art” en *Conservation, principles, dilemmas and uncomfortable truths*, A. Richmond A. Bracker. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 102.

⁷⁵⁶ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 164.

⁷⁵⁷ Museo central de Las Artes. Piezas relativas a la administración de este establecimiento imprimidas por orden del directorio ejecutivo. Paris, año VI. En McCLELLAN, A. (1994). *Op. cit.* p. 254.

⁷⁵⁸ “Doit-on rétablir les tableaux dans leurs proportions primitives lorsqu'ils auront été agrandis par d'autres que par leurs auteurs, et peut-on, sans inconvénient, se permettre de diminuer celles qu'ils ont adoptées?” Rapport de la commission nommée dans l'assemblée du 11 nivôse de l'an 6 pour Examiner les questions suivantes, Paris AN, 721 570. Dossier 3 (musée du Louvre/ au II-1814) 14. En ÉTIENNE, N. (2012). *Op. cit.* p. 161.

⁷⁵⁹ “if it is obvious that it has been enlarged by someone other than the artist for the sole purpose of accommodating it in a larger setting”. AMN P16 1796 no date (24 December); Informe de restauración. Traducción basada en McClellan (1995), p. 82. En MASSING, A. (2012). *Painting restoration before la Restauration. The origins of the profession in France*. Cambridge: Harvey Miller. p. 156.

⁷⁶⁰ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 161.

⁷⁶¹ MARIN, A. (1798). Réponse du représentant du peuple Marin à un écrit intitulé Muséum central des arts. Pièces relatives à l'administration de cet établissement, imprimées par ordre du directoire exécutif. s. d. p. 11. En *Ibid.* p. 163.

Las pinturas experimentaron una re-significación durante la Revolución Francesa (1789-1799), pasando de ser el símbolo de los poderes derrocados a adoptar un nuevo valor nacional e histórico-artístico. El valor que se adjudicaba a la superficie pictórica original hizo que el criterio fuese eliminar las ampliaciones. Esto ocurrió con una obra ampliada de Paul Potter: “Nosotros creemos que se añade mucho valor restableciéndolo en su anterior forma”.⁷⁶² Este criterio podía ser aplicado a pesar de que la ampliación sirviera para formar parejas, como ocurría con alguna obra restaurada por Alphonse Giroux: “Este cuadro, con las mismas dimensiones que el precedente, estuvo agrandado. Nosotros proponemos devolverle su forma primigenia”.⁷⁶³ Giroux, además, se comprometió a recuperar las dimensiones de origen a las obras que restauraba.⁷⁶⁴

Tras la contienda de la Revolución, muchos administradores de museos se vieron obligados a ocultar las modificaciones de formato en las pinturas, antes de la visita de los comisarios.⁷⁶⁵ En otras ocasiones, los cuadros se intervinieron para retirar los añadidos. Algunas de estas actuaciones consistentes en devolver a las obras a su formato de origen, quedaron registradas en informes de restauración e inventarios como el *Inventario de los cuadros del rey* de Bailly. Este compendio es testimonio de cómo restauradores, como Martin, siguieron órdenes tales como “*rendre sa forma originale*” (devolverles su primera forma) a obras como *La virgen con Santa Catalina* (Parmesano), *El hombre con guante* (Tiziano),⁷⁶⁶ *Mujer con espejo* (Tiziano)⁷⁶⁷, *Noé ofreciendo un sacrificio a Dios a la salida del arca* (Bassano) o *Acis y Galatea* (François Perrier).⁷⁶⁸ En otros casos, aunque el encargo quedó registrado, los añadidos nunca fueron retirados.

Un ejemplo italiano de la censura a las modificaciones de formato es el encargo que el príncipe de San Nicandro hizo a Andrea Liani, consistente en ampliar unas obras, que Carlos III conservaba en Nápoles, con el fin de armonizar mejor las nuevas condiciones de exposición. Tras la intervención, en la que el pintor Bonito participó, se criticó la intervención.⁷⁶⁹

El príncipe se defendió en una carta dirigida al monarca en 1759: “en relación con algunas ampliaciones operadas en cuadros farnesianos para armonizar mejor en las nuevas condiciones expositivas, lo que siempre se practica en las Galerías más suntuosas”.⁷⁷⁰ Reclamaba así, que dichas intervenciones fueran consideradas normales y acusó al Marqués de Tanucci de denigrarlo públicamente por ellas. El Marqués respondió así:

⁷⁶² “Nous croyons qu’on ajoute beaucoup à sa valeur en le rétablissant dans son ancienne forme”. PAILET, A. J. Catalogue de tableaux *Catalogue des tableaux précieux des écoles d’Italie, de Flandres, de Hollande et de France: Le tout provenant du cabinet de feu M. Choseul-Praslin*. ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 163.

⁷⁶³ “Ce tableau, de même grandeur que le précédent, avait été augmenté. Nous nous proposons de lui rendre sa première forme”. GIROUX, A. (1809). *Notice de plusieurs tableaux en restauration: et copies appartenans à différens amateurs et négocians, soumis à l’examen du public*. En ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 164.

⁷⁶⁴ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 164.

⁷⁶⁵ “Depuis ma motion, Dufourmy se hâta de réparer cette faute; il fit placer des rallonges de châssis, étendit la portion employée dessus, fit cacher la partie écaillée et les trous des clous par des repeints; mais ayant eu l’imprudence de faire placer ce tableau au fond de la galerie d’Apollon, contre une glace, l’Assemblée, lors du premier rapport, vit la rallonge dans la glace, et remarqua la faute.” MARIN, A. (1798). *Op. cit.* En *Ibid.* p. 160.

⁷⁶⁶ Durameau, en 1788, apunta “tableau mal rentoilé et à remettre dans sa première forme qui est plus petite». En 1803, Fouque le reentela con los añadidos “La remise au format d’origine intervient donc plus tard, avant ou sous la Restauration, car la toile de rentoilage porte aussi le cachet MR surmonté d’une fleur de lys”. En VOLLE, N., NAFFAH C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). “La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre” en *Revue du Louvre*, vol. 43, n.1.

⁷⁶⁷ Durameau en 1788 expresó su deseo de «remettre dans sa première forme, laver et vernir». ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 74-75.

⁷⁶⁸ Signalé dans la quatrième pièce de l’hôtel de la Surintendance, en 1760 [J.] et en 1784, avec cette note (1788): «à remettre dans sa première grandeur, couper la bordure». ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 317.

⁷⁶⁹ “[...] Per avere la grandezza de’ Quadri compagna in qualche sito per la Semetria del Disegno e de’ Muri, conobbi necessario che alcuno s’ingrandisse per poco; ciocchè sempre si pratica nelle Gallerie più sontuose senza menomo detrimento de’ Quadri, mentre, stendendosi la perito Artefice la medesima tela vecchia sopr’altra nuova, da diligente pittore si accompagna poi la nuova co’ colori della pittura, senzachè il Quadro con pennello affatto si tocchi e fa’ vista di più grande. Ben’inteso però, in picciola estensione, mentre in grande non riescerebbe né deve farsi”. CESARUOLO, A. (2013). “Modifiche dimensionali, adattamenti, trasformazioni: la storia conservativa come traccia per la fortuna critica di alcuni dipinti” en *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell’arte*, M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva y S. Ventra. Roma: Campisano. p. 355

⁷⁷⁰ “in relazione ad alcuni ingrandimenti operati sui quadri farnesiani per meglio armonizzarli alle nuove condizioni espositive, “ciocchè sempre si pratica nelle Gallerie più sontuose”. Archivo General de Simancas - Secretaria de estado reino de las dos Sicilias, 1765 - il Maggioromo Maggior Principe di San Nicandro a Carlo III di Borbone. Lavori per una nuova collocazione dei dipinti del Reale Palazzo di Capodimonte. Legajo 6087, anno 1765-68, n. 24, fol. 59-60, in N. Spinosa, Notizie su Corrado Giaquinto..., cit., pp. 390-391. En CESARUOLO, A. (2013). *Op.cit.* p. 355.

[...] *los cuadros debían sólo ser reparados y no manipulados, del modo en que siempre se había realizado durante su reinado, y de ningún modo se debía intervenir sobre sus dimensiones ya que esto los haría “perder el mérito que tienen”*⁷⁷¹

Esta extremista posición es sorprendente en una época donde los ajustes reales se consideraban legítimos en el entorno de las salas de exposición.⁷⁷²

Poco después, sin embargo, las modificaciones de las obras en Italia sí que comenzaron a ser censuradas por inspectores oficiales. Éstos se encargaban, por ejemplo, de evitar que se prescindiera de operaciones necesarias, tales como las forraciones, o de que se eliminaran partes originales o añadidos de soporte, entre otras indicaciones.⁷⁷³ El problema era que los inspectores que llevaban esto a cabo, como Zanetti (1773-78), eran funcionarios, directores o conservadores, por lo que no solían estar formados para reconocer los problemas técnicos de los procesos de restauración.

El respeto hacia la obra original causó la supresión de ampliaciones de soporte, pero también sirvió para prevenir mutilaciones,⁷⁷⁴ algo a que muchos teóricos apoyaron. Vivant Denon se pronunció en 1808 contra la mutilación de las pinturas para adaptarlas a nuevos espacios, considerándolo un acto de barbarie.⁷⁷⁵

En el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, la clave para gestionar los bienes, siguiendo a Françoise Choay, estribaba en entenderlos como un tesoro trasferido. De este modo se usaban términos como “herencia”, “sucesión” o “patrimonio”. Este decía:

[...] *si las antigüedades pasan a transformarse en riqueza, las obras arquitectónicas recientes pasan a adquirir, por su parte, las significaciones históricas y afectivas propias de las antigüedades nacionales. El concepto de patrimonio induce así una homogeneidad de sentido en los valores.*⁷⁷⁶

Por lo tanto, las pinturas que acompañaban dicha arquitectura adquirirían nuevos valores.

Durante el primer tercio del siglo XIX se empiezan a promover los valores de las pinturas que estaban relacionados con las emociones y la imaginación, como el simbólico y el artístico. La noción del valor de las obras fue calando en la conciencia europea afectando a la conservación y, en general, a la sociedad, lo que quedó recogido en diversos escritos:⁷⁷⁷ “[...] nuevas prácticas se imponen como consecuencia de varios procesos: estas varían también según los contextos o los objetos y pueden ser rápidamente relegadas o contradichas”.⁷⁷⁸ A pesar de una actitud más generalizada en contra de las mutilaciones y las ampliaciones (aunque estas intervenciones se seguían realizando), el hecho de que las obras fueran extraídas de su emplazamiento original no parecía plantear un problema.⁷⁷⁹

Esta evolución en la valoración de las obras afectó a los criterios de restauración, dándose prioridad a la información contenida y transmitida por cada objeto en particular.⁷⁸⁰ Esto favoreció también la evolución de los fundamentos de la conservación-restauración.⁷⁸¹

⁷⁷¹ “[...] i dipinti dovevano soltanto essere riparati e non manomessi, così come sempre si era praticato durante il suo regno, e in nessun modo si doveva intervenire sulle loro dimensioni, «poiché ciò avrebbe fatto loro «perder el merito que tienen»». En Cfr. D’ALCONZO, P. (1998). *Deliciae Principis. Tutela del patrimonio storico-artistico e restauro dei dipinti delle collezioni reali a Napoli dal 1734 al 1824*. Tesis. Nápoles: Università degli Studi di Napoli ‘Federico II’. p. 200. En CESARUOLO, A. (2013). *Op.cit.* p. 366. (cita 14).

⁷⁷² El Museo de Nápoles, se ha caracterizado por una notable respeto por el original y generalmente no se han dado en cambios dimensionales. CESARUOLO, A. (2013). *Op. cit.* p. 355-356.

⁷⁷³ MACARRÓN MIGUEL, A. M. (2002). *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta el siglo XX*. 2ª ed., Madrid: Tecnos. p. 160.

⁷⁷⁴ CONTI, A. (2007). *History of the restoration... op. cit.* p. 103.

⁷⁷⁵ DENON, V. en ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 164.

⁷⁷⁶ CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 85-88.

⁷⁷⁷ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration... Op. cit.* p. 156.

⁷⁷⁸ “[...] nouvelles pratiques s’imposent à la suite de différents processus: elles varient aussi selon les contextes ou les objets et peuvent être rapidement reléguées ou contredites”. *Ibid.*

⁷⁷⁹ *Ibid.* p. 164.

⁷⁸⁰ TOBAJA VILLEGAS, M. (1990).

⁷⁸¹ CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Del serbal. p. 39.

Surge así, aunque de forma muy lenta, la figura del restaurador-científico, quien tiene un mayor conocimiento no solo de la materia de las obras sino de su valor simbólico.⁷⁸²

En España, en 1845 la Real Academia de la Historia reformaba sus estatutos y reglamentos de 1792, creando en su seno una Sala o Comisión de Antigüedades para estudiar y cuidar las «antigüedades del reino», consideradas como importantes documentos para la Historia de España, período en el que las Reales Academias se encargaban de la protección y conservación del patrimonio histórico artístico del país.⁷⁸³

Posteriormente, los nuevos valores y principios de la restauración comienzan a hacerse patentes tras el Real Decreto del 18 de agosto de 1809, en plena Guerra de la Independencia Española, que ordenaba la supresión de todas las órdenes religiosas y la incautación y excaustración de sus bienes por parte de los franceses. Esto fue el origen del Museo Josefino, fundado tras el Real Decreto de 20 de diciembre de 1809, en el que José I Bonaparte promulgaba:⁷⁸⁴

*Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de cuadros, que separados de la vista de los conoedores se hallasen hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles poco conocidos de las naciones vecinas; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Rivera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente y otros....*⁷⁸⁵

Este texto refleja ya un deseo por conservar las obras a las que se le atribuyen valores históricos, teniendo esto que ver, sobre todo, con la autoría de las mismas. A pesar de esto, muchas obras fueron maltratadas y/o transformadas pues, como era costumbre a principios del siglo XIX, alterar de algún modo las obras de arte demostraba de poder, práctica que contaba incluso con la aprobación de eruditos e intelectuales.⁷⁸⁶

Una de las obras requisadas, *La Resurrección del Señor* de Murillo⁷⁸⁷ (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) fue ampliada en las esquinas superiores, pasando de formato curvo a rectangular. Esta intervención seguramente fue realizada tras el conflicto, cuando se iniciaron una serie de movilizaciones para la devolución a España de las pinturas robadas. El General Álava fue el precursor de la recuperación y protección del material artístico.⁷⁸⁸

En 1810 se destinan el primer presupuesto público a la conservación y la restauración de monumentos, pero los decretos creados para ello no tuvieron éxito. En 1837, se crearon unas Comisiones Provinciales científico-artísticas para impulsar el inventario, el traslado y la conservación, las cuales tampoco cumplieron su cometido.⁷⁸⁹

No fue hasta 1844 cuando, tras la creación de la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos, los bienes empezaron a ser correctamente gestionados. Esta Comisión, basada en la creada por los franceses en 1837⁷⁹⁰, consistía en una red de Comisiones Provinciales,⁷⁹¹ encargadas de actividades como la catalogación de los bienes, lo que permitía conocer el legado y así protegerlo de una forma más adecuada.⁷⁹²

⁷⁸² MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia... Op. cit.* p. 162.

⁷⁸³ MAIER ALLENDE, J. (2003). “La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia” en *250 años de arqueología y patrimonio M. Almagro-Gorbeay J. Maier Allende*. Madrid: Real Academia de la Historia. p. 27.

⁷⁸⁴ Real Decreto de 20 de diciembre de 1809, publicado en *Gaceta de Madrid*, n. 356, de 21 de diciembre de 1809. En HEMPEL LIPSCHUTZ, I. (1961). *El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia* en *Arte español. Revista de la sociedad española de amigos del arte*. Año XLIV. XIX. de la tercera época. Vol. 23. Tercer cuatrimestre. p. 224.

⁷⁸⁵ *Ibíd.*

⁷⁸⁶ RIOJA, J. A. (2016). “La recuperación del arte expoliado por las tropas de Napoleón” en *EL MUNDO* <<http://www.el-mundo.es/la-aventura-de-la-historia/2016/02/18/56c4732f22601db20a8b45ce.html>> [Consulta: 20 enero de 2017]

⁷⁸⁷ Devuelto a España en 1814. Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando.

⁷⁸⁸ RIOJA, J. A. (2016). *Op. Cit.*

⁷⁸⁹ BELLO, J. (1997). *Frtailes, intendentes y políticos*. Madrid: Taurus. p. 292.

⁷⁹⁰ Real Orden de 27 de mayo de 1837, publicada en *Gaceta de Madrid*, n. 907, el 28 de mayo de 1837 en MARTÍNEZ PINO, J. (2013). *Op. cit.*

⁷⁹¹ Se establecen por Real Orden de 13 de Julio, y se regulaban por el Reglamento de 24 de julio del mismo año y están formadas por «cinco personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades». MARTÍNEZ PINO, J. (2013). *Op. cit.*

⁷⁹² *Ibíd.*

Además de una mayor profesionalización de los restauradores y de la creación de nuevas instituciones para la protección del patrimonio, en Europa se incrementa el número de textos en los que se pretende establecer algún tipo de criterio para las restauraciones. El restaurador alemán Christian Köstler, después de observar como el restaurador francés Colins había repintado unos amorcillos en la *Santa familia Cagniani* de Rafael para la corte de Düsseldorf, escribió en su tratado de 1830 que el restaurador debía permanecer “invisible”.⁷⁹³ Ulisse Forni⁷⁹⁴ en su *Manuale del pittore restauratore* de 1866, diferenciaba las técnicas del restaurador de galería, “respetuoso y prudente”, de las del restaurador privado, al que denomina *pasticheur*⁷⁹⁵. Este último se dedicaría a la compraventa de antigüedades, que además repintaría y falsificaría. A pesar de esto, los propios críticos muchas veces actuaban de manera muy distinta a los principios que promulgaban.

En 1868, A. Terral opinaba que las pinturas son “[...] la propiedad de todo el mundo; conservarlas es un deber imperativo; mutilarlas sería empobrecer el Estado; destruirlas sería un sacrilegio”.⁷⁹⁶

Las críticas hacia las transformaciones o alteraciones de las pinturas, sin embargo, no son las mismas si se refieren al soporte o a la capa pictórica. En España, por ejemplo, el respeto al original en lo que a la capa pictórica se refiere, se vio respaldado por restauradores como Poleró, quien ya era prudente con el uso de disolventes para no arruinar la capa pictórica.

Estos criterios cercanos a los actuales en cuanto a la prudencia, sin embargo, son contrarios a los que se usaban en esa época en muchos sectores de restauración de arte europeos.

7.1.3. Los valores del patrimonio pictórico en el s. XX

El siglo XX trajo consigo el desarrollo de conceptos como el de Bien Cultural y Patrimonio Cultural, los cuales fueron de suma importancia para establecer los máximos valores patrimoniales en las obras y para desarrollar teorías eficaces para su correcta conservación. Riegl en 1902 consideraba que los valores patrimoniales eran: antigüedad, histórico, conmemorativo, uso y novedad.⁷⁹⁷

*Cánones de gusto, innovación, y autenticidad en la historia del Arte —junto con antigüedad y percepción de antigüedad— han sido tradicionalmente importantes fuentes de valor para el campo de la conservación. Los trabajos de Riegl, Ruskin y otros historiadores y críticos de los siglos XIX y XX son los cimientos de esos métodos para valorar el patrimonio, los cuales fueron compilados por los propios historiadores del arte y coleccionistas. Esos expertos fijaron el valor de las cosas, y entonces los conservadores fijaron materialmente esas cosas. Los propios valores y las decisiones de conservación se derivan de juicios hechos por un conocedor y / o un experto académico entrenado en los cánones del gusto, la autenticidad y la significación histórica.*⁷⁹⁸

A partir de ahí se desarrollaron diversas teorías, las cuáles, junto con los avances científicos, contribuyeron a un enorme avance en el campo de la conservación y restauración del patrimonio. Estos avances fueron reforzados por normativas que establecieron paulatinamente la manera correcta de intervenir el patrimonio cultural. Dos ejemplos, de enorme influencia, fueron las *Cartas* de Atenas y de Venecia.

⁷⁹³ KOSTLER, C. P. *Ueber restauration alter Oelgemalde 3 vols.* En HOENIGER, C. (2009). *Op. cit.* p. 101.

⁷⁹⁴ CARRETERO MARCO, C. (2004). “Restauración en el s. XIX materiales, técnicas y criterios”. En xv congreso de conservación y restauración de bienes culturales. Murcia. Disponible en <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Restauracion_siglo_XXI.pdf> [Consulta: 5 abril 2015].

⁷⁹⁵ Palabra francesa que denomina a aquel que realiza imitaciones al original por medio de combinación de elementos.

⁷⁹⁶ “[...] la propriété de tout le monde; les conserver est un impérieux devoir; les mutiler serait appauvrir l’État; les détruire serait un sacrilège”. TERRAL, A. (d’Amiens). (1868). *De la Restauration des tableaux*. Versailles: (Autor), p. 6.

⁷⁹⁷ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 9.

⁷⁹⁸ “Art historical canons of taste, beauty, innovation, and authenticity—along with age or perception of age—have traditionally been an important source of valuing for the conservation field. The works of Riegl, Ruskin, and other nineteenth- and early-twentieth-century art historians and critics are foundations of these methods of valuing heritage, which were marshaled by art historians and by collectors themselves. These experts fixed the value of things, and then conservators fixed those things materially. The values themselves and conservation decisions stemmed from judgments made by a connoisseur and/or scholarly expert trained in the canons of taste, authenticity, and historical significance.” MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 19.

Los preceptos de la *Carta del Atenas* de 1931, aunque estaban dirigidos a los monumentos arquitectónicos, también pueden ser aplicados a las pinturas, en cuanto a los dictados que tratan de que la restauración se haría respetando la obra histórico-artística, sin proscribir el estilo de ninguna época y empleando materiales y técnicas modernas.

En la *Carta de Venecia* de 1964 se remarca la necesidad de conservar los vestigios materiales del bien como condición para asegurar su autenticidad.⁷⁹⁹ En el Artículo 6 se prohíben los complementos estilísticos o analógicos, las eliminaciones que anulen el paso de la obra de arte a través del tiempo, a menos que sean incongruentes; las reconstrucciones, y la alteración o remoción de pátinas. El Artículo 8 indica que las pinturas ligadas a un monumento sólo serán separadas de este para ser salvadas.

La oficialización de esta serie de normas indica una evolución en la identificación de valores patrimoniales. Hacia la década de 1960, de hecho, comienzan a producirse cambios importantes en la formulación de estos valores y en el propio concepto de patrimonio. Es en esta época cuando se comprende que las restauraciones se hacen para satisfacer a los individuos: “La restauración no responde a una exigencia de los objetos, sino que es la expresión de la peculiar forma de aprehenderlos que tiene la sociedad para la que se restaura”.⁸⁰⁰

A finales del siglo XX, se empiezan a estudiar los valores que pueden poseer los bienes patrimoniales. Algunos teóricos como Lipe o Frey, y documentos como la *Carta de Burra*, citan los valores patrimoniales, no sin dificultad y con disparidad de opiniones entre los autores.

Tabla. 3. Resumen de las tipologías sobre el valor del patrimonio por varios teóricos y organizaciones.

Lipe (1984) ⁸⁰¹	<i>Carta de Burra</i> (1998)	Frey (1997) ⁸⁰²	<i>English Heritage</i> (1997) ⁸⁰³
Económico Estético Simbólico Informativo	Estético Histórico Científico Social	Monetario Opción Existencia Legado Prestigio Educativo	Cultural Educativo Económico Fuente Recreativo Estético

7.2. Las teorías clásicas y el problema de los añadidos

*¿Qué ocurre cuando se destruyen las “normas” del arte, cuando se transforma, cuando el original ya no es lo que era?*⁸⁰⁴

Entre el s. XIX y la primera mitad del XX se desarrollan una serie de teorías sobre conservación y restauración del patrimonio histórico-artístico. A pesar de que, por época, todas ellas son englobadas en las *teorías clásicas* de la conservación-restauración, existen diferencias entre ellas.

⁷⁹⁹ CARVALLO PERICHI, C. (2011). *Patrimonio cultural. Un enfoque diverso y comprometido*. Mexico: Unesco. http://www.comisionunesco.mec.gub.uy/innovaportal/file/30724/1/unesco__ciro_caraballo__patrimonio_cultural1.pdf [Consulta 15 febrero de 2016]

⁸⁰⁰ BARBERO ENCINAS, J. C. (2008). *Fondo y figura. El sentido de la restauración en el arte contemporáneo*. Madrid: Polifemo. p. 25.

⁸⁰¹ LIPE W.D. (1984). “Value and meaning in cultural resources” en *Approaches to the archaeological heritage*, H. Cleere, Cambridge: Cambridge University Press. p. 1-11.

⁸⁰² FREY, B.S. (1997). “The Evaluation of Cultural Heritage: Some Critical Issues” en *Economic Perspectives on Cultural Heritage*, M. Hutter e I. Rizzo. Londres: Macmillan.

⁸⁰³ ENGLISH HERITAGE. (1997). *Sustaining the Historic Environment: New Perspectives on the Future*. London: English Heritage.

⁸⁰⁴ FURIÓ, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra. p. 223.

En el XIX, Alois Riegl fue uno de los primeros y principales teóricos, seguido años después por Cesare Brandi.⁸⁰⁵ Riegl, se declaraba partidario del concepto histórico de las obras, por encima incluso del estético o el histórico-artístico.⁸⁰⁶ Sin embargo, mostraba su lado más “clasicista” en cuanto a temática religiosa se trataba, opinando que por su alta carga simbólica, debían tratarse con “decoro”.⁸⁰⁷ Riegl dividió los valores patrimoniales en cuatro categorías principales: histórica, antigüedad, uso y no uso⁸⁰⁸ y anticipó una clasificación de objetos histórico-artísticos: intencionados, históricos y antiguos.

Tanto Riegl como Brandi tenían una visión muy avanzada de la restauración, pues incluían al sujeto como elemento principal en el proceso de conservación de una obra:⁸⁰⁹ “Las restauraciones tardías no son sólo una parte de la historia de una pintura sino también la fuente para el estudio de las contemporáneas interacciones humanas”.⁸¹⁰ Sin embargo, Brandi le daba una mayor importancia a la materia de la obra de arte, haciendo además una diferencia entre estructura y capa pictórica.⁸¹¹ En el caso en que la estructura dejara de cumplir sus funciones, Brandi antepone los valores estéticos de la imagen por encima de la estructura, considerándola como un medio para expresar un mensaje y no como un fin material.⁸¹²

El valor histórico también era clave para Brandi. Una obra podía sufrir muchos cambios a lo largo de su vida, cambios que también afectaban a sus valores: “Entre un estado y otro de la materia se ha hecho historia”.⁸¹³ Según Brandi, además, en las restauraciones se deben hacer reconocibles las modificaciones que hayan podido ir sufriendo la obra, a fin de que pueda diferenciarse del original, evitando así los falsos históricos: “La exigencia de autenticidad requiere también que se pueda reconocer lo que está añadido o interpretado dentro de una obra”.⁸¹⁴ Los materiales utilizados deben ser, además, reversibles.⁸¹⁵

Por lo tanto, los enfoques estético e histórico eran los que prevalecían en las teorías de Brandi. Dichas instancias debían fijar el límite de aquello que puede restablecer la unidad potencial de la obra, sin que se cometiera un falso histórico o estético.⁸¹⁶ Aplicando esto al problema de los añadidos, se entiende que Brandi sería partidario de su conservación: conservar los añadidos debía ser la regla y retirarlos la excepción.⁸¹⁷

⁸⁰⁵ SZMELTER, I. (2013). “New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care” en *CEROART. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art. Revue électronique*. <https://ceroart.revues.org/3647> [Consulta: 15 febrero de 2014].

⁸⁰⁶ “Si no existe un valor artístico eterno, sino sólo uno relativo, moderno [...] no podemos hablar en delante de “monumentos históricos y artísticos”, sino solamente de “monumentos históricos”, y exclusivamente en este sentido emplearemos el término a partir de ahora.” RIEGL, A. (1999). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor. En MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis. p. 28.

⁸⁰⁷ Por lo tanto, para Riegl, el valor a salvaguardar de las pinturas religiosas era el simbólico-funcional y por ello se debía recurrir a un criterio estético. Este punto de vista influiría en las intervenciones restauradoras, pues debido a esto irían encaminadas al restablecimiento de la imagen, sin tener en cuenta los métodos. “[...] los cuadros de la historia sagrada están en relación con el Divino Salvador y representa lo más digno que pueda ser creado por la mano del hombre. Si en alguna obra humana parece obligada la consideración al decoro, es aquí, y éste exige [...] un acabado perfecto de forma y color.” RIEGL, A. (1987). El culto moderno a los monumentos. En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Sedimentos...* p. 19.

⁸⁰⁸ MARIJNISSEN, R. H. (1996). p. 278.

⁸⁰⁹ “[...] lo que convierte a una obra en objeto de restauración es “nuestro gusto subjetivo” o el hecho de que “trasmite” o “representa cosas”, o “despierta” (sic) “ideas contenidas en nuestra conciencia”. RIEGL, A. (1999). op. cit. En MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). Op. cit. p. 64-65.

⁸¹⁰ “Later restorations are not only part of the painting’s history but are also source for the study of contemporary human interactions [...]”. RIEGL (1929). *Der moderne Denkmalkultus sein Wesen und seine Entstehung*. En HILL STONER, J. y VON DER GOLTZ, M. (2012). “Consideration on removing or retaining overpainted additions and alterations” en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). Londres, New York: Routledge. p. 497-499. p. 498.

⁸¹¹ MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). La conservación y la restauración en el siglo XX. Madrid: Tecnos. p. 33.

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ BRANDI, C. (1988). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza. En MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). Op. cit. p. 38.

⁸¹⁴ “L’exigence d’authenticité veut aussi que l’on puisse reconnaître ce qui est ajouté ou interprété dans une oeuvre [...]”. MOHEN, J-P. (1999). *Sciences du patrimoine (Les): Identifier, conserver, restaurer*. Paris: Odile Jacob. p. 209.

⁸¹⁵ MACARRÓN MIGUEL, A. (2008). *Conservación del patrimonio cultural*. Madrid: Síntesis. p. 240.

⁸¹⁶ BRANDI, C. (1988). En MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). Op. cit. p. 148.

⁸¹⁷ BARROS GARCÍA, J.M. (2005). *Sedimentos...*, Op. cit. p. 85.

Brandi, además, opinaba que era necesario establecer los distintos momentos que caracterizan la inserción de la obra de arte en el tiempo histórico para así poder definir en cuál de ellos se producían las condiciones necesarias para cierta restauración y en qué época esto era lícito.⁸¹⁸

Está claro que no se podrá hablar de restauración durante el período que va desde la génesis del objeto a su formulación acabada. Si pareciera haber habido restauración, puesto que la operación se habría producido sobre una imagen a su vez concluida, en realidad, vendría a tratarse de una fusión de la imagen en otra imagen, de un acto sintético y creativo que desautoriza la primera imagen y la encierra en una nueva.⁸¹⁹

De aquí se deduce que los añadidos de soporte eran tratados como meros aditamentos del proceso creativo y las obras ampliadas como una nueva creación, y no como obras restauradas. De hecho, según el punto de vista histórico de Brandi, las ampliaciones debían ser conservadas a la vista, como nuevos testimonios y no deben diferenciarse del núcleo originario:⁸²⁰

Desde el punto de vista histórico, las adiciones sufridas por una obra de arte no son más que nuevos testimonios del quehacer humano y, por tanto, de la historia; en este sentido lo añadido no se diferencia del núcleo originario y tiene idéntico derecho a ser conservado. Por el contrario, su eliminación, si bien es también resultado de una actuación, y como tal se inserta igualmente en la historia, en realidad destruye un documento y no se documenta a sí misma, por lo que conduciría a la negación y destrucción de un acontecer histórico y a la falsificación del dato.⁸²¹

Para Brandi, la obra de arte es una unidad y no una totalidad o suma de partes. De este modo, si se toman aisladamente los elementos que componen la obra, perderían todo significado.⁸²² Brandi apuntaba, además, que sólo es legítima la conservación incondicional del añadido, mientras que la eliminación de éste ha de estar siempre justificada.⁸²³

Replanteemos ahora el problema de la conservación y la eliminación de los elementos añadidos, teniendo muy presente en este punto que no se habla únicamente de ruinas, sino que puede tratarse -y más de las veces se tratará- de adiciones hechas sobre obras de arte que podrían recuperar la unidad originaria y no sólo la potencia si tales añadidos fuesen suprimidos en lo posible.⁸²⁴

Por tanto, al observar la obra desde un punto de vista estético o de legibilidad, el criterio conservativo parece invertirse, pues se contempla la supresión: “Para la exigencia que nace de la condición artística de la obra de arte, lo añadido requiere ser eliminado”⁸²⁵. Brandi resuelve de este modo el aparente conflicto entre el valor *histórico* y el *estético*:

La solución no puede ser justificada como de autoridad, sino que tendrá que venir sugerida por la instancia que tenga mayor importancia. Y, puesto que la esencia de la obra de arte consiste en que sea contemplada en el propio hecho de constituir una obra de arte, y, sólo en segundo término en el hecho histórico que singulariza, es claro que si el añadido disturba, desnaturaliza, ofusca o sustrae en parte de la obra de arte, tal adición debe ser eliminada. [...].⁸²⁶

Esta solución que Brandi propone parece dar prevalencia al valor estético, pero en realidad también resalta la enorme importancia del valor histórico.⁸²⁷ De hecho, considera esencial documentar el añadido cuando éste es retirado:

⁸¹⁸ BRANDI, C. (1988). *Op. cit.* p. 32.

⁸¹⁹ *Ibíd.*

⁸²⁰ BRANDI, C. (1988). En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Op. cit.* p.85.

⁸²¹ *Ibíd.*

⁸²² BRANDI, C. (1988). MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). *Op. cit.* p. 32.

⁸²³ *Ibíd.* p. 39.

⁸²⁴ *Ibíd.* p. 46.

⁸²⁵ BRANDI, C. (1988). En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes...Op. cit.* p. 85.

⁸²⁶ BRANDI, C. (1988). *Op. cit.* p. 46.

⁸²⁷ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes...Op. cit.* p. 86.

[...] *únicamente deberá cuidarse en lo posible su conservación separadamente de la obra, así como la documentación y el recuerdo del hecho histórico que con esta supresión queda sustraído y borrado del cuerpo vivo de aquélla.*⁸²⁸

Aunque las teorías de Brandi tratan de respetar simultáneamente criterios históricos y estéticos, es esencial decantarse por uno de ellos, pues no es posible restaurar la estética de un cuadro y al mismo tiempo que se respeten las huellas del tiempo.⁸²⁹ Para saber qué enfoque conservativo seguir es necesario identificar los valores más importantes a conservar en una obra.

Identificar valores también puede ocasionar conflictos si no se distinguen claramente o si son equivocados, como puede ocurrir con el valor “histórico” y el “Histórico”. La “historia”, tiene que ver con la evolución real del objeto, en su aspecto material e inmaterial y la “Historia” es el campo de conocimiento. Estos conceptos, como bien destaca Muñoz Viñas, no deberían ser confundidos pues,

[...] *no es posible respetar las huellas de la historia de cada objeto, y a la vez eliminarlas mediante la restauración para devolver al objeto a un estadio de su evolución revelado por la Historia. Ésta nos informa sobre cómo era el objeto, mientras que las huellas de la historia son las que convierten a un objeto en lo que es en la actualidad.*⁸³⁰

Es decir, en la conservación de una obra, no pueden existir la prevalencia de los criterios históricos y estéticos de manera simultánea.

A pesar de las contradicciones y conflictos surgidos en muchas de las teorías clásicas, estas ideas perduraron varias décadas, hasta finales del s. XX y contribuyeron a establecer los criterios actuales de la conservación-restauración.

Una serie de criterios de conservación-restauración se concretaron en la *Carta del Restauo* de 1972. El Anexo C de dicha *Carta* trata las instrucciones para la ejecución de restauración de pinturas, donde se incluyen las precauciones que se deben tomar al intervenir en el patrimonio pictórico⁸³¹; cuyo precepto fue “mantener en funcionamiento, facilitar la lectura y transmitir íntegramente al futuro” los objetos de restauración.⁸³² En la *Carta del Restauo* se reflejaban una serie de criterios de actuación que atañían a la materialidad, a la historicidad y a la estética del bien cultural: la determinación tiempo-espacio del momento histórico y época de su creación, así como de las posibles adiciones o modificaciones que la obra haya sufrido; causas de las posibles alteraciones y degradaciones; diagnóstico de daños físicos y funcionales de los efectos del deterioro de la obra.⁸³³

Estos criterios fueron posteriormente actualizados en la *Carta* de 1987, en la que, entre otras actuaciones, se prohibieron las adiciones de estilo o analógicas incluso en formas simplificadas, las remociones o demoliciones que ocultaran el paso de la obra a través del tiempo, a menos que se tratase de limitadas alteraciones perturbadoras o incongruentes respecto a los valores históricos de la obra o de complementos de estilo que la falsifiquen.⁸³⁴

Con la elaboración de estos nuevos fundamentos, el valor presente y futuro de las obras fue tomando aún más importancia en los procesos de conservación-restauración. Corrado Maltese, uno de los artífices de la *Carta* de 1987⁸³⁵ expresaba el gran potencial informativo de las obras de arte.⁸³⁶ También señalaba que dicho potencial se podía ver afectado con una alteración en la obra.

⁸²⁸ BRANDI, C. (1988). *Op. cit.* p. 46.

⁸²⁹ MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea...* *Op. cit.* p. 150.

⁸³⁰ *Ibid.* p. 149.

⁸³¹ BRANDI, C. (1982). *La "Carta del Restauo 1972"* <http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauo_Roma.pdf> [Consulta: 20 diciembre de 2016]

⁸³² MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea...* *Op. cit.* p. 115.

⁸³³ TOBAJA VILLEGAS, M. (1990). *Op. cit.*

⁸³⁴ Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. <ipce.mcu.es/pdfs/1987_Carta_BienesMuebles-Italia.pdf> [Consulta: 6 de junio de 2015]. Art. 6.

⁸³⁵ GONZALEZ VARAS, I. (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra. 2ª ed. p. 449.

⁸³⁶ MALTESE, C. (1988). *Relazione introduttiva* en *Atti del convegno sul problema del restauro in Italia*. Udine: Campanotto. P. 13-14. En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Op. cit.* p. 237.

*Si este potencial se distorsiona, es mutilado o degradado, disminuye e incluso puede desaparecer. [...] puede y debe ser hecho solo si el potencial informativo de la obra no se acumula por vía de la recuperación o no trae estabilización por una mejora de la conservación. Es el potencial informativo el que debe ser conservado y es este el fin último de cada procedimiento de restauración, así como de salvaguardia o de prevención.*⁸³⁷

A partir de estas *Cartas*, de otros documentos y gracias al trabajo de los investigadores, se desarrollaron progresivamente una serie de principios que pueden denominarse como *clásicos*: autenticidad, legibilidad, reversibilidad y mínima intervención.

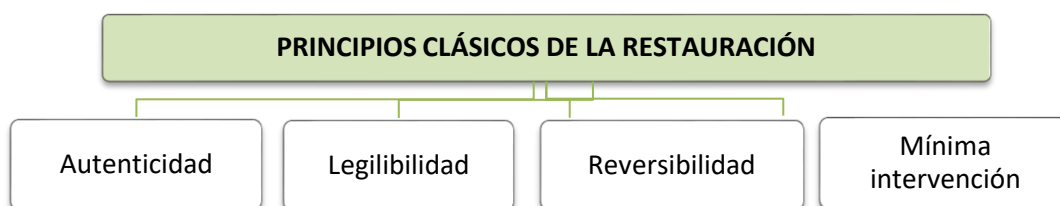


Fig. 91. Esquema de principios clásicos utilizados en la conservación del patrimonio pictórico.

7.2.1. Autenticidad

Definir la *autenticidad* es un aspecto crucial en el estudio de los bienes culturales. Las teorías clásicas difieren en cuanto a cuál es el estado auténtico de un objeto. Según Riegl, la autenticidad es la rehabilitación del estado original de génesis de una obra. En este caso, se trataría de la *autenticidad como recuperación del estado original*.⁸³⁸

*La autenticidad puede verse amenazada por la destrucción de estratos históricos, el moderno reemplazo de elementos originales (particularmente si se basan en conjeturas) y la adición de nuevos elementos.*⁸³⁹

También se ha entendido la *autenticidad* como la obra desprovista de cualquier elemento no original. Según esto, una obra *auténtica* es también aquella no restaurada o, al menos, una obra a la que no se le ha alterado el estado pretendido por el artista. Esta sería la *autenticidad como estado pretendido por el autor*, como señalan McLaren y Werner: “[...] el objetivo de aquello a quienes se confía el cuidado de las pinturas es presentarlas de la forma más parecida posible a como el artista quiso que se vieran.”⁸⁴⁰

Hay quien, como Baldinucci en su *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*, consideraba que la autenticidad de una obra se perdía al ser restaurada su materia, considerándose “impura” al perder su “originalidad”. Este hecho conllevaba una “mala reputación”, disminuyendo el valor de la obra.⁸⁴¹

⁸³⁷ “Se questo potenziale è stravolto, reso monco o degradato, esso si abbassa e può anche sparire [...] può e deve essere fatto solo se il potenziale informativo dell’opera ne trae accrescimento per via di recupero o ne trae stabilizzazione per un miglioramento della conservazione. È il potenziale informativo che deve essere conservato ed è questo il fine ultimo di ogni procedimento di restauro, così come di salvaguardia o di prevenzione.” *Ibid.*

⁸³⁸ MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea...* Op. cit. p. 85.

⁸³⁹ UNESCO. (2004). *Algunas reflexiones sobre autenticidad. Reflexiones extraídas del Manual para el manejo de los sitios*. Lima: Unesco Office Lima.

⁸⁴⁰ MCLAREN, N. y WERNER, A. (1950). “Some factual observations on varnishes and glazes” en *The Burlington Magazine*. vol. 92, n. 568. Pp. 189-192. En MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea...* Op. cit. p. 86.

⁸⁴¹ CONTI, A. (2007). *History...* op cit. p. 75.

[...] *Hay muchos, y no faltos de experiencia en el campo del arte, quienes han opinado que grandes pinturas ni deben ser nunca retocadas ni siquiera un poco, o nada, ni siquiera por aquellos preparados porque, si inmediatamente o con el tiempo, y para cualquier nivel o grado, la restauración siempre llegará a ser visible; también es cierto cuando una pintura que no es pura, no intervenida, siempre vendrá acompañada de una pobre reputación.*⁸⁴²

Existe otro tipo de “autenticidad”, la que tiene como fin recuperar la obra, no ya tal y como fue en origen, sino tal y como debería haber sido en cuanto a obra ideal y perfecta, la *autenticidad como estado prístino*.⁸⁴³

El problema de las reconstrucciones prístinas es que se realizaban sin tener en cuenta los valores que se perdían.⁸⁴⁴ Además, hay que tener en cuenta que la idea de autenticidad o de estado original de una obra va a depender en muchos casos de la opinión de cada persona, lo que a su vez depende de la formación de estas y de su relación con el objeto.

El enfoque purista u *objetivo* se basa en estos principios de autenticidad, la idea de que cualquier añadido debe ser eliminado del original⁸⁴⁵ para “recuperar una apariencia lo más parecida posible a la que tenía la pintura cuando salió del caballete del artista”.⁸⁴⁶ También se recurría a este criterio para recuperar el “estado original”. Hay que tener en cuenta, por lo tanto, que recurrir a este criterio significa prescindir de los valores que el añadido puede aportar. De hecho, aunque se conozca alguno de dichos estados, esto no quiere decir que deba ser el criterio a adoptar siempre:

*Conocer los deseos del artista e intención, sin embargo, no quiere automáticamente decir que las intervenciones del restaurador deban ir en relación a ellos. Consecuentemente, uno está inclinado a concluir que restauración tiene cierta autonomía independiente, a algún nivel, para las intenciones del artista.*⁸⁴⁷

Siguiendo este enfoque los añadidos también podrían ser conservados para que cumpla un mensaje ideal que definiría el estado auténtico o comprensión de la “verdad”.⁸⁴⁸ Todo dependerá del tipo de “autenticidad” buscada, pues según el carácter del bien, el razonamiento de su expresión histórica será distinto. Por ejemplo, si se trata de un bien patrimonial “su autenticidad histórica debe por lo general reflejar las fases significativas de su construcción y utilización a lo largo de las diferentes fases de su línea del tiempo histórico”.⁸⁴⁹

7.2.2. Legibilidad

Cesare Brandi en *Teoría de la restauración* y Umberto Baldini en *Teoría de restauro e unità di metodologia*, fueron posiblemente los primeros en teorizar acerca del problema de la legibilidad. Posteriormente, Paolucci realizó un comentario crítico de lo que este concepto significaba para él: [...] la manera en que nosotros, aquí y ahora, creemos que un artista determinado debe ser contemplado y disfrutado [...].⁸⁵⁰ Es decir, la legibilidad de una pintura consiste en la capacidad de leer e interpretar su composición y significados.

⁸⁴² “[...] there are many, and not entirely lacking in expertise in the field of art, who have been of the opinion that great paintings must never be retouched even a little or at all, not even by those skilled in the practice because, whether immediately or with time, and to whatever extent or degree, the restoration will always become visible; it is also true that a painting which is not pure, untouched, will always be accompanied by a poor reputation.” CONTI, A. (2007). *History...* op cit. p. 75.

⁸⁴³ MUÑOZ VIÑAS, S. *Op. cit.* p. 85.

⁸⁴⁴ PATRIDGE, W. (2006). *Op. cit.* p. 21

⁸⁴⁵ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Sedimentos...* *Op. cit.* p. 90.

⁸⁴⁶ STANIFORTH, S. (2000). “Conservation: Significance, relevance and sustainability”. *IIC Bulletin* Vol. 6. p. 3-8. En MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría ... Op. cit.* p. 85.

⁸⁴⁷ “Knowing the artist’s wishes and intention, however, does not automatically mean that the restorer’s interventions should be in line with them. Consequently, one is inclined to conclude that restoration has a certain autonomy independent, to some extent, from the artist’s intentions”. VAN DE WETERING, E. (1996). “The autonomy of restoration: ethical considerations in relation to artistic concepts” en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage* N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. (p. 193-199). p. 195-196.

⁸⁴⁸ CAPLE, C. (2000). *Op. cit.* p. 200.

⁸⁴⁹ UNESCO. (2004). *Op. cit.*

⁸⁵⁰ PAOLUCCI, A. (2002). “La leggibilità dell’opera d’arte antica” en *Kermes*, Vol. XV, n. 46. p. 16.

Este concepto que surgió para intentar establecer algún tipo de criterio objetivo que evitase la realización de falsos históricos⁸⁵¹, suele ser, en muchas ocasiones, simplemente una forma de justificar los resultados obtenidos en el proceso de restauración y a menudo se justifica con la pretensión de recuperar la intención del artista.⁸⁵² Este criterio supone conservar los valores estéticos e históricos. En las teorías clásicas de la restauración, la aplicación de este concepto se puede considerar tanto de forma objetiva como subjetiva.

*La legibilidad material realizada por el filólogo es un valor absoluto: las palabras legibles insertadas darán un resultado o, si se deben adelantar múltiples hipótesis, múltiples resultados legibles. Por el contrario, la percepción de un elemento pictórico es un valor relativo. Ella puede establecerse a diversos grados, sin que se le pueda precisar un grado absoluto de percepción.*⁸⁵³

Este término resulta ser, quizá, uno de los puntos más complicados de las teorías clásicas, al ser un concepto extraído del ámbito filológico. De hecho, Cesare Brandi o Paul Philippot consideran el retoque pictórico como una “*integración filológica*”. Umberto Baldini incluso habla del acto de la restauración como “*un acto de filología crítica*”.⁸⁵⁴

En cuanto al tema de los añadidos, Cesare Brandi, fue uno de los primeros teóricos que estudió la legibilidad de la obra en relación con este aspecto. Brandi opinaba que los añadidos podrían permitirse sólo si no perturbaban, es decir, mientras la intervención afectara sólo a la estructura pero no alterara la imagen.⁸⁵⁵ De esto se puede deducir que si unos añadidos de soporte están bien integrados en el original, pasan a formar parte de la estructura del mismo y, por lo tanto no distraen visualmente, de lo contrario, deberían ser eliminados para restablecer la lectura de la obra.

El problema está en que, para algunos investigadores y restauradores, revelar significa suprimir a toda costa los añadidos. Sin embargo, la supresión también puede ocasionar la pérdida de otras lecturas, como, por ejemplo, aquellas que la ampliación aportaba.⁸⁵⁶ Un buen ejemplo de esto es la restauración del *Polittico de Badia* de Giotto (Galleria degli Uffizi). A esta obra, que había sido transformada en una pala de altar en el siglo XV, le fueron suprimidos los añadidos, siguiendo seguramente un criterio de legibilidad. Baldini tuvo una opinión favorable a esta eliminación. Según él, los añadidos no formaban una nueva unidad con el núcleo original, por lo que este podría ser recuperado íntegramente retirando los añadidos.⁸⁵⁷ Así expresó su conformidad: “Esta recuperación, pues, debe considerarse no sólo lícita, sino también necesaria para la restitución filológica, sin alteraciones, de la obra de Giotto”.⁸⁵⁸

Sin embargo, Antonio Paolucci criticó dicha actuación, calificándola de irreversible e ilícita. Este defendía el carácter documental de la obra con sus ampliaciones y la creación de una *nueva unidad*, con sus nuevos valores adquiridos.⁸⁵⁹ En esta actuación sólo se tuvo en cuenta el criterio de legibilidad, sin considerar el valor histórico e incluso artístico de los añadidos: “La recuperación del módulo giottesco, [...] ha comportado el sacrificio de un añadido estilísticamente incongruente, pero notable cualitativamente además de importante como testimonio documental”.⁸⁶⁰

⁸⁵¹ JUAN BALDÓ, J. M. y VICENTE RABANAQUE, T. (2009). “El concepto actual de legibilidad. San Antonio abad de Pelugo y la Pieve di Santa Maria Assunta di Condino, Trento”, en *IV Congreso del Grupo Español del IIC: La restauración en el siglo XXI*. Cáceres. Disponible en <http://ge-iic.com/files/IVcongreso/10_jm_juan_baldo3.pdf> [Consulta: 3 de abril de 2014]

⁸⁵² BARROS GARCÍA J. M. (2015). “Re-evaluating the roles of the cleaning process in the conservation of paintings” en *Geconservación*, vol. 7, n. 7, p. 14-23. <http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/210/pdf> [Consulta: 15 enero de 2015]

⁸⁵³ “La lisibilité matérielle réalisée par le philologue est une valeur absolue: les mots lisibles insérés produiront un résultat ou, s’il doit avancer plusieurs hypothèses, plusieurs résultats lisibles. Par contre, la perception d’un élément pictural est une valeur relative. Elle peut s’établir à des degrés divers, sans que l’on puisse préciser un degré absolu de perception.” FAVRE-FÉLIX, M. (2009) “Ambiguïtés, erreurs et conséquences: «Rendre l’oeuvre lisible”, *CeROArt*, vol. 2009. <http://ceroart.revues.org/1140> [Consulta: 15 octubre de 2015]

⁸⁵⁴ BALDINI, U. (1978). *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Vol I. Florencia: Nardini. p. 9.

⁸⁵⁵ MELUCCO VACCARO, A. “The Emergence of Modern conservation Theory”. en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage* N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 208.

⁸⁵⁶ MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). *Op. cit.* p. 149.

⁸⁵⁷ BARROS García, J. M. (2005). *Imágenes...*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵⁸ BALDINI, U. (1978). *Op. cit.* p. 1

⁸⁵⁹ PAOLUCCI. (1988). En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes...*, *op. cit.* p. 90.

⁸⁶⁰ *Ibid.* p. 83.

7.2.3. Reversibilidad

Este principio supone la necesidad de realizar trabajos de restauración que permitan ser suprimidos en el momento que se considere apropiado. Este principio era considerado como un principio básico a tener en cuenta en cualquier intervención,⁸⁶¹ ya que reduce los riesgos y responsabilidades.⁸⁶² Sin embargo, ya en las teorías clásicas esto era considerado más una aspiración que un objetivo realista.⁸⁶³

Brandi y otros autores han señalado la fragilidad y restricción de dicho término, relativizando su aplicabilidad. La reversibilidad traería consigo un sentido de “circunstancialidad”, por la posibilidad de retorno a una condición anterior que depende de las particularidades de cada situación.⁸⁶⁴ Por lo tanto, como ya expresaba Smith en 1988, los restauradores debían aceptar la irreversibilidad de muchos materiales y sopesar los efectos positivos y negativos de su intervención.⁸⁶⁵

Este criterio de reversibilidad afecta a la conservación de los añadidos, pues se pueden considerar un material añadido y, por tanto, suprimible. En el caso de ser suprimidos, el proceso podría ser reversible, pero las connotaciones que tendría la nueva inclusión del añadido serían otras que si nunca hubiera sido suprimido.

7.2.4. Mínima intervención

Hacia la segunda mitad del siglo XX surge la noción de “mínima intervención” llegándose a considerar uno de los principios modernos más importantes de la conservación. Chris Caple lo describe como una noción que, más allá de la “reversibilidad” y la “verdadera naturaleza”: “[...] expresa una singular guía por excelencia ética para la conservación”⁸⁶⁶

El principio de mínima intervención era interpretado en las teorías clásicas como el hecho de intervenir en la materia de una obra sólo lo estrictamente necesario, ya que, “cada intervención sucesiva aleja más al objeto de su estado y aspecto originales”.⁸⁶⁷ Una de las consecuencias de la aplicación de este concepto fue la primacía de los tratamientos de conservación preventiva sobre los de restauración.⁸⁶⁸

7.2.5. Estética

La estética tiene que ver con el hecho de que el espectador sienta placer o no al observar la obra, que le guste o disguste, que le parezca coherente o no. También puede ser considerado como la manifestación de las intenciones del artista.⁸⁶⁹

El valor estético en una obra es de gran importancia, de hecho, “cuando historiadores de arte y críticos se pronuncian en materia de conservación o de restauración, emiten juicios de valor estético”⁸⁷⁰. Aunque la estética suele ser uno de los principios con más peso en las decisiones de conservación, el propósito final de una intervención conservativa no se puede simplemente reducir a mejorar una presentación estética. A pesar de esto, sea cual sea la intervención, ésta tendrá unas consecuencias estéticas inevitables.⁸⁷¹

En cuanto a la estética como criterio, al igual que ocurría con los preceptos de Viollet-le-Duc, en el patrimonio arquitectónico, los planteamientos estéticos para el pictórico tenían la finalidad de que los aspectos estéticos y formales fuesen lo más agradables posible. Esta subjetividad hacía que toda intervención restauradora fuese adecuada, a fin de conseguir el objetivo estético. Teniendo en cuenta esto, la solución expositiva adoptada en obras ampliadas podía ser tanto exponer como ocultar o retirar el añadido.

⁸⁶¹ SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2012). *Restauracion...* Op. cit. p. 12.

⁸⁶² MUÑOZ VIÑAS, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Butterworth Heinemann. p. 185.

⁸⁶³ CAPLE, C. (2000). Op. cit. p. 64.

⁸⁶⁴ VELLEDA CALDAS, K. y ÁVILA SANTOS, C. (2013). “La retratabilidad: la emergencia e implicaciones de un nuevo concepto en la restauración” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, n. 21 <www.eumed.net/rev/cccss/25/retratabilidad.html> [consulta 10 mayo de 2016]

⁸⁶⁵ SMITH, R. D. (1988). “Reversibility a questionable philosophy” en *Restaurator*, vol, 9, n. 4, 199-207. En MUÑOZ VIÑAS, S. (2005). *Contemporary Theory...* Op. cit. p. 188.

⁸⁶⁶ “[...] express a single quintessential guiding ethic for conservation”. CAPLE, C. (2000). Op. cit. p. 61.

⁸⁶⁷ WARD, P. (1986). *La Conservación del Patrimonio: Carrera contra Reloj*. Marina del Rey, California: The Getty Conservation Institute. p. 20.

⁸⁶⁸ MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría ... Op. Cit.*, p. 171.

⁸⁶⁹ CAPLE, C. (2000). Op. cit. p. 29.

⁸⁷⁰ AZCÁRATE, A. (2006). “El patrimonio edificado. Gestión y difusión” *Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* p. 35-44. J. M. Iglesias Gil. (coord.). Reinos: Universidad de Cantabria. p. 44.

⁸⁷¹ BARROS GARCÍA J. M. (2015). “Re-evaluating the roles...” Op. cit.

7.3. Teorías contemporáneas: cambios de paradigmas

Con el surgimiento del concepto de patrimonio cultural las pinturas pasaron a ser reconocidas como bienes culturales, dejando de ser sólo obras de arte. Esto hizo que los principios y criterios clásicos, encaminados a rescatar estas obras desde el punto de vista material, pasaron a favorecer también otros valores como los inmateriales.⁸⁷² A raíz de esto, las ideas clásicas fueron redefinidas para adaptarse a los objetivos que imperan en la conservación actual.

*Las teorías clásicas de conservación (de Ruskin a Brandi) se caracterizan por su estrecha adhesión a la Verdad. Estas teorías son actualmente dominantes, pero la crítica y las nuevas alternativas se están desarrollando y ganando impulso. Tres nociones cruciales en las teorías clásicas han sido criticadas: reversibilidad, universalidad y objetividad (incluyendo la determinación objetiva de daños y noción de conservación científica). Como resultado de estas críticas, la emergente teoría contemporánea de la conservación ha sustituido la noción de función, uso o valor del objeto de conservación por el de la Verdad.*⁸⁷³

Los fundamentos de la denominada como *Teoría Contemporánea de la Restauración*, postulada a partir del siglo XX, favorecen la preservación de los valores intangibles, de los significados sociales, pues reflejan diversos aspectos de una cultura, de una historia, de unas vivencias y de una identidad. Esta conciencia influyó en los criterios de restauración: “La teoría contemporánea de la Restauración intenta erradicar los excesos cometidos por “expertos” demasiado poderosos, pero esto puede producir nuevos problemas [...]”.⁸⁷⁴

El hecho de que una intervención en la materia cause una alteración en los valores de la obra hace que el proceso de evaluación de valores se complique. Esto es lo que ocurre en el caso de las ampliaciones de formato: los factores implicados, tanto tangibles como intangibles, además de ser múltiples son también proclives a estar en discordancia entre sí. Como se verá más adelante, similares complicaciones ocurren en el caso de la toma de decisiones, las cuales deben analizar los factores e intervenciones posibles con el propósito de reducir el riesgo de pérdida de aquellos valores más relevantes.

De todos los factores implicados en la conservación de pinturas, así como en otros objetos culturales, el individuo es uno de los factores más importantes a tener en cuenta. El motivo por el que las teorías contemporáneas se preocupan más por las personas que en las teorías clásicas, es porque son las comunidades quienes aportan los valores a las obras dependiendo de los sentimientos que les provoquen y de sus cualidades materiales. En otras palabras, el simbolismo lo definen los individuos.⁸⁷⁵

*A principios del siglo XXI, Salvador Muñoz Viñas y un número de otros académicos compilaron varios textos mientras interpretaron las problemáticas de la “conservación sostenible” y las funciones de varios actores [...] Estudios actuales en información y procesos de conocimiento relatan ciertos tópicos, incluyendo un marco legal y el rol de la ética, las cuales además son muy importantes. Estos son presentados más extensivamente y discutidos con gran detalle en una reciente recopilación de textos con el complejo cuidado del legado del arte visual incluyendo arte moderno y contemporáneo [...].*⁸⁷⁶

En el proceso de identificación de valores, además, es necesario la participación de las máximas personas involucradas, e incluso de personas ajenas a la conservación de la obra.

⁸⁷² TOBAJA VILLEGAS, M. (1990). *Op. cit.*

⁸⁷³ “Classical conservation theories (from Ruskin to Brandi) are characterized by their close adherence to Truth. These theories are currently dominant, but criticism and new alternatives are developing and gaining momentum. Three crucial notions in classical theories have been criticized: reversibility, universality and objectivity (including objective determination of damage and the notion of scientific conservation). As a result of these criticisms, emerging contemporary theory of conservation has substituted the notion of function, use or value of the conservation object for that of Truth”. MUÑOZ VIÑAS, S. (2005). *Contemporary... Op. cit.*

⁸⁷⁴ *Ibid.* p. 173.

⁸⁷⁵ Cita de Eugene F. Farrel en MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Op. cit.* p. 11.

⁸⁷⁶ “At the beginning of the twenty-first century, Salvador Muñoz Viñas and a number of other scholars compiled various texts while interpreting the economic issues of “sustainable conservation” and the functions of various stakeholders [...]. Current studies in information and knowledge processes address various topics, including a legal framework and the role of ethics, which are indeed very important. They are presented more extensively and discussed in greater detail in a recently published collection of texts on the complex care of visual art legacy including modern and contemporary art [...]” SZMELTER, I. (2013). *Op. cit.*

Además de esta serie de fundamentos, las teorías contemporáneas de la conservación-restauración están basadas en una serie de principios esenciales. Estos son en muchos casos una evolución de las nociones de las teorías clásicas, como resultado de las nuevas formas de pensamiento.

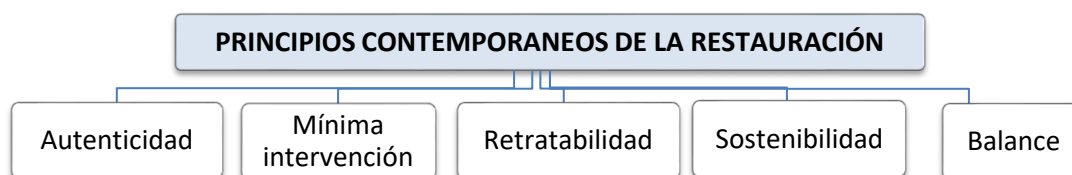


Fig. 93. Principios contemporáneos de la restauración.

7.3.1. Autenticidad

En la actualidad este principio, a diferencia del de las teorías clásicas ya no está basado en la materia,⁸⁷⁷ ni en criterios fijos, sino en “[...] fuentes de información variada que se vinculan no sólo a la forma y a la sustancia, sino también al uso, la función, la tradición, el entorno y el espíritu”⁸⁷⁸ Esto hace que la autenticidad deba estar apoyada en evidencias científicas que revelarán los datos más recónditos de la obra.⁸⁷⁹

Para Muñoz Viñas, la autenticidad reside en el momento presente en el que se estudia la obra.

*La condición actual es la única condición verdaderamente auténtica. Cualquier otra condición presumida, preferida o esperada existe sólo en la mente de los sujetos, en su imaginación o en su memoria. Los estados no auténticos no pueden existir en el mundo real. Del mismo modo, las condiciones no existentes no son auténticas por definición: por lo tanto, hablando de un objeto que existe en una condición no auténtica, es una especie de oxímoron.*⁸⁸⁰

Aunque la autenticidad en cualquiera de sus definiciones suele referirse a la salvaguarda de las intenciones del autor,⁸⁸¹ la recuperación de la intención del artista era un criterio clásico, que no evolucionó como criterio de restauración⁸⁸² y no sólo por ser algo difícil de evaluar.⁸⁸³

En las teorías contemporáneas este concepto se basaba en que las obras son un compendio de atributos tangibles e intangibles tales como tradiciones, técnicas, lenguaje, así como espíritu y emociones.⁸⁸⁴

Hay que tener en cuenta que la autenticidad del patrimonio pictórico no es algo que pueda fundamentarse en criterios predeterminados, porque cada obra debe ser considerada dentro del contexto cultural al que pertenece. Una de las ideas expuestas por Salvador Muñoz Viñas es que no existe una sola condición auténtica para cualquier obra y que habrá obras que sean más “auténticas” tras intervenirlas, pues pueden estar expresando más.⁸⁸⁵

⁸⁷⁷ El material que compone el objeto “su autenticidad” (sea lo que sea que esto signifique) sólo es importante como soporte de esa capacidad simbólica [...]. MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Op. cit.* p. 175-176

⁸⁷⁸ KNOWLES, A. (2000). “After Athens and Venice, Cracow” en *Triste Contemporanea. La Rivista*. vol. 6, n. 7. En MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea...* *Op. cit.* p. 150.

⁸⁷⁹ CAPLE, C. (2000). *Op. cit.* p. 200.

⁸⁸⁰ “The present condition is the only actually authentic condition. Any other presumed, preferred or expected condition exists only in the minds of the subjects, in their imagination or in their memory. Non-authentic states cannot exist in the real world. Likewise, non-existing condition is non-authentic by definition: therefore, speaking of an object which exists in a no authentic condition is a kind of oxymoron.” MUÑOZ VIÑAS, S. (2005). *Theory...* *Op. cit.* p. 94.

⁸⁸¹ PHILLIPS, D. *Exhibiting authenticity*. Manchester: Manchester University Press. 1997. p. 1.

⁸⁸² BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Sedimentos...* *Op. cit.* p. 41.

⁸⁸³ KATZ, K. B. “The artist’s intention and the varnishing of German expressionist paintings: two case studies” en *Cleaning retouching and coatings technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture*, John S Mills y Perry Smith. London: IIC, pp. 158-159. En CONTI, A. (1996). *Manuale di Restauro*. Torino: Einaudi. pp. 35-36.

⁸⁸⁴ SZMELTER, I. (2013). *Op. cit.*

⁸⁸⁵ MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). “Minimal intervention revisited” en *Conservation, principles, dilemmas and uncomfortable truths*, A. Richmond A. Bracker. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 55.

Por lo tanto una obra con añadidos de soporte puede ser considerada auténtica, dependiendo de si estos han servido para impulsar un determinado mensaje. Se puede considerar que una obra es la que es, con sus valores actuales, justamente por sus transformaciones: “[...] El respeto a los datos históricos y estéticos tiene que ser fundamental, concibiendo la obra como un documento que se completa con el paso del tiempo”.⁸⁸⁶

7.3.2. Mínima intervención

En las teorías contemporáneas este principio no se refiere a la intervención como tal, sino que está enfocado a evitar la pérdida de significados potenciales de la obra.⁸⁸⁷ “Cambios en el valor potencial son cambios en el futuro en los beneficios que resulta de la utilidad”.⁸⁸⁸

Por tanto, hay que tener en cuenta que el hecho de no actuar ante un daño no significa cumplir el principio de “mínima intervención” pues esto podría llegar a suponer una alteración mayor, la de sus valores, por lo que la “mínima pérdida de significados potenciales” no habrá sido tampoco respetada.⁸⁸⁹ La perdurabilidad de una obra no está en no intervenir, sino en hacerlo adecuadamente.

Este principio debe tenerse en cuenta en cada paso del proceso de conservación-restauración de una obra ampliada, vigilando que no exista pérdida de valores, y recordando al conservador que cada cambio introducido en el objeto podría comprometer significados que en el futuro podrían ser de valor.⁸⁹⁰

7.3.3. Retratabilidad

Este principio, denominado así por Bárbara Appelbaum en 1987⁸⁹¹, fue desarrollado a partir de la noción clásica de reversibilidad. Esto fue debido a raíz de considerarse que el concepto de reversibilidad era materialmente “irreal” y que su significado debía ser procesual, es decir, lo que se debe ser reversible es el proceso y no los materiales utilizados. Por tanto, ambos conceptos deben ser claramente diferenciados a la hora de intervenir una obra de lo contrario se puede comprometer su integridad.

A pesar del nuevo sentido, la reversibilidad sigue siendo utilizada como justificación para la toma de decisiones en las intervenciones de restauración. De hecho, muchos restauradores siguen aceptando el criterio de reversibilidad, siempre que sea posible. Autores como R.E. Child⁸⁹² creen que este concepto es básico para la conservación ética.⁸⁹³ La *retratabilidad*, además, es una noción que implica la responsabilidad de compromiso durante la toma de decisiones.⁸⁹⁴

Si a una obra se le han eliminado los añadidos, sería posible (por lo menos teóricamente) volver a colocarlos, siempre que se conserven. Por otra parte, si el tratamiento consistió en ocultar los añadidos bajo el marco, sería perfectamente posible volver a dejarlos a la vista.

7.3.4. Sostenibilidad

Este principio tiene que ver con la capacidad de un objeto para seguir satisfaciendo los gustos y necesidades intangibles de usuarios futuros.⁸⁹⁵ Está relacionado con la perdurabilidad de los valores más importantes de la obra. Por lo tanto, la aplicación de este criterio a la conservación-restauración de obras ampliadas significaría preservar los valores potenciales y aquellos que pueden tener importancia en el futuro.

⁸⁸⁶ QUIRÓS VICENTE, F. J. (2010). Conceptos contemporáneos aplicados a la restauración de bienes culturales muebles en TLATEMOANI. *Revista académica de investigación. Grupo Eumed. Net. N. 1.* <http://www.eumed.net/rev/tlatemoani/01/fjqv.htm> [Consulta: 20 marzo 2015]

⁸⁸⁷ MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). *Op. cit.*

⁸⁸⁸ “Changes in potential value are changes in the future in the benefits that result from use”. ASHLEY-SMITH, J. (1999). *Risk Assessment for Object Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 292.

⁸⁸⁹ MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). *Op. cit.* p. 55.

⁸⁹⁰ *Ibid.* p. 56.

⁸⁹¹ APPELBAUM, B. (2007). *Conservation treatment methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 359

⁸⁹² CHILD, R. E. (1997). “Ethics and Museum Conservation” en *Museum Ethics*, G. Edson, Londres, N. York: Routledge, pp. 209–215.

⁸⁹³ VAN DER VALL, R. (2005). “Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model” en *Modern Art: Who Cares?, an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, I. Hummelen, I., D. Sille, D. y M. Zijlmans. Londres: Archetype. p. 197.

⁸⁹⁴ VELLEDA CALDAS, K. y ÁVILA SANTOS, C. (2013). *Op. cit.*

⁸⁹⁵ MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría..., Op. cit.* p. 171.

*El profesional de la conservación es responsable de elegir materiales y métodos apropiados para los objetivos de cada tratamiento específico y consistente con la práctica actualmente aceptada. Las ventajas de los materiales y métodos elegidos deben ser equilibradas con respecto a sus efectos adversos potenciales en el futuro examen, investigación científica, tratamiento y función.*⁸⁹⁶

7.3.5. Balance

Este principio consiste en estudiar todos los parámetros y favorecer un punto de conservación en el que los valores más relevantes no se vean perjudicados. Para lograr esto es necesario estudiar el máximo de factores que influyen en las obras para obtener la solución más satisfactoria.⁸⁹⁷ Muñoz Viñas, también llama a esto *equilibrio*⁸⁹⁸, ya que se trata de encontrar un punto de equilibrio entre el significado que se puede salvar y las pérdidas que esto supondría.

*[...] El “equilibrio en la pérdida de significación” refleja la necesidad de lograr el equilibrio entre las ganancias y las pérdidas de sentido, que es la razón de ser detrás del principio de mínima intervención. Además, sugiere la idea de que los objetos de conservación pueden tener diferentes significados.*⁸⁹⁹

7.4. Valores de los bienes culturales

Los valores de los bienes culturales son aquellos que las personas identifican en bienes que forman parte del patrimonio cultural. Los diferentes tipos de valores del patrimonio pueden ser más o menos claros o interactuar entre sí, pero siempre sirven para definir a una obra. Se puede constatar el carácter *social* que implican los valores y, de hecho, en la actualidad no se comprende un valor sin dicho carácter.

*En general, el valor es una propiedad que se asigna a un objeto de una manera que surge del contexto social en cuestión y es de alguna extensión, generalmente significativa, arbitraria. Nunca es una propiedad inherente a un objeto o material a la manera de propiedades físicas y mesurables tales como dureza, densidad, índice de refracción, etc. No se puede medir fuera de un contexto social.*⁹⁰⁰

Otra característica de los valores es que *no son estáticos*, pues pueden verse alterados con cada cambio que la obra sufre. Ballart decía que un objeto histórico simboliza cosas muy diferentes en momentos históricos diferentes y entre distintos grupos humanos: “[...] en el lapso de una o dos generaciones, la carga simbólica adquiere connotaciones distintas, produciéndose una secuencia en el tiempo de figuras interpretativas, que son las que en definitiva confieren al objeto que simboliza su valor fundamental”.⁹⁰¹

⁸⁹⁶ “The conservation professional is responsible for choosing materials and methods appropriate to the objectives of each specific treatment and consistent with currently accepted practice. The advantages of the materials and methods chosen must be balanced against their potential adverse effects on future examination, scientific investigation, treatment and function.” AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. (1994). Code of ethics and guideline for practice. En PAVELKA, K. (1999), “Access as a Factor Contributing to Compromise in Conservation-treatment Decisions” en *Reversibility: Does it exist?*, A. Oddy, y S. Carroll. *British Museum Occasional Paper*. N. 135. London: British Museum. pp 105–110. p. 105.

⁸⁹⁷ MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). “Minimal... *Op. cit.* p. 57.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ “[...] “balanced meaning-loss” reflects the need to achieve equilibrium between gains and losses of meaning, which is the rationale behind the principle of minimal intervention. Also, it suggests the idea that conservation objects can have different meanings.” *Ibid.*

⁹⁰⁰ “In general value is a property that is assigned to an object in a manner that arises from the social context in question and it is some, usually significant, extent arbitrary. It is never a property inherent within an object or material in the manner of such physical and measurable properties as hardness, density, refractive index, and so on. It cannot be measured outside a social context”. RENFREW, C. (1986). The great tradition versus the great divide: Archaeology as anthropology? *American Journal of Archaeology*, vol 84, n. 3, 287–298. En PYE, E. (2001). *Caring for the past*. Issues in conservation for archeology and museums. Londres: James&James. p. 61.

⁹⁰¹ BALLART, J. (2007). *El patrimonio histórico y arqueológico: Valor y uso*. Barcelona: Ariel. En MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Op. cit.* p. 65

Debido al carácter global del patrimonio, los valores que abarca son múltiples. Los más importantes a identificar, según la teoría contemporánea, serían los inmateriales, debido a que se considera que son aquellos que afectan a la percepción de los individuos. Entre ellos destacan los simbólicos, religiosos, de identidad, económicos, personales y sentimentales, entre otros.⁹⁰² Estos se consideran de mayor importancia que los valores de la propia materia.⁹⁰³

A lo largo del siglo XX, y hasta la actualidad, teóricos y especialistas en la materia han identificado diversos valores ligados al patrimonio cultural. Ballart, por ejemplo, clasificó los valores patrimoniales en valor de uso, formal y simbólico, dentro de los cuales, se entiende, se enmarcan otros sub-valores. Randall Mason (Getty Conservation Institute) ha elaborado una tabla genérica de los valores patrimoniales, diferenciando dos grandes grupos: por una parte los valores socio-culturales y por otra los económicos.

Aunque muchos de estos valores están estrechamente relacionados, es importante entenderlos separadamente, ya que corresponden a diferentes maneras de conceptualizar el valor del bien, a diferentes grupos de partes interesadas y, por lo tanto, diferentes bases para tomar decisiones de conservación.⁹⁰⁴

Tabla 4. Valores de los bienes culturales

VALORES SOCIO-CULTURALES	Histórico	<i>Documental</i> <i>Educativo</i> <i>Artístico</i>
	Simbólico/Cultural	<i>Simbólico</i> <i>Político</i> <i>Iconográfico</i> <i>Artesanía</i>
	Espiritual/Religioso	<i>Religioso</i>
	Social	-
	Estético	<i>Formal</i>
VALORES ECONÓMICOS	<i>Uso en el mercado</i> <i>No uso en el mercado</i> <i>Existencia</i> <i>Opción</i> <i>Legado</i>	

7.4.1. Valores socio-culturales

Los valores socio-culturales son los esenciales en una obra porque se refieren a significados para las personas por los más variados motivos (como antigüedad, belleza o recuerdos)⁹⁰⁵ que juegan un papel importante en el establecimiento de la identidad social y cultural. La interacción de la sociedad con el bien motiva su mantenimiento y conservación.⁹⁰⁶ Estos valores son necesariamente subjetivos ya que dependen de las interpretaciones sociales actuales que se produzcan en cada momento. Todo ello dictaminará el grado de interés general en el objeto y su entorno, la interpretación de su carácter cultural y el desarrollo de políticas de intervención.

⁹⁰² MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Op. cit.* p. 150.

⁹⁰³ PYE, E. y SULLY, D. (2007). "Evolving challenges, developing skills" en *The Conservator*, vol 30, n.1, 19-37.

⁹⁰⁴ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 11.

⁹⁰⁵ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 11.

⁹⁰⁶ UNESCO. (2004).

7.4.1.1 Histórico

En algunos casos, este valor puede considerarse la raíz de la noción de patrimonio pues es la capacidad de una obra para expresar una relación con el pasado. Este valor puede estar reflejado en diferentes formas: antigüedad material, asociación con personas y acontecimientos, carácter único, cualidades técnicas o como documento.⁹⁰⁷ Por lo tanto los subvalores de este son el *educativo* (potencial para adquirir conocimiento sobre el pasado en el futuro) y el *histórico-artístico* (una pintura reconocida como única en la historia), dos de los más importantes.⁹⁰⁸ En el caso de que una obra tenga un fuerte valor educativo, por ejemplo, el *valor histórico* quedará relegado a su favor.⁹⁰⁹ El *valor artístico*, llamado en ocasiones *técnico relativo*, suele estar fundamentado en evaluaciones científicas e histórico-críticas, que desvelan su concepción.⁹¹⁰ Por lo tanto, una obra que conserva el estilo con que fue creada en un principio también se considera que tiene un valor histórico-artístico.⁹¹¹

Otro valor histórico es el *documental*. Este se identifica en las obras que contienen datos que ayudan a datar, autenticar, explicar un acontecimiento histórico, unas técnicas, circunstancias de su creación, etc.

En cuanto al carácter de singularidad, este también se puede considerar un *valor histórico* y lo poseen aquellos bienes con características que los hacen excepcionales y únicos.

Otro valor que podría incluirse aquí es el de *antigüedad*. Lo poseen las pinturas antiguas o con aspecto antiguo que contribuyen a crear un aura de autenticidad y nostalgia.⁹¹²

7.4.1.2 Simbólico/cultural

Este valor refiere a aquellos bienes que tienen una significación asociada al patrimonio y su percepción actual. Estos valores sirven para construir afiliaciones en el presente.⁹¹³

El *valor simbólico* de un bien cultural es la capacidad que tiene una obra de expresar significados. Esto suele ser expresado a través de la composición de la obra, de sus formas, colores, representaciones iconográficas (signos y símbolos) o a través del conjunto de varias características pictóricas. Si, por ejemplo, la representación formal de una idea es de gran importancia en la captación del mensaje de la obra, se puede decir que el bien tiene un *valor iconográfico*. El valor simbólico también lo poseen las obras cuyo simbolismo reside en autoría, propietario o motivo de creación de la obra.

El *valor político* lo poseen las obras que expresan un sentimiento político o aquellas que permiten conocer un pasado en sus aspectos políticos.⁹¹⁴ Generalmente está vinculado a acontecimientos específicos de la historia del bien y, por lo tanto, con un país. Por ejemplo, una acción política desacertada puede destruir la autenticidad de un bien.⁹¹⁵

7.4.1.3 Espiritual/religioso

El valor religioso está asociado a las pinturas con significados sacros, es decir, aquellas que reflejan el vínculo de fe que establecen los seres humanos con las divinidades y que puede incluir dogmas, rituales y otras cuestiones. Este valor puede ser identificado en obras ligadas a creencias y a enseñanzas religiosas, símbolos reflejados en temática, iconografía y/o su estilo. También se puede identificar este valor en pinturas a las que se les atribuyen experiencias milagrosas.

⁹⁰⁷ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 11

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ APPELBAUM, B. (2007). *Op. cit.* p. 104

⁹¹⁰ UNESCO. (2004). *Op. cit.*

⁹¹¹ MELUCCO VACCARO, A., PRICE, N. S. TALLEY, M. K. "Introduction to part II". en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 171.

⁹¹² SZMELTER, I. (2013). *Op. cit.*

⁹¹³ UNESCO. (2004). *Op. cit.*

⁹¹⁴ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 8.

⁹¹⁵ UNESCO. (2004). *Op. cit.*

7.4.1.4 Los valores sociales

Los valores sociales expresan la conexión con otros individuos, proporcionan un sentido de identidad.⁹¹⁶ Establecen conexiones entre las personas y la obra, al estar asociados a actividades sociales tradicionales, jugando un papel importante en el establecimiento de la identidad social y cultural. Esta interacción sociedad-bien suscita el interés popular y generando preocupación hacia su conservación.⁹¹⁷

7.4.1.5 Los valores estéticos

El valor estético de un bien es aquel atribuido a su aspecto externo. En él influyen los gustos que una sociedad adjudica a aspectos de la obra como su composición, geometría, color, textura o formas de una obra. Estos elementos provocan emociones en el espectador por lo que se considera uno de los valores más personales.

7.4.2. Valores económicos

El *valor de uso* de un bien se identifica en pinturas cuya función satisface una necesidad o función concreta, individual o colectiva. Este valor influye en el valor económico, pues la función de una obra influye en su valor económico: Un uso apropiado favorece su valor, mientras que, por ejemplo, una descontextualización de la obra puede hacer disminuir su valor.⁹¹⁸ En la actualidad, el valor de uso, tiene más que ver con las necesidades sociales en cuanto su acceso cultural al patrimonio.⁹¹⁹

El *valor de no uso* lo poseen las obras que no tienen una función concreta y que no están a la venta, pero que adquieren un valor económico por cuestiones como estas: *Existencia*: los individuos pueden valorar una obra de arte por el simple hecho de serlo. *Opción*: se refiere a la posibilidad de poder consumir sus servicios en algún momento futuro. *Legado*: este valor proviene del deseo de legar un activo patrimonio a las generaciones futuras.⁹²⁰

*Tomados en conjunto, los valores de uso y no uso definidos anteriormente constituyen lo que denominamos el valor económico de un bien patrimonial o de los bienes y servicios a los que da lugar, es decir, el valor de estos ítems evaluados por un análisis económico. Es importante notar que el valor económico en este sentido difiere del valor financiero ("la ganancia neta"), ya que este último no incluye los efectos no mercantiles.*⁹²¹

7.5. Valores del patrimonio pictórico

Se considera patrimonio pictórico a las pinturas que son producto de la cultura y que por ello representan una identidad histórica, artística y social. Más detalladamente se puede decir que es la herencia que los pintores nos han dejado expresada en ideas, pensamientos, habilidad, y en cómo estos reflejaron sus vivencias, época y aprendizaje en sus cuadros. Los valores del patrimonio pictórico que se pueden destacar son los siguientes.

- **Valor Histórico:** puede tenerlo una pintura que ha formado parte de la historia del arte de manera relevante o que formó parte importante de un acontecimiento histórico. Por ejemplo, la obra ampliada *Mercurio y Argos* posee, entre otros, un valor histórico pues sobrevivió al incendio del viejo Alcázar de Madrid.

⁹¹⁶ THROSBY, D. (2000). "Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists" en *Values and heritage conservation*, E. Avrami, R. Mason, M. de la Torre. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 29.

⁹¹⁷ UNESCO. (2004). *Op. cit.*

⁹¹⁸ UNESCO. (2004). *Op. cit.* p. 5.

⁹¹⁹ SZMELTER, I. (2013). *Op. cit.*

⁹²⁰ MASON, R. (2002). "Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices" en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, M. De la Torre Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 5-30. p. 13

⁹²¹ "Taken together, the use and nonuse values defined above make up what we refer to as the economic value of a heritage asset or of the goods and services to which it gives rise, i.e., the value of these items as assessed by an economic analysis. It is important to note that economic value in this sense differs from financial value ("the bottom line") since the latter does not include nonmarket effects [...]". THROSBY, D. (2000). *Op. cit.* p. 104.

- **Valor documental:** una pintura posee valor documental cuando es testimonio histórico de aquello que atañe a la existencia del objeto de intervención como su técnica pictórica, formato utilizado, firmas, fechas, etc. que prueban autorías, dataciones o circunstancias de su creación. Un ejemplo de una obra que posee este valor es la *Susana* de Rembrandt, pues contiene la firma del pintor.
- **Valor estético:** viene definido por el hábil uso de elementos compositivos y formales que crean una sensación placentera en el espectador. Esta sensación de bienestar hace que este valor sea considerado uno de los más personales y subjetivos.⁹²² Por ejemplo, la obra ampliada *La inspiración del poeta* de Poussin, tiene una composición y formas que crean una unicidad que proporciona placer visual.
- **Valor simbólico:** este valor, mediante la correcta ejecución de una representación pictórica, sus colores, formas y elementos iconográficos, expresa un mensaje simbólico que debe ser captado por el espectador para entender los significados que la obra expresa. Esto hace que sea uno de los valores más importantes a salvaguardar. Por ejemplo, la obra anónima *Alegoría cristiana* (s. XVII, iglesia Saint-Henri de Lévis, Québec) adquirió un nuevo valor simbólico (y otro título, *La Caridad*), al serle pintados sobre los añadidos dos ángeles con signos cristianos.
- **Valor económico:** este valor tiene que ver con el alto precio de una pintura. Por ejemplo, el cuadro de Juan de Juanes *Virgen con el niño y San Juanito*, pudo verse revalorizado tras su ampliación y adecuación a un formato de estilo rafaelesco.

7.6. La identificación de valores del patrimonio pictórico

Una vez se conocen los valores que se pueden identificar en el patrimonio pictórico, será necesaria una metodología que permita identificarlos en una obra determinada. Esta metodología debe basarse en el estudio de los factores relacionados con la obra; cuantos más factores se conozcan y más profundo sea el análisis, más acertada será la identificación de valores.

*Analizar procesos de restauración y conservación en la historia del arte y de la cultura material nos muestra que ciertos objetos tienen potenciales modos de existencia: pueden ser muchas cosas, sucesivamente o al mismo tiempo.*⁹²³

Se puede decir que los valores pueden cambiar en dos sentidos: nuevos valores pueden aparecer y sustituir los antiguos y nuevos valores pueden ser aportados a un valor más general ampliando su sentido.⁹²⁴

Conocer cada uno de los valores que ha tenido una obra a lo largo del tiempo es de gran importancia para determinar qué valores importancia predominaban en cada etapa y si estos deberían ser recuperados. “[...] Es un hecho que, con el paso del tiempo, los objetos históricos tienden a ser asociados a nuevos significados respecto a los cuales ya no podemos decir que existe una relación constitutiva. [...]”⁹²⁵

El continuo cambio de valores es, precisamente, una de las dificultades para su análisis:

*Si se producen pequeños cambios pero se mantiene un sentido de continuidad, entonces sólo aumentan el valor del objeto. [...] Creo que sería importante mantener el conocimiento de que el objeto ha sido alterado o añadido, pero el cambio en sí mismo no siempre es una mala cosa. De hecho, creo que ese cambio y la historia que lo acompaña enriquecen un objeto. No es como si el objeto deba ser estático o estancado para ser de valor!*⁹²⁶

⁹²² MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 12.

⁹²³ “Analysing restoration and conservation processes in the history of art and material culture shows us that certain objects have potential modes of existence: they can be many things, successively or at the same time.” ETIENNE, N. (2014). “Artworks in Progress. The Restoration, Reception and Requalification of Things” en *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, Vol. 71, n.1. p. 5-15. p. 12.

⁹²⁴ DE MARCO, L. (2005). “Values in Heritage conservation: from museification towards human cohabitation” en *Values-based decision-making for Conservation*. “Values-based decision-making for Conservation” November 18-19, 2005 - School of Canadian Studies Carleton University.

⁹²⁵ BAILAN, J., HERNÁNDEZ, J. M., PETIT Y MENDIZÁBAL. M. A. (1996). “El valor del patrimonio histórico” en *Complutum Extra*, Vol. 6, n.11, p. 215-224.

⁹²⁶ “If there are slight changes made but a sense of continuity is maintained, then they only increase the value of the object. [...] I think it would be important to maintain the knowledge that the object has been altered or added to, but

Como expresa esta cita, a pesar de la dificultad que suponen para el análisis de los valores, estos cambios no tienen por qué ser vistos de forma negativa, sino que la mayoría de las veces enriquecen a la obra. Aunque la identificación de valores suele estar orientada al presente, los valores que la obra ha tenido a lo largo de su vida también son de especial importancia.

Teniendo en cuenta todo esto, la metodología que se expone a continuación puede facilitar la identificación de valores que una obra pictórica puede tener: los pasados, presentes y los potenciales. El conocimiento de esto facilitará posteriormente el proceso de toma de decisiones.

7.6.1. Metodologías empleadas en la identificación de valores

Para evaluar los valores de una obra es necesario recurrir a una serie de análisis como los que se exponen en la siguiente tabla.

Tabla. 6. Análisis para la identificación de valores y su utilidad

ANÁLISIS	DATOS	METODOLOGÍA	CONOCIMIENTOS	VALORES PRINCIPALES
Experto: <i>Científico</i>	Historia material	Estratigrafía Análisis químico	Alteraciones Datación de materia y actuaciones	Económico Documental Artístico
<i>Historiográfico</i>	Autores Fechas Restauraciones	Análisis de textos históricos	Autorías, fechas, alteraciones, restauraciones	Múltiples valores
<i>Impacto visual</i>	Impacto de composición Impacto de mensaje	Análisis composición pictórica.	Alteración de composición Alteración formato.	Estético. Artístico-Técnico.
<i>Iconográfico/iconológico</i>	Iconografía Mensaje formal	Análisis de formas y elementos.	Mensaje de la obra. Mensaje de formas.	Iconográfico. Simbólico.
Estadística descriptiva	Veces que se relaciona a la obra con un valor	Estadística obra-valor.	Valores representativos de una obra	Múltiples valores
Contexto	Lugar, Estilo Relación contextual	Estudio del contexto Circunstancias	Función Estilo Simbolismo	Funcional. Simbólico.
Económico	Precio monetario Beneficios que genera	Análisis de ventas. Precio.	Cómo afecta el valor material a los demás valores.	Económico.
Partes interesadas	Personas relacionadas con la obra	Reconocer Individuos implicados	Identificación de valores según cada individuo	Múltiples valores

7.6.1.1 Análisis experto

El *análisis científico* consiste en estudios físico-químicos y en el uso de técnicas de examen consistentes en el estudio de imágenes obtenidas con diferentes longitudes de onda. Estos análisis objetivos de las obras proporcionan, por ejemplo, información sobre los cambios que ha sufrido la obra y son esenciales en el estudio de las ampliaciones.

El *análisis historiográfico* de una pintura consiste en la búsqueda de toda la información escrita relativa a esta y a la interpretación de dichos documentos. El conocimiento de la historia de la obra, tanto en lo referido a sus aspectos materiales como a los fenómenos sociales que le han rodeado, puede ayudar a comprender los valores que tuvo y tiene. Por ello, sigue siendo una de las más eficaces herramientas para construir el conocimiento acerca de sus valores.⁹²⁷

change itself is not always a bad thing. In fact, I think that such change and the accompanying history enrich an object. It's not as if object need to be static or stagnant to be of value!" Dena Klashinsky (entrevista). En CLAVIR, M. (2002). *Preserving what is valued. Museums, conservation and first nations*. UBC Press: Vancouver. p. 170-171.

⁹²⁷ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 21.

El *estudio de impacto visual* es un análisis que puede ser realizado por historiadores del arte o por especialistas en estética y composición pictórica. Con ello se trata de determinar el efecto visual que se pretendía con la composición y las posibles alteraciones en este sentido.

La *iconografía*, según E. Panofsky, es “[...] la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma (...)”.⁹²⁸ El estudio de la iconografía⁹²⁹ de una representación pictórica debe ser analítico, identificando el tema y motivos aislados, pero también debe ser sintético, como el que hace Gombrich: estableciendo relaciones potenciales entre dichos temas y de todos ellos con un contexto⁹³⁰. Con este análisis se podrán identificar valores como el religioso, histórico o el iconográfico.

7.6.1.2 Estadística descriptiva

Un ejemplo de este estudio es la cobertura que los medios de comunicación realizan sobre una obra. Este tipo de análisis consiste en el recuento de veces que una obra ha sido relacionada con un valor en particular. Por ejemplo, las apariciones de una obra en medios de comunicación en donde se mencionan de algún modo los valores identificados en ella. Este análisis favorecerá la identificación de valores como histórico, estético, educativo etc. Esta “herramienta” cuantitativa es muy utilizada por todas las disciplinas cualitativas.⁹³¹

7.6.1.3 Análisis del contexto

El análisis contextual tiene que ver con el estudio socio-cultural de la obra ampliada y su conservación. Randall Mason explica, que este implica el estudio de las condiciones culturales, sociales, funcionales, económicas y otras circunstancias que contribuyen a la significación.⁹³² “[...] el carácter de un objeto sólo puede ser definido en relación con el contexto en que se encuentra”.⁹³³ Los museos, por ejemplo, se encargan de que las obras adquieran valores por medio de su exposición y difusión. Este análisis cualitativo se basa en la recopilación de información, tales como entrevistas, historias orales, observación y registro de las características de la obra.

7.6.1.4 Análisis económico

Este es un análisis consistente en analizar el coste-beneficio de una pintura en el mercado. El análisis del beneficio que la obra genera se basa en el estudio de parámetros como el coste del desplazamiento para visitar un lugar patrimonial, el precio de la entrada o el cálculo de visitantes que estarían dispuestos a pagar para conservar la obra ampliada.⁹³⁴ Este análisis sirve para identificar si una obra tuvo en algún momento de su historia un valor monetario importancia.⁹³⁵

7.6.1.5 Análisis de “actores” implicados

El análisis que los individuos relacionados con la obra y su conservación realizan, para identificar los valores, consiste en estudiar la historia, materia y composición de la obra ampliada. Esto permitirá a estos “actores” de tener una amplia visión de la obra y todo lo que le rodea y, por tanto, identificar valores en ella. Cuanto mayor sea el número de opiniones tenidas en cuenta, mayor será el número de valores que pueden ser identificados.

⁹²⁸ PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza. p. 45.

⁹²⁹ Según Panofsky el estudio iconográfico de una obra seguiría estos tres pasos: Análisis pre-iconográfico: estudia la obra dentro del campo estilístico ubicándola en su periodo artístico. Análisis iconográfico: elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características. Análisis iconológico: analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

⁹³⁰ MORALES, S. (2004). *Formas elocuentes*. Madrid: Akal. p. 61.

⁹³¹ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 21.

⁹³² *Ibíd.* p. 5.

⁹³³ ARNHEIM, R. (2001). p. 66.

⁹³⁴ MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (2006). *El patrimonio cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización*. Tesis. Granada: Universidad de Granada.

⁹³⁵ UNESCO. (2004). *Op. cit.*

Capítulo 8

Problemas de conservación en obras ampliadas

[...] la pintura que admiramos hoy en los museos es, en la mayoría de los casos, distinta de lo que era en el momento en que se ejecutó; la historia y el tiempo han actuado sobre ella. Porción de materia viva, la pintura al envejecer ha sufrido alteraciones, cuando no han sido los hombres los que la han alterado para adecuarla al gusto de una época o renovar su finalidad reenmarcándola, censurándola, ennegreciendo o lavando la sensible epidermis de la pictoricidad.⁹³⁶

Como expresa esta cita de Jean-Luc Daval, las pinturas pueden sufrir distintas alteraciones a lo largo de su vida ya sea por actuaciones humanas, factores ambientales o por su propia condición. Las ampliaciones de soporte son unas de las modificaciones realizadas por las personas en las pinturas. Si las consecuencias de ello son positivas o negativas es algo que se tiene que evaluar en cada caso.

Los problemas de conservación de las obras ampliadas son habituales debido, entre otros factores, a los cambios de ubicación que experimentaban. Además, la estructura heterogénea de este tipo de obras las hace más vulnerables a factores ambientales como los cambios de la humedad relativa (HR).

Conocer cómo influye la técnica de la ampliación en las tensiones que una obra de este tipo puede presentar, ayudará a decidir el mejor método de restauración. Para ello será necesario estudiar las problemáticas físicas y estéticas que puede presentar una obra de estas características, algo que resulta complicado cuando los materiales que componen este tipo de obras son dispares.

⁹³⁶ DAVAL, J-L. (1998). *La pintura al óleo*. Barcelona: Carroggio. p. 9.

8.1. Alteraciones estructurales y estéticas

8.1.1. Alteraciones en soporte leñoso

A pesar de la gran resistencia de la madera como soporte, esta es sensible a los cambios ambientales. Cuando se producen alteraciones en la humedad relativa, las tablas sufren tensiones que pueden producir alabeos, arqueamientos, grietas o pérdidas de adherencia de la pintura.

Estas alteraciones pueden ser mayores en obras con ampliaciones debido a su condición. Por ejemplo, cuando dos o más paños de distinta procedencia, corte y/o disposición espacial se encuentran ensambladas, se pueden generar tensiones que influyen en su capacidad de reacción. Los cambios de humedad relativa pueden hacer que la pintura se expanda más que el soporte, que este se expanda más que la pintura, o que uno u otro se contraiga.⁹³⁷ Con el fin de evitar que las tablas se abriesen y/o alabeasen, se crearon sistemas de refuerzos que consistían en colocar en la parte posterior travesaños clavados o encastrados, con el fin de mantenerlas unidas y rectas.

La unión de los paños suele ser la zona donde las tensiones confluyen: “[...] un cuadro sobre tabla, que está siendo modificado, comienza a adecuarse a las nuevas condiciones y las nuevas tensiones inducidas van a descargarse sobre las uniones más frágiles”.⁹³⁸

La fragilidad de esta zona dependerá, además, del tipo de ensamblaje y de los refuerzos. Aunque los sistemas de refuerzo pueden mejorar la conservación de las tablas, en muchas ocasiones también impiden el movimiento de estas, lo que puede generar tensiones y la posibilidad de que se desarrollen patologías como alabeos, craquelados, abolsamientos o desprendimientos.

*El sistema de embarrotado puede provocar efectos diversos según sea el sistema de ensamblaje del añadido, y su respuesta estará en relación directa con las fluctuaciones más o menos fuertes de la humedad. La diferencia de fluctuaciones entre ambos soportes (original y añadidos) y la oposición al movimiento del sistema de embarrotado puede causar ser grietas, separaciones y roturas en el soporte.*⁹³⁹

En cuanto a las tablas que tienen sus paños colocados a contra-veta, los movimientos dispares provocan alteraciones como roturas, grietas y otros daños en la estructura general de la obra. En la obra *Retrato de un hombre* de Franciabigio, por ejemplo, decidió restaurarse debido a que “[...] los elementos de madera a contra-veta causaron una grieta en el panel central en 1977”.⁹⁴⁰

La obra *La Virgen y el niño con Santa Isabel y San Juan Bautista*, pintada hacia 1513 por Andrea del Sarto y conservada en la National Gallery de Londres, se vio afectada por severas tensiones en su estructura debido al paño que se ensambló, en horizontal, sobre los paños verticales que conformaban el soporte. El aumento de la humedad relativa provocó un hinchamiento de la madera. Sin embargo, el añadido de soporte dificultaba el movimiento de la parte superior de los paños verticales, mientras que los extremos inferiores tenían un movimiento más libre. Esto provocó deformaciones en ciertas zonas del soporte, además de fisuras y varias alteraciones en la superficie de la pintura.⁹⁴¹

La técnica de construcción de la *Pala Pitti* de Fra Bartolomeo también supuso problemas estructurales pues sufrió dos ampliaciones sucesivas: fueron aplicados añadidos a favor de veta y a contra-veta. La dificultad en el movimiento natural de los paños creó fracturas que afectaron a la zona de la unión con las piezas laterales, a los ejes originales y al soporte central. Se produjo también una desconexión entre las juntas originales y en la unión con el añadido tardío. Además, existían daños provocados por las tensiones en las distintas zonas de la pintura, provocadas por la adaptación a las nuevas condiciones.⁹⁴²

⁹³⁷ BERGER, G. y RUSSELL, W. (2009). *Conservation of paintings: research and innovations*. Londres: Archetype. p. 299.

⁹³⁸ “un dipinto su tavola, ricevendo una modificazione, inizia ad adeguarsi alle nuove condizioni e le nuove tensioni indotte vanno a scaricarsi sui giunti più fragili. Essi possono essere, come in questo caso, sia le giunzioni tra originale ed aggiunta, sia tra le assi originali, sia infine nella struttura anatómica delle tavole, interessando gli anelli di accrescimento più deboli”. *Ibid.*

⁹³⁹ SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2012) *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Akal. p. 55.

⁹⁴⁰ “[...] les éléments de bois à contre-fil causèrent une fente au panneau central en 1977 [...]”. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.*

⁹⁴¹ KEITH, L. (2001). “Andrea del Sarto’s. The Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist: Technique and Critical Reputation” en *National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 22. p. 42-53.

⁹⁴² CIATTI M. y CASTELLI, C. (2005). *Dipinti su tavola, la tecnica e la conservazione dei supporti*. Florencia: Edifir. p. 125.

Estas tensiones, en el soporte o en los estratos pictóricos, pueden afectar a la apariencia externa de una tabla ampliada. Esto ocurre, por ejemplo, cuando las tensiones en la estructura hacen que los refuerzos deformen la capa pictórica, también cuando un clavo se oxida repercutiendo en el abolsamiento de las capas pictóricas o cuando la distinta disposición de los paños se refleja en la textura de la pintura. Esto, por tanto, afecta a la estética de la obra y, con ello, a su correcta percepción.

8.1.2. Alteraciones en soporte de tela

Las telas más empleadas como soportes pictóricos (lino, algodón y cáñamo) son materiales celulósicos y, por lo tanto, higroscópicos y sensibles a los cambios ambientales. Estas telas reaccionan ante los cambios de HR: cuando la HR en el ambiente es alta, la celulosa de las fibras absorbe el agua haciendo que se hinchen, mientras que cuando la HR es baja, las fibras se encogen. Esto provoca cambios dimensionales y de tensión, lo que, a su vez, puede provocar alteraciones en la estructura pictórica como agrietamientos y desprendimientos.⁹⁴³ Otros factores ambientales son la luz y la temperatura: estos afectan a la tela causando, por ejemplo, la degradación de las fibras, lo que puede provocar el debilitamiento e incluso la rotura del tejido.

Las obras ampliadas sobre tela también se pueden ver afectadas por estos factores, creándose tensiones que pueden ser más o menos fuertes según el grado de diferencia entre el soporte original y el del añadido. Por ejemplo, si el soporte del núcleo original de la obra es más higroscópico que el del añadido, las tensiones que esto supone provocarán daños como: apertura de uniones, desprendimientos de las capas pictóricas y, en general, falta de estabilidad.⁹⁴⁴ Igualmente, otros factores como las diferencias en las características de los hilos o en la densidad de los tejidos influirán en la conservación de una tela con ampliaciones. Todo ello, además, se verá acrecentado con el envejecimiento de los materiales. La dirección de los hilos de los distintos paños también influye en las tensiones creadas en la estructura del lienzo.

Las tensiones, pueden estar localizadas en cualquier parte de la obra, pero suelen ser más fuertes en la zona de la costura pues es el punto donde las tensiones confluyen. Además, aunque esto va a depender de la técnica utilizada (tipo de costura, tensado, densidad, etc.), los hilos de la costura se degradan más rápidamente que el tejido del soporte, lo que hace que aumente la fragilidad general en la estructura ocasionando pérdidas en las capas pictóricas circundantes: “Las ampliaciones o añadidos se traducen en una discontinuidad del soporte donde las uniones se vuelven más visibles a lo largo del tiempo.”⁹⁴⁵



Fig. 94. Detalle de pérdida de capa pictórica en la zona de la costura.

⁹⁴³ BLYTH-HILL, V. (1992). “The History of Thangka Conservation in Western Collections” en *Western Association for Art Conservation*, vol. 15, 15-30 <<http://www.asianart.com/waac/index.htm>> [Consulta: 28 Julio 2014]

⁹⁴⁴ El abaratamiento de los materiales tras su estandarización disminuyó su calidad, lo que repercutió en la conservación de las pinturas realizadas sobre este tipo de soporte. RODÉS SARRABLO, T. (2012). *El soporte de tela en la pintura europea de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Tesis de Grado. Lleida: Universidad de Lleida. p. 12-13

⁹⁴⁵ “Les agrandissements ou ajouts se traduisent par une discontinuité du support dont les joints deviennent plus visibles au cours du temps.” BERGEAUD, C., HULOT, J-F., ROCHE, A. (1997). *La dégradation des peintures sur toile: Méthode d'examen des altérations*. París: Ecole Nationale du Patrimoine. p. 108.



Fig. 95. Borde ampliado.

Por tanto, unas fuertes tensiones van ligadas a las diferencias entre la ampliación y el núcleo original. Por ejemplo, en la obra *El aseo de la sultana* de Adolphe Dechenaud (hacia 1896, Museo de las Ursulinas, Macôn), los abolsamientos y craquelados en la parte inferior derecha de la obra pueden ser debidos a la banda suplementaria que fue añadida a la obra, previamente ampliada en los cuatro costados.⁹⁴⁶ Esto pudo ser agravado por el entelado que se realizó después de la ampliación.

La disposición de las telas también causa alteraciones estéticas a las obras. Esto ocurrió en una obra anónima del siglo XVII, *San Antonio*: para el añadido se utilizó un trozo de tela que no siguió la misma dirección en la trama y la urdimbre que las del original. El efecto estético de la referida dirección de trama en las dos partes se podía observar en la capa pictórica.⁹⁴⁷

Un caso particular en el que las tensiones pueden ser más intensas, se produce cuando se han reutilizado añadidos de otras obras. La diferencia técnica y el hecho de que dichos añadidos fueran retales pintados en otra época, hace que la diferencia de rigidez y peso de las estructuras a unir sean la causa de tensiones desiguales.

Un ejemplo de esto es la obra *Matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria* de Jordaens, cuyos desprendimientos de pintura alrededor de la zona del añadido reutilizado, en la parte inferior, son el resultado de tensiones provocadas por las diferencias en la técnica.⁹⁴⁸

En cuanto a las obras ampliadas con añadidos encolados y no cosidos, será el adhesivo el que va a jugar un papel importante en la resistencia de la unión, pues la captación y exudación de humedad ambiental provocará movimientos de expansión-contracción. La temperatura influirá en este tipo de colas haciendo que se vuelvan rígidas, por lo que la unión podría abrirse, sobre todo, debido a las demás tensiones en la estructura. La humedad provocará el hinchamiento del adhesivo, lo que puede generar la descohesión entre las partes a unir y la aparición de hongos y otros microorganismos.

Las mezclas, con diferentes ingredientes orgánicos, que se aplicaban a modo de impregnaciones en el reverso de los lienzos para protegerlos de la humedad, supusieron en muchos casos más perjuicios que beneficios,⁹⁴⁹ sobre todo debido a los plastificantes que se les agregaban, como la miel o el azúcar.⁹⁵⁰

⁹⁴⁶ Cahiers d'inventaire n° 6/7, nu, histoire. (2005). En VERAT, M. La fiche Technique - travail de mémoire. <http://travail-de-memoire.pagesperso-orange.fr/Fiches-techniques.htm> [Consulta: 15 febrero de 2015]

⁹⁴⁷ Fig. 60 Anónimo. *San Antonio*. S. XVII. INEBA TAMARIT, P. *La restauración a través del tiempo, consecuencias prácticas, especial estudio del caso valenciano*. Tesis doctoral. Valencia.

⁹⁴⁸ BLIECK, G. (2007). *La restauration d'un tableau hors du commun: le Mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche. La redécouverte d'une œuvre conçue par Rubens et peinte par Jordaens en 1634-1635*. Sainte-Savine: Commune de Sainte-Savine.

⁹⁴⁹ NICOLAUS, K. (1999). *Manual de restauración de cuadros*. Köln: Könemann. p. 113.

⁹⁵⁰ Cfr. Macarrón, A. (1997). *Op. cit.* p. 79. PIVA, G. (2001). *Op. cit.* p. 276.

El resultado de estas intervenciones eran deformaciones en el soporte, debido a los movimientos de contracción y dilatación de las telas y craqueladuras y grietas en las distintas capas de la estructura pictórica.⁹⁵¹

Los problemas causados por los adhesivos ya eran conocidos, sobre todo en el caso de métodos como el entelado.⁹⁵² Esto podía ser debido a los materiales usados en el engrudo y a su compatibilidad con las telas. Si la tela es demasiado tupida,⁹⁵³ además, la humedad puede favorecer la aparición de hongos, en especial si se ha usado gacha y no se ha secado correctamente.⁹⁵⁴

También una metodología incorrecta en el reentelado hace que aumenten los riesgos de que se produzcan daños como, por ejemplo, extender mal el engrudo, algo que podía ocurrir en obras con ampliaciones, en especial en las de gran formato. También el hecho de entelar un conjunto de paños supone un riesgo más elevado que el de entelar un solo soporte, pues cada material que conforma la obra reacciona de forma distinta en contacto con el adhesivo y con la tensión que provoca la adhesión a un soporte auxiliar. Alicia Sanchez Ortíz explica así las consecuencias de las forraciones.

Estamos acostumbrados a forrar todas las pinturas, ya sean grandes, ligeras o pesadas, del mismo modo y con los mismos medios. Solemos olvidar que podemos causar nuevas tensiones durante el pretendido proceso de «salvar» la obra, las cuales pueden ser total o parcialmente responsables de las continuas transformaciones mecánicas en las películas de color y de preparación.⁹⁵⁵

La heterogeneidad de materiales y técnicas se pone aún más de manifiesto cuando la obra es entelada. Esto ocurre en obras como *Las Hilanderas*. Las diferencias de densidad y dirección de los hilos provocaron que, al ser reentelada con una técnica tradicional al agua, cada parte se comportara de una manera diferente.⁹⁵⁶

Además de problemas estructurales, los métodos de entelado pueden provocar problemas en la apariencia externa de la obra. Los métodos húmedos que requieren de calor pueden alterar el barniz o la pintura, produciendo pasmados y otras alteraciones si se aplica temperatura en exceso.⁹⁵⁷

Una alteración relacionada con métodos como el entelado es la que ocurre en la zona de unión de las telas, pues a menudo se desprenden del soporte de refuerzo.⁹⁵⁸ A pesar de los intentos por remediar los daños provocados por las costuras, los remedios ideados supusieron en algunos casos graves problemas de conservación. Por ejemplo, colocar gasas sobre las costuras supuso tensiones alrededor de las mismas debido a la contracción de la cola al secar o por el envejecimiento de los materiales. Esto también causaba alteraciones en el aspecto exterior, al crear una textura distinta a la del soporte original.

En otras ocasiones, los métodos para disimular costuras, consistían en aplicar la capa de preparación sobre estas, algo que suele ser la causa de craquelados. Otro método más agresivo era el consistente en rebajar o eliminar las costuras. Knut Nicolaus, explica que esto “destruye el hilo de la costura y por tanto desaparece la unión entre las piezas”⁹⁵⁹. Koller, por su parte, rechaza la eliminación de costuras porque afecta a la estabilidad del soporte.⁹⁶⁰ Estos métodos supusieron, efectivamente, falta de estabilidad, y en los casos en que eran rebajadas, las tensiones de los lienzos a unir son desiguales.

⁹⁵¹ BOISSONAS, P. B Y PERCIVAL-PRESCOTT, W. (1984). “Some alternatives to lining” en *7th Triennial Meeting / Icom Committee for Conservation, Paris, 1984*, 35-37. p. 35.

⁹⁵² MACARRÓN MIGUEL, A. M. (2002). *Op. cit.*, p. 159.

⁹⁵³ Ya en 1837, Bedotti dejaba claro que las telas espesas y cerradas no dejan atravesar la cola de harina con que es adherida la nueva tela, lo que provoca graves problemas en el entelado. BEDOTTI, J. (1837). *De la restauration des tableaux*. Paris. p. 23.

⁹⁵⁴ Proliferación de microorganismos: esto sucede sobre todo cuando los adhesivos empleados son a base de colas orgánicas y si la obra se conserva en un ambiente cálido, húmedo y a oscuras. RODÉS SARRABLO, T. (2012). *Op. cit.*

⁹⁵⁵ El procedimiento fue perfeccionado por Hacquin y Fouque. SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2012). p. 105.

⁹⁵⁶ GARRIDO, C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). *Op. cit.* p. 156.

⁹⁵⁷ RODÉS SARRABLO, T. (2012).

⁹⁵⁸ PÉREZ MIRALLES, J. (2003). *Restauración de obras de gran formato sobre soporte textil. Experimentación y metodología*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 92.

⁹⁵⁹ NICOLAUS, K. (1999). *Op. cit.* p. 92.

⁹⁶⁰ *Ibid.*

8.1.3. Alteraciones de las capas pictóricas

Las alteraciones en las capas pictóricas también pueden ser estructurales y/o estéticas, perturbando la correcta visión de la obra como, por ejemplo, el cuarteado: fisuras en los estratos pictóricos debidos a diferentes causas como, por ejemplo, los cuarteados prematuros (debido a problemas técnicos, como un exceso de aceite), de secado y cuarteado de envejecimiento.

Por otra parte, también se pueden producir otras alteraciones en las que la estructura pictórica se separa del soporte, en forma de cordilleras, abolsamientos, etc., dependiendo de la técnica pictórica del tipo de soporte y del entorno medioambiental que rodee a la obra.



Fig. 96. *El sentido del olfato* de Rembrandt, antes de ser restaurado.

A todo ello hay que añadir las alteraciones producidas por todo tipo de intervenciones como estucos, repintes o barnizados. En el caso de las obras ampliadas, estas alteraciones pueden producir diferencias tonales y de textura, de mayor o menor gravedad, entre el núcleo original y las partes ampliadas.

En la obra de Agnolo Bronzino *Venus, Amor y Gelosia*, la pintura aplicada en el siglo XIX sirvió además para cubrir el añadido de soporte. (Fig. 97)



Fig. 97. Detalle de un repinte en la obra *Venus, Amor y Gelosia* de Bronzino.

El comportamiento de las distintas capas pictóricas depende, entre otros factores, de la permeabilidad del aglutinante, de la porosidad/higroscopicidad de la película, del grosor de esta, de la capacidad de absorción del pigmento, preparación, etc.⁹⁶¹ Las obras con imprimaciones o forraciones a la cola tienden a rigidificarse, pues como las colas animales son higroscópicas se hinchan con una alta HR y se vuelven rígidas y quebradizas con una baja HR, además de que el comportamiento de la cola y la tela son distintos.⁹⁶² Los diferentes movimientos harán que, de un modo general, las tensiones de la cola predominen cuando la HR es baja y las de la tela cuando la HR está alta.⁹⁶³

En cuanto a los materiales constitutivos de la preparación, con el tiempo también sufren un envejecimiento natural: la cola y el aceite se oxidan y endurecen perdiendo elasticidad, poder de adhesión, sobre todo si la técnica de aplicación no fue la adecuada. La técnica de la preparación influye directamente en las tensiones que el soporte pueda experimentar y en la estabilidad de las capas superpuestas, por ello es básico conocer los diversos estratos que configuran las preparaciones de una obra.

Las obras que se verán más afectadas por una baja HR serán aquellas con capas de preparación magras, pues los estratos de óleo suelen comportarse mejor frente a los cambios de HR.⁹⁶⁴ Los fondos magros con pigmentos tierra se ven especialmente afectados pues son más higroscópicos que otros.

Las alteraciones en la apariencia de la obra, que no tienen que ver con tensiones estructurales pueden relacionarse con los cambios cromáticos. Este tipo de alteraciones se puede producir cuando los pigmentos de una zona de la obra envejecen de forma distinta a los de la otra. Esto se ve acentuado a la hora de limpiar la obra, pues la capa pictórica del añadido solía ser de un tono más oscuro al haber sido trabajado imitando el barniz del núcleo original envejecido por el barniz (era bastante habitual que la obra no fuese limpiada cuando era ampliada).⁹⁶⁵ El choque visual que el espectador recibe ante tal contraste, interrumpe la adecuada lectura del cuadro debido a que la gama de colores utilizada no está acorde con los tonos de la obra original.



Fig. 98. Detalle de la ampliación en *Musa Urano*.

Los pigmentos utilizados en la preparación es otro de los factores que contribuyen a que el aspecto sea distinto en la parte original con respecto a la del añadido, en este caso debido a la diferente luminosidad (si, por ejemplo, un pigmento es blanco y el otro es alguna tierra oscura). El uso de dos preparaciones diferentes (en el original y en el añadido) puede llegar a crear un gran contraste. Por lo tanto, las diferencias tonales y de textura pueden ser habituales en este tipo de obras, sobre todo si quien amplió la obra no tuvo en cuenta la técnica de la obra original.

Un ejemplo de estas diferencias cromáticas es la obra *Niños jugando a los dados* de Núñez de Villavicencio. En esta pintura, ampliada por Luca Giordano, se puede distinguir con facilidad la parte añadida de la original, pues la distinta técnica y materiales usados causaron tonalidades y alteraciones dispares en ambas partes de la obra.⁹⁶⁶

⁹⁶¹ VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2005). *Op. cit.* p. 39.

⁹⁶² *Ibid.* p. 41.

⁹⁶³ *Ibid.* p. 42.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes y sedimentos... op. cit.* p. 87.

⁹⁶⁶ ALBA, L. y JOVER DE CELIS, M. (2009). *Niños jugando a los dados de Pedro Núñez de Villavicencio. Historia de una obra a través de su radiografía en Ge-IIC*, n. 0. p. 47-6

Aunque la capa de preparación ha sido aplicada con brocha en ambos casos, el craquelado que se observa en los paños es muy diferente. En la tela superior se aprecia un craquelado de edad estrecho y pequeño, característico del paso del tiempo en una preparación fina. Por el contrario, el paño central presenta un craquelado prematuro, marcado y ancho y, puntualmente, craquelados concéntricos o de tela de araña [...].⁹⁶⁷

Los métodos encaminados a disimular el añadido, también pueden causar choque visual cuando contraste entre ambas partes es grande, lo que supondrá un problema expositivo, pero sobre todo de lectura. Por ejemplo, en el cuadro ampliado *Niño dormido* de Johannes Verspronck, el espeso repinte que intentaba camuflar los añadidos por todo el contorno, modificaba fuertemente los valores cromáticos de la obra⁹⁶⁸.

Las alteraciones en las capas pictóricas de obras sobre tela, a menudo son consecuencia del cambio de ubicación/función de la obra, de pintura decorativa, fijada a un techo, a ser un cuadro colgado en una pared. Las alteraciones surgen debido a que las obras diseñadas para permanecer fijas se les aplicaba una preparación poco flexible, como ocurría con las preparaciones de las tablas⁹⁶⁹. Sin embargo, cuando la tela pasaba a ser tensada en un bastidor y a estar colgada, dicha preparación rígida no era adecuada para los movimientos que sufriría el soporte en su nueva situación. Es por esto que este tipo de obras suelen tener craquelados en las capas pictóricas.

En las pinturas ampliadas, las guirnalda de tensión en la zona original serán más o menos pronunciadas dependiendo del tensado de la tela, del tipo de costura y de la diferencia de tejido entre las telas unidas.⁹⁷⁰

8.2. Restauración de obras ampliadas

La restauración de obras con ampliaciones se puede clasificar en aquellas intervenciones en las que se ha decidido conservar las ampliaciones y las intervenciones en las que se suprimen los añadidos de soporte.

8.2.1. Intervenciones en las que se conservan los añadidos

Los métodos de restauración en pinturas sobre tabla y lienzo ampliadas que han conservado sus añadidos, por regla general, van encaminados a remediar las tensiones propias de la unión de dos tipos de estructuras pictóricas, la del *núcleo original* y la de los añadidos, cuya composición puede ser muy distinta.

Para la intervención en las alteraciones provocadas por las reacciones de la madera, tradicionalmente, se solía recurrir a métodos de enderezamiento y refuerzo, como el indicado por Secco Suardo, consistente en “[...] cortar una serie de muescas o ranuras regularmente espaciadas a lo largo de la veta en el reverse para disminuir la rigidez del panel, y en la cual había sido previamente humectada”.⁹⁷¹ Las piezas de madera eran encoladas en las incisiones para expandir físicamente la madera humectada hacia el reverso y corregir la curvatura.⁹⁷²

Otro tipo de refuerzo usado en el pasado era el refuerzo posterior llamado *engatillado* (*parquetage*). Estos sistemas, en principio preventivos, provocaron en ocasiones graves alteraciones al no permitir el movimiento de las tablas.

En las obras que han conservado sus añadidos y poseían un engatillado, este suele ser eliminado si ha causado (o está causando) daños. Sin embargo, si el engatillado ayuda a mantener a la obra junto con la ampliación en un estado adecuado, este se conserva.

<<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/63/55>> [Consulta: 20 de Abril 2012].

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ DE GHELLINCK D'ELSEGHEM, B. (1993). “La restauration d'un trompe-l'oeil chantourné. *Enfant endormi* peint par Johannes Verspronck en 1652” en *10th Triennial meeting, Washington, DC, 22-27 August 1993*. Éd. ICOM, Paris, p. 677-682.

⁹⁶⁹ GAYO, M. D Y JOVER DE CELIS, M. (2010). “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España” en *Boletín del Museo del Prado*. Vol. 28. n.46. p. 39-59. p. 39.

⁹⁷⁰ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.*

⁹⁷¹ “[...] cut a series of regularly spaced grooves or notches along the wood grain at the reverse to decrease the rigidity of the panel, and into which moisture was then applied.” SECCO SUARDO, G. (1866). *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*. pp. 55-65. ACKROYD, P. (2012). “The Structural Conservation of Paintings on Wooden Panel Supports” en *The Conservation of Easel Paintings*, R. Rushfield y J. Hill Stoner. (eds.). London, New York: Routledge.

⁹⁷² ACKROYD, P. (2012). *Op. cit.*

Un ejemplo de las alteraciones que provocaron estos sistemas de refuerzo es el de la *Virgen del Baldaquino* de Rafael.⁹⁷³ En la restauración se optó por no retirar esta estructura ni la ampliación en la parte superior, ya que hubiera supuesto un riesgo demasiado grande.

[...] *Después de una observación atenta y una serie de mediciones se ha podido constatar la ausencia de tensiones en el soporte que en cualquier modo podría causar un peligro para la solidez de los estratos pictóricos: se ha entonces decidido no tocar esta estructura que, aunque es en teoría negativa, sin embargo, ha puesto el conjunto en una situación de equilibrio no alterable si no es con cierto riesgo.*⁹⁷⁴

A pesar de casos como este, en el que se conserva el sistema de refuerzo, por regla general, cuando los daños se han traducido en grietas y roturas, las colas de milano y otros elementos de refuerzo suelen ser retirados o sustituidos.⁹⁷⁵

Un ejemplo de *des-restauración* de una estructura de refuerzo por los daños provocados, es la aplicada en una obra ampliada, *La adoración de los pastores* de Pablo San Leocadio (s. XVI, Catedral de Valencia). Esta obra, de hecho, fue reforzada en dos ocasiones: la primera, cuando la obra fue ampliada y consistió en la colocación de dos grandes piezas de madera para compensar la pérdida de los travesaños originales y unir el cuerpo central con los añadidos. El segundo sistema de refuerzo, mucho más reciente, consistió en una estructura metálica compuesta por elementos de hierro en T, atornillados al soporte y también a los travesaños horizontales. A pesar de que los objetivos de esta estructura metálica fueron varios (repartir el peso, reforzar el cuerpo central, limitar el alabeo y unir juntas y grietas), inconvenientes como el peso, fueron decisivos para retirarla, sobre todo tras comprobarse que el travesaño original y las dos barras añadidas eran refuerzo suficiente.⁹⁷⁶

La restauración de pinturas sobre soporte textil resulta tan compleja, como en el caso de las tablas. En cualquier caso, para seleccionar el mejor método de restauración deben conocerse las alteraciones que presentan este tipo de obras, su causa, la condición de la obra (añadidos, paños originales, peso, etc.) y los factores externos que la afectan.

Debido a la variedad de patologías en este tipo de obras, los métodos de restauración deben ser adaptados a las necesidades de cada una. Los principios de mínima intervención y reversibilidad son algunos que deben cumplirse. Al igual que en el caso de las pinturas sobre tabla, no es posible revisar aquí todas las técnicas de restauración que pueden utilizarse en la actualidad para la conservación de pinturas sobre lienzo con ampliaciones. A continuación, se exponen unos ejemplos para mostrar la complejidad de estas intervenciones.

El retrato de Don López Íñiguez, Señor de Vizcaya (s. XVI) tenía papel de estraza que había servido para nivelar el añadido de soporte. Este material fue eliminado y se usó una tela de las mismas características que la de forración. La unión se realizó con el adhesivo Beva 371. Las lagunas que surgieron con la eliminación de los repintes fueron reintegradas con veladuras de color.⁹⁷⁷ La des-restauración en este caso iba encaminada a sustituir materiales que estaban dañando la estructura y percepción de la obra.

Un método habitual que sirve de refuerzo a soportes y uniones debilitadas es el entelado. En el caso de la obra de Poussin *Moisés salvado de las aguas*, este método ayudó en el s. XVIII a sustentar el soporte original y los añadidos superior y lateral derecho, ya que las costuras estaban muy frágiles, según un informe del C2RMF.⁹⁷⁸ El reentelado, sin embargo, ha sido habitualmente sustituido por uno nuevo, ya que los adhesivos tradicionales como la gacha o la cera-resina suelen provocar múltiples daños.

⁹⁷³ CIATTI, M. (1990). "Dipinti su tela e tavola" en *Raffaello e altri. I restauri dell'Opificio. Catalogo della mostra. Firenze, Orsanmichele 10 Giugno - 30 Settembre 1990*. Florencia: Centro Di. p. 35

⁹⁷⁴ "Dopo una attenta osservazione ed una serie di misurazioni si è potuto constatare l'assenza di tensioni nel supporto che in qualche modo potessero causare un pericolo per la solidità degli strati pittorici: si è perciò deciso di non toccare questa struttura che sia pur teoricamente negativa ha comunque posto l'insieme in una situazione di equilibrio non alterabile se non con un certo rischio". CIATTI, M. (1990). *Op. cit.* p. 35

⁹⁷⁵ ACKROYD, P. (2012). *Op. cit.*

⁹⁷⁶ BARROS GARCÍA, J. M. (2007). *Conservación y restauración de pintura II*. Valencia: UPV. p. 25.

⁹⁷⁷ CRESPO RUÍZ DE GAUNA, B. "Un caso de variación de formato en un lienzo del siglo XVI. Torre de Mendoza (Álava)" en *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, n. 4, 2003, p. 61-63

⁹⁷⁸ LAUTRAITE, A. (1996). Informe de restauración en C2RMF.

El adhesivo de gacha, en muchos casos ha provocado abolsamientos como en la obra ampliada *Margarita de Lorena, mujer de Gastón de Orleans, y sus cuatro hijos* (1625, Castillo de Balleroy), tal como se observa en la figura 99.



Fig. 99. Abolsamientos en la obra *Margarita de Lorena*.

Otras veces es la cera-resina la que provoca alteraciones, como modificaciones en los colores, ya que, cuando las preparaciones blancas son impregnadas con cera, se vuelven más transparentes. Además, la solubilidad de los materiales pictóricos puede verse alterada, lo que dificulta los procesos de limpieza.⁹⁷⁹ Otro problema es la enorme dificultad a la hora de eliminar la cera-resina de la fibra textil y de los estratos donde penetra (de hecho, en la mayoría de los casos suele ser más bien imposible).⁹⁸⁰ Por lo tanto, en el caso de conservarse los añadidos, el entelado deberá ser rehecho con algún adhesivo compatible, como la Beva 371. Actualmente se emplean diversas técnicas de reentelado (normalmente con mezclas de adhesivos sintéticos) que disminuyen los riesgos asociados a las técnicas tradicionales.

En la obra *Aquiles en la corte de Lycomedes* de Pietro Paolini, al ser retirada el entelado se observaron varios datos de interés: la tela de forrado había servido para realizar una reducción de formato. Además, se descubrió una inscripción (“napoli”) y un monograma en el reverso de la tela original. Debido al interés de que dicha información no volviera a quedar oculta, se decidió realizar un entelado trasparente con una tela de fibra de vidrio.⁹⁸¹

*Al eliminar la tela del reentelado se pudo estudiar perfectamente el soporte pictórico. La tela original era de lino, tipo tafetán, con una densidad de 10 hilos por trama y 10 hilos por urdimbre, torsión en Z y número de cabos múltiples.*⁹⁸²

Retirar una tela de entelado (aunque se vayan a conservar los añadidos) también permite estudiar el soporte y la técnica de la ampliación⁹⁸³. Sin embargo, aunque el entelado tradicional pueda, en ocasiones, provocar alteraciones y ocultar información esencial para entender la historia de la propia pintura⁹⁸⁴, antes de proceder a des-entelar una obra ampliada, se debe estudiar muy bien la relación entre la tela de entelado, los añadidos y el *núcleo original*.

⁹⁷⁹ SANCHEZ ORTIZ, Alicia. Restauración de obras de arte: pintura de caballete. p. 109.

⁹⁸⁰ PÉREZ MIRALLES, J. (2003). *Op. cit.* p. 114.

⁹⁸¹ MOGNETTI, E. y BADED, C. (2011). “La restauration des peintures sur toile du Cardinal Fesch: Observations et perspectives” en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n. 33, (63-73). p. 71.

⁹⁸² CANSINO CANSINO, A. y GONZALEZ GONZALEZ, M. M. (2005). *Op. cit.*

⁹⁸³ ESCOHOTADO IBOR, T. “El ayer y hoy del entelado: nuevas tecnologías”. En *Actas del Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: Comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Paraninfo de la universidad politécnica de Valencia, 9-11 marzo 2005. p. 69.

⁹⁸⁴ VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2005). *Op. cit.* p. 197

8.2.2. Intervenciones en las que se eliminan los añadidos

Cuando se decide eliminar las ampliaciones a una obra esto supone dos tipos de intervenciones: la supresión de los añadidos y la restauración de la obra original.

En los casos en los que la obra tenía un refuerzo posterior, como un engatillado (en el caso de las tablas) o un entelado (en el caso de los lienzos), retirarlo supone siempre un gran riesgo para la obra original, pero en muchas ocasiones es necesario retirar estos elementos junto con los añadidos de soporte. Una vez retirado el sistema de refuerzo y los añadidos acoplados, se podrá intervenir en el soporte de la obra original de un modo más adecuado.



Fig. 100. Despegado de los añadidos, y proceso de refuerzo y protección de los bordes.

La *Adoración de los magos* de Vignon era una obra cuyos repintes cubrían también el original y zonas como el manto de la Virgen. Además, había sido entelada a la gacha tras la ampliación. Una vez decidido que la ampliación sería eliminada, la restauración consistió en retirar la cera resina del reverso y los añadidos. Sin embargo, debido a las deformaciones del *núcleo original*, la obra tuvo que ser entelada de nuevo.⁹⁸⁵

*Las telas han sido desprendidas mecánicamente con la ayuda de una espátula caliente para ablandar la cera. La primera tela de 1878 estaba fuertemente encolada al reverso de la tela con una espesa capa de cola animal, retirada con escalpelo ablandándola primero con compresas de metilcelulosa al 5 por ciento en agua desionizada. Una técnica a recuadros ha sido empleada a fin de evitar que la tela reaccionara bajo la acción de la humedad.*⁹⁸⁶

Al retirar el entelado se observó una preparación rojiza aplicada al reverso de la tela y las marcas que dejó un antiguo bastidor. Posteriormente se aplanaron las deformaciones y fue entelada con tela de poliéster y Beva 371. Después se procedió a estucar y a reintegrar los faltantes que dejaron los repintes al ser eliminados.⁹⁸⁷

Tanto en los casos en los que se suprimen los añadidos, como cuando se conservan, la posterior eliminación de los estratos no originales (repintes, barnices o estucos) es una de las operaciones más complejas y delicadas.

⁹⁸⁵ FOREST, E., CORBEIL, M-C. y LACROIX, L. (2008). “L’Adoration des mages de Claude Vignon. Une découverte” en *15th Triennial Conference. 22-26 September 2008*, J. Bridgland. Vol. 2. Nueva Delhi: Allied Publishers.

⁹⁸⁶ “Les toiles ont été détachées mécaniquement et à l’aide d’une spatule chauffante pour ramollir la cire. La première toile de 1878 était fortement collée au revers de la toile originale avec une épaisse couche de colle animale, enlevée au scalpel en la ramollissant d’abord à l’aide de compresses de méthylcellulose à 5 per cent dans de l’eau déionisée. Une technique en damiers a été employée afin d’éviter que la toile ne réagisse sous l’action de l’humidité ». *Ibid.*

⁹⁸⁷ *Ibid.*

8.3. Limpieza de obras ampliadas

La limpieza consiste en eliminar estratos no originales que no cumplen una función adecuada (por ejemplo, un repinte que cubre la pintura original o un barniz demasiado brillante) o que han dejado de cumplirla (por ejemplo, un estuco cuarteado o un barniz amarillento). La limpieza es una de las prácticas más complejas en la conservación de pinturas y en especial en aquellas que presentan ampliaciones, tanto por los problemas técnicos que presenta, como por su implicación en la estética final de la obra.

Los principales problemas en la limpieza de obras ampliadas son tres. En primer lugar, los *técnicos*, por las características de este tipo de obras, con partes pintadas en diferentes épocas y con distintos materiales. En segundo lugar, los *funcionales*, por la dificultad en establecer la función o funciones que pueden tener estratos no originales como repintes o barnices. Por último, la *estética*, por los diferentes efectos estéticos que se pueden obtener, según se escoja un criterio de intervención u otro.

8.3.1. Diferencias entre el núcleo original y las ampliaciones

Uno de los contrastes tonales más bruscos que suele presentar una obra ampliada suele darse al ser retirado el barniz. El motivo de esto es que el añadido solía ser pintado según los tonos que el barniz oxidado le había conferido a la parte original. Estas alteraciones entre el núcleo original y el añadido pueden ser totalmente imperceptibles o, por el contrario, desestabilizar la composición cromática entre dichas partes de la obra. Este contraste en ocasiones ha provocado confusión en los espectadores quienes creían que se debía a errores en la intervención.⁹⁸⁸

Una obra que supuso problemas para decidir su eliminación debido a la diferencia tonal que esto supondría fue la *Deposizione* de Bellini (1472, Palazzo Ducale, Venecia), pues presentaba importantes diferencias estilísticas respecto a la pintura del núcleo original. La obra había sido ampliada por Farinati en 1571, añadiendo un paisaje, lo que supuso importantes diferencias estilísticas respecto a la pintura original. En 1948, Pelliccioli eliminó los añadidos, decisión que fue considerada apropiada, pues además de querer recuperar el estilo de la obra original, el cuadro se encontraba físicamente muy dañado.⁹⁸⁹

Pietro Edwards, quien quiso evitar la restauración, expresó en 1783 su preocupación en cuanto al problema del contraste tonal que esto supondría.

*¿Cómo puede esperarse limpiar esta obra, reanimarla y mantener oculta la inmensa distancia entre estas dos maneras? Mientras el humo, las manchas (...) y la preocupación del público hacían mirar este cuadro con veneración, permanecían ocultas sus deformidades.*⁹⁹⁰

En *La Virgen del Baldaquino* de Rafael, fue precisamente este contraste uno de los principales problemas a la hora de restaurarla.⁹⁹¹ Algo similar ocurrió en la obra *Santiago apóstol* de Tiziano (conservada en la Iglesia de San León, Venecia) pues, cuando fue restaurada en 1981 para recuperar el formato con remate en arco original, se eliminó la suciedad y del barniz,⁹⁹² quedando patente el contraste entre original y añadido.⁹⁹³

El proceso de limpieza, en ocasiones, es tan revelador que no solo provoca debates, sino que puede incluso suponer un cambio en la decisión conservativa del propio añadido, pudiendo pasar de ser expuesto a decidirse ocultarlo. A pesar de las controversias que han suscitado los resultados de las limpiezas en obras ampliadas, esta intervención es de gran importancia en este tipo de obras pues su resultado incide en la estética y legibilidad, revela cualidades, valores e información. Por ejemplo, descubrir datos ocultos por repintes o suciedad, puede servir para descubrir la autoría de la obra e incluso de los añadidos.

⁹⁸⁸ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes... op. cit.* p. 87.

⁹⁸⁹ CONTI, A. (1975). *Op. cit.* p. 162.

⁹⁹⁰ “Come si può mai sperar di puliré quest’opera, de rianimarla e di tener nascosta la inmensa distanza di queste due maniere? Fin a tanto che il fumo, le macchie, la nerizie e la prevenzione del pubblico facevano guardare questo quadro con venerazione, restavano occultate le sue difformità.” *Ibid*

⁹⁹¹ CIATTI, M. (1990). *Op. Cit.* p. 35

⁹⁹² GRONAU, G. (1904). *Titian*. Londres: Duckworth&Co. p. 206.

⁹⁹³ SAVAGE, D. (2012). “Tiziano” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://www.cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/66> [Consulta: 25 septiembre de 2015].

El planteamiento de la restauración como forma de determinar una autoría tuvo su inicio a mediados del s. XIX, pues después de una limpieza o eliminaciones de repintes era más fácil determinar quién era el autor de la obra.⁹⁹⁴ Por lo tanto, ante una intervención de limpieza, esto debe tenerse presente antes, durante y después, decidiendo en cada caso el mejor criterio para una presentación adecuada de la obra.



Fig. 101. Domenico Puligo. Santa María Magdalena.

Otro problema estético son las alteraciones cromáticas de los pigmentos. Estas son irreversibles, por lo que es necesario tenerlas en cuenta durante el proceso de limpieza por dos causas. La primera es la importancia de comprender que la estructura pictórica que el restaurador puede recuperar ya no es la original, sino una estructura que habrá sufrido modificaciones cromáticas. La segunda es el conocimiento previo de estas alteraciones, ya que así se evitarán confusiones irremediables durante el proceso de limpieza, como la eliminación de capas pictóricas que se creen oscurecidas por el barniz (por ejemplo, en verdes de cobre). También hay que tener en cuenta que esas alteraciones serán diferentes en la parte original con respecto a las ampliaciones, debido a las diferencias en los pigmentos utilizados y, también en ocasiones, en los aglutinantes.

8.3.2. Criterios de limpieza en obras ampliadas

La limpieza de una obra puede verse como un proceso de actualización de un objeto.

*Se trata entonces de encontrar un punto de equilibrio satisfactorio para la época que da a ver una versión potencial de la obra: más o menos limpiada, más o menos barnizada, repintada o aclarada. La restauración instaure así una nueva imagen, cambiando la apariencia y a menudo también el valor o el estatus del objeto.*⁹⁹⁵

⁹⁹⁴ PATRIDGE, W. (2006). “Philosophies and Tastes in Nineteenth-Century Paintings Conservation” en *Studying and Conserving Paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*. Londres: Archetype. p. 21

⁹⁹⁵ “Il s’agit alors de trouver un point d’équilibre satisfaisant pour l’époque qui donne à voir une version potentielle de l’œuvre: plus ou moins nettoyée, plus ou moins vernie, repeinte ou allégée. La restauration instaure ainsi une nouvelle image, changeant l’apparence et parfois aussi la valeur ou le statut de l’objet”. ÉTIENNE, N. (2013). “La restauration des peintures à Paris, 1750-1815. État de la recherche et perspectives” en *Patrimoines revue de l’Institut national du patrimoine*. N. 9. p. 74-79.

Los criterios de eliminación del barniz que se pueden seguir en el patrimonio pictórico suelen ser tres: limpieza total, reducción del espesor del barniz y limpieza selectiva. La elección de uno u otro dependerá de la función del barniz, por lo que se deberá evaluar la naturaleza de la alteración cromática en función de si ha sido un envejecimiento natural del barniz o una pátina artificial intencionada. Además, deberá valorarse su estado de conservación.

Sea cual sea el método elegido, se debe actuar teniendo en cuenta los valores presentes en cada obra para realizar intervenciones respetuosas hacia sus valores y significados: “Las decisiones de limpieza se esfuerzan por potenciar lo que es más valioso en un objeto”.⁹⁹⁶

En el caso de los repintes, también hay que tomar decisiones acerca de su función en la construcción de la imagen pictórica. Aunque en la mayoría de los casos se trata de capas de pintura burdamente ampliadas, en algunas obras pueden compensar pérdidas o funcionar como “transición” entre el *núcleo original* y las ampliaciones.

8.3.2.1 Limpieza total

Este criterio, consistente en eliminar por completo el barniz y repintes de una obra ampliada, tiene la finalidad de recuperar la “obra original”, sin enmascaramientos. Este criterio se plantea como una operación homogénea y total con la intención de clarificar y dar objetividad.⁹⁹⁷ Por lo tanto, la limpieza total de obras ampliadas significa la eliminación de todo estrato no original que esté oscurecido, al ser reconocido como un añadido que desvirtúa el carácter de la obra. Pero, además, este criterio significa también eliminar las propias ampliaciones, al no ser consideradas como “originales”, sea cual sea su función, calidad o estado de conservación.

En Inglaterra, tras la Segunda Guerra Mundial, se consideraba que todo añadido en la obra alteraba su carácter original, por lo que debía ser eliminado sin importar cual fuera su función. Esto quedó reflejado en un cuestionario del ICOM, publicado en 1950:

*El deber del museo es presentar los cuadros tan exentos como sea posible de alteraciones. No debería haber más que una regla: presentar la obra bajo un aspecto tan próximo como sea posible al que tenía en su origen. La suciedad, el barniz oscurecido o que se ha vuelto semiopaco, los barnices coloreados aplicados con posterioridad, los retoques que no se integran en el original, los repintes que lo recubren, los añadidos a la composición, son los diferentes factores que alteran el carácter original de la obra.*⁹⁹⁸

Sin embargo, desvelar a toda costa la intención del artista no ha sobrevivido como criterio en el campo de la restauración.⁹⁹⁹ Paul Philippot, opinaba que una restauración nunca puede pretender restablecer el estado original de una pintura, sino sólo revelar el estado de la materia en la actualidad.¹⁰⁰⁰

El problema de este criterio es que el propósito es el mismo para todas las obras.¹⁰⁰¹ Es decir, todo estrato no original es eliminado sin tener en cuenta la función que pudiese realizar en cada caso. El hecho de que una obra con ampliaciones sea limpiada bajo este criterio, va a desvelar alteraciones tonales o desgastes y pérdidas que el barniz se había encargado de esconder.

⁹⁹⁶ “Cleaning decisions attempt to maximize what is most valued about an object”. RHYNE, C. S. (2006). “Clean art?”. En BARROS GARCÍA, J. M. (2015). “Re-evaluating the roles of the cleaning process in the conservation of paintings” en *Revista Ge-IIC*, n.7. p. 14-23. <<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/210>>. [Consulta 1 agosto de 2015]

⁹⁹⁷ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes... Op. cit.* p. 42.

⁹⁹⁸ BARROS GARCÍA, J. M. (2000). “Fundamentos metodológicos en la limpieza de estructuras pictóricas una visión objetiva” en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Año 8. n. 30.* p. 75-84. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=189973>> [Consulta: 20 febrero de 2015]

⁹⁹⁹ En palabras de Kenneth Clark “aproximarse lo más posible al aspecto original del cuadro” fue el criterio de restauración que predominó hacia 1931 en la National Gallery, cuando tras la una campaña de limpiezas radicales, pusieron en práctica el “deber” asumido por el museo. BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes... Op. cit.* p. 41.

¹⁰⁰⁰ PHILIPPOT, P. (1966). “La notion de patine et le nettoyage des peintures” en *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n. IX, Bruselas. pp. 138-143.

¹⁰⁰¹ HEDLEY, G. (1985). *On humanism, aesthetics and the cleaning of paintings*. Canadian Conservation Institute, no publicado. p. 6. BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Op. cit.* En BARROS GARCÍA, J. M. (2000). “Fundamentos... op. cit.

Suprimir añadidos, en ocasiones, también desvela ciertas zonas de la obra que pueden contener información antes oculta. En la restauración de *La Adoración de los Magos* pintada en 1619 por Hendrick Ter Brugghen (Rijksmuseum), hubo quienes, como Roberto Longhi consideraron que el criterio de limpieza total aplicado en este caso fue una actuación radical y típica “de museo americano” en busca de la originalidad, quedando su tamaño reducido al de una pequeña pala de altar sin que se cuestionara la pérdida de valores.¹⁰⁰² En esta intervención se eliminaron tanto el barniz, como los repintes y las ampliaciones. Esto significó, sin embargo, recuperar partes originales como el diseño y pintura original del niño Jesús e, incluso, la firma y fecha originales al retirarse los añadidos de soporte: “[...] esto es visible bajo microscopio y se lee HT-Brugghen fecit 1619”.¹⁰⁰³

8.3.2.2 Reducción del espesor de los barnices

Este método puede ser empleado en obras con los añadidos a la vista, las cuales necesitan que el tono general de la obra sea más homogéneo. La metodología consiste en aligerar el barniz, eliminando los estratos superiores y retirando algún repinte con el fin de igualar las superficies. En diversas ocasiones se ha optado por este método ante la controversia que suscitan las limpiezas totales y cuando se decidía conservar un añadido a pesar del contraste tonal que esto suponía.

Un claro ejemplo es la obra *Las Hilanderas* de Velázquez. Como explica Carmen Garrido, se realizó una limpieza superficial rebajando poco a poco el barniz con el fin de lograr un equilibrio entre original y añadidos.¹⁰⁰⁴ Esto fue realizado, sin embargo, “[...] dejando clara la diferencia entre los añadidos y el original; y el levantamiento de los toscos repintes sobre estuco que montaban sobre la pintura original”.¹⁰⁰⁵

La adoración de los magos de Luca Giordano presentaba un barniz espeso que fue aligerado: “[...] de color amarillo-marrón. Esta espesa pátina ha sido gradualmente aligerada haciéndola hinchar con un disolvente apropiado y retirándola con el bisturí”.¹⁰⁰⁶ El resultado permitió hacer partícipe al espectador de la transformación de formato, sin que el contraste tonal perturbara la percepción de la imagen.

En el Museo del Louvre, la Comisión de Restauración de los museos de Francia decidió en 1979 aligerar el barniz amarillento de *La mujer adúltera* de Lorenzo Lotto.¹⁰⁰⁷ “El cuadro merece ser aclamado! En general se guardan los añadidos, pero aquí el repinte no es importante para la historia del gusto”.¹⁰⁰⁸

En algunos casos de obras ampliadas cuyos añadidos van a estar ocultos, la intervención se realiza solamente en la parte original. También en el Louvre, la restauración del *Retrato de un hombre* de Franciabigio supuso tener que aligerar el barniz: “[...] la capa pictórica original ha sido limpiada: el barniz que daba uniformidad a repinte y original ha sido aligerado en el centro.”¹⁰⁰⁹ Después de la limpieza apareció parte de la preparación entre el original y el repinte por lo que debió reintegrarse. Esto devolvió “[...] su claridad de lectura al cuadro cuya capa pictórica recuperó su valor y queda bien discernible de la ampliación”.¹⁰¹⁰ En este caso el aligeramiento del barniz significó remarcar el añadido.

¹⁰⁰² LONGHI, R. Una cosa giovanile del Ter Bruggen. En CONTI, A. (2001). *Manuale...* Op. cit. p. 257-258.

¹⁰⁰³ “it is visible under the microscope and reads HT-Brugghen fecit 1619.” Además, cuando los añadidos fueron retirados se pudo observar la fecha y la firma”. DIRKX, M. (2014). “Hendrick ter Brugghen and the “ugly” Christ Child” en Rembrandt’s room”, 5 enero <<https://arthistoriestroom.wordpress.com/2014/01/05/hendrick-ter-brugghen-and-the-ugly-christ-child/> [Consulta: 20 abril 2015]

¹⁰⁰⁴ GARRIDO, C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). op. Cit., pp. 52-53.

¹⁰⁰⁵ *Boletín del museo del Prado*, t. VII, septiembre-diciembre de 1986. En MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). Op. cit. pp. 92-93.

¹⁰⁰⁶ “de colore giallo-bruno. Questa pesante patina è stata gradualmente alleggerita facendola rigonfiare con un solvente appropriato e asportandola con il bisturí”. CHIARINI, M. y TARTUFERI, A. (1995). *Capolavori sconosciuti a palazzo Pitti: Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*. Florencia: Fabri. p. 62.

¹⁰⁰⁷ Operación realizada por Mme Sarah Walden. C2RMF. “La femme adultère. Interventions principales et constats d’état. Informe de restauración” en *EROS. Base de datos de los museos de Francia*. París.

¹⁰⁰⁸ “Le tableau gagne à être allégé! en général on garde les agrandissements mais ici le repeint n’est pas important pour l’histoire du goût.” C2RMF. “La femme adultère... op. cit

¹⁰⁰⁹ “la couche picturale originale a été nettoyée: le vernis qui uniformisait repeint et original a été allégé au centre”. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). Op. cit.

¹⁰¹⁰ “sa clarté de lecture au tableau dont la couche picturale originale a été remise en valeur et reste bien discernable de l’agrandissement” *Ibid.*

En el mismo museo parisino se conserva la obra ampliada de Tiziano, *Retrato de un hombre*, cuyo barniz fue aligerado y sus repintes “purificados”.¹⁰¹¹ Así como ocurrió con *El éxtasis de San Pablo* de Poussin, ampliado por los cuatro lados.¹⁰¹² En ambos casos esto no implicó alteraciones visuales para el espectador, pues se decidió que las ampliaciones quedaran ocultas bajo un marco.

La obra del siglo XVIII, pintada por Michele Pagano y Francesco de Mura, *Paisaje con encuentro galante cerca de una fábrica* (Museo del Louvre), había sido oval midiendo 100 x 75cm¹⁰¹³ y fue ampliada transformándose en un rectángulo vertical de 126 x 98 cm. El criterio de limpieza fue el siguiente: “Con la finalidad de armonizar los ángulos añadidos al oval original del siglo XIX, se ha debido proceder a una igualación del barniz en el conjunto de la obra”.¹⁰¹⁴ Aunque actualmente no se encuentra expuesta en las salas del museo parisino, la obra conserva los añadidos a la vista en un marco rectangular dorado.



Fig. 102. Michele Pagano. *Paisaje, encuentro galante cerca de una fábrica*.

Las limitaciones de este criterio están relacionadas con la dificultad técnica para que el espesor del barniz sea reducido de forma homogénea, lo que puede suponer (si no se realiza correctamente) un problema para el acabado y la estética de la obra.

¹⁰¹¹ Intervención por Geneviève Lepavec. En VOLLE, N., NAFFAH C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). *Op. cit.*

¹⁰¹² Mme. Delsaux 1982. *C2RMF*.

¹⁰¹³ MUSEO DEL LOUVRE. Michele Pagano. *Paysage avec rencontre galante près d'une fabrique* <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21521> [Consulta: 12 julio de 2016]

¹⁰¹⁴ “Afin d’harmoniser les angles rajoutés à l’ovale original au XIX^e siècle, il a fallu procéder à une égalisation du vernis sur l’ensemble de l’œuvre”. CHARPENTIER, C. (2006). “Commandes publiques. Michele Pagano. Paysage, rencontre galante près d’une fabrique” en *Cecilecharpentier.fr*. <<http://www.cecilecharpentier.fr/fr/commande-publique.php?lieu=louvre>> [Consulta: 12 julio de 2016]

8.3.2.3 Limpieza parcial

Este criterio también denominado *limpieza selectiva o diferenciada*, consiste en eliminar los barnices y estratos no originales de partes concretas de la obra. En el caso de los añadidos esta parte suele ser el *núcleo original*. La finalidad de esto sería recuperar la obra original destacándola de unos añadidos que no pueden ser eliminados por razones estructurales o históricas. Por otro lado, si los repintes realizados sobre el original ocultan parte de la pintura original, (siendo esto valorado tras los exámenes de laboratorio), deberán ser eliminados.

En otras ocasiones, es la parte del añadido la que es limpiada, al haberse oscurecido más los barnices de esta parte, para que el tono se asemeje más con el del núcleo original. Un ejemplo de esto es la intervención que se le realizó a la obra *Calvario* de la Catedral de Valencia, pues la pintura de los añadidos fue decapada.¹⁰¹⁵

Se puede recurrir también a este criterio, como se ha comentado en el caso de la limpieza del *Retrato de un hombre* de Franciabigio, en las obras cuyos añadidos van a estar ocultos.

A pesar de que, en principio, la finalidad de este criterio de limpieza es igualar y mejorar el aspecto externo de la obra, ha sido criticado en numerosas ocasiones por ser considerado una solución más imprudente que el hecho de conservar el barniz. A veces, incluso, las limpiezas selectivas han sido relacionadas con una forma de falsificación.¹⁰¹⁶

Más recientemente, sin embargo, este criterio, en vez de servir para igualar ambas zonas de la obra ampliada, ha servido (de forma más o menos intencionada) para poner en evidencia la ampliación. Esto se debe a la imposibilidad, en muchos casos, de poder eliminar sólo el barniz de los añadidos, pues la capa pictórica de estos también se eliminaría al tener una composición similar. Sin embargo, en el núcleo original sí que suele ser posible retirar el barniz. Aplicar este criterio de limpieza selectiva, en estos casos, puede suponer un gran contraste. Un ejemplo de esto es la obra de Pietro Ricchi *Diana cazadora* (s. XVIII, Venaria Reale).



Fig. 103. Detalle de la ampliación de *Diana cazadora*.

Aunque este criterio de limpieza no implica la eliminación de añadidos de soporte, sino sólo afecta al barniz y repintes, el resultado final de esta intervención puede influir en el criterio de conservación de los añadidos, causando incluso que estos sean eliminados.

¹⁰¹⁵ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Op. cit.*

¹⁰¹⁶ *Una limpieza parcial no es sino una nueva falsificación. En efecto, un cuadro sucio y descolorido revela la intención del autor a un ojo adiestrado; un cuadro que ha sufrido una limpieza parcial, raramente lo puede hacer.* UNESCO. (1990). *The Care of the paintings.* En MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2001). *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística.* Madrid: Tecnos. p. 357.

Capítulo 9

Identificación y documentación de los añadidos

*No sólo vemos superficies pintadas, sino que se recibe una información multidisciplinada que da vida a las pinturas.*¹⁰¹⁷

El estudio documental y técnico de la creación y transformación de una obra ampliada es de gran importancia pues permite desvelar datos imprescindibles para la toma de decisiones para su conservación y restauración, como la autoría, tratamientos utilizados en el pasado, o las razones de la ampliación.

En la Carta del Restauo de 1987, ya se daba importancia a estos pasos previos antes de intervenir obras. En esta se establecieron consideraciones generales concernientes a la identificación de los aspectos de las obras:

*[...] verificación de los modos de ejecución técnica y de los materiales utilizados, distinguiendo el original de los añadidos y determinando sus fechas, fotografías en blanco y negro y color, tomas multiespectrales, o toma de muestras mínima [...].*¹⁰¹⁸

En la actualidad, aunque el tipo de exámenes científicos han evolucionado, la finalidad es la misma: responder a múltiples incógnitas sobre la historia material de la obra. Esto tendrá más validez si los datos de los distintos análisis realizados se contrastan entre sí. Además, relacionando los datos obtenidos en todos los estudios sobre una pintura, permite afrontar más sabiamente las intervenciones a realizar.

¹⁰¹⁷ “We see not just painted surfaces, but are given a multi-disciplined information which brings the paintings themselves to life”. CARLYLE, Leslie A. (1995). “Beyond a Collection of Data: What We Can Learn from Documentary Sources on Artists’ Materials and Techniques”. en *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands. 26-29 June, 1995*, A. Wallert, E. Hermens y M. Peek. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute. p. 1.

¹⁰¹⁸ MACARRÓN MIGUEL, A. (2008). *Conservación del patrimonio cultural*. Madrid: Síntesis. p. 243.

En el análisis de pinturas existen dos tipos de estudios esenciales para identificar ampliaciones en una obra:

- **Estudio documental:** consiste en el estudio de los documentos que aportan información acerca de la historia material e inmaterial de la pintura, como inventarios, informes de restauración, documentación gráfica etc. Permite conocer el pasado y presente de la ampliación y los acontecimientos sufridos por la obra.
- **Estudio científico:** Resuelve el análisis de la materia mediante distintas técnicas de examen: visual, fotografías con diferentes longitudes de onda, radiografía, estratigrafía...

Los exámenes y datos obtenidos deben ser adecuadamente almacenados, tal y como se desarrolla en el siguiente apartado.

9.1. Estudio documental

*Tal evidencia documental contemporánea sobre el aspecto original de un objeto es, obviamente, crucial para la comprensión de las ideas de composición del artista, pero por desgracia, rara vez existe.*¹⁰¹⁹

Antes de proceder a analizar los materiales y técnicas que componen una pintura ampliada y, así, poder determinar su condición, es preciso conocer la historia documental de la obra. Para ello se puede recurrir a informes técnicos en archivos físicos o digitales, sobre todo, si las intervenciones realizadas eran públicas.¹⁰²⁰ También son de interés las fuentes antiguas, como los tratados¹⁰²¹, pues en muchos casos dan a conocer intervenciones, como puede ser una ampliación sufrida por la obra.

9.1.1. Informes y bases de datos

Los informes de restauración suelen indicar las alteraciones sufridas, intervenciones realizadas, resultados de análisis y, en ocasiones, opiniones del restaurador que trató la obra. Por lo tanto, sirven para identificar añadidos, su estado de conservación e, incluso, para conocer cómo fueron intervenidas con posterioridad. Además, consultar los informes permite contrastar datos con otros más recientes y puede evitar realizar análisis que ya se habían efectuado.¹⁰²²

Estos informes constan además de fotografías que muestran la situación anterior y posterior a la restauración (así como fotografías del proceso) y mapas de daños o de transformaciones, en el caso de las ampliaciones, consistentes en esquemas de líneas divisorias que indican qué paños son originales y cuáles son añadidos.

A partir del s. XVIII se comenzó a registrar la información sobre la historia material de las obras en los inventarios de los museos. En estos, además de una descripción de las mismas, incluía las intervenciones realizadas, los artífices de estas e incluso el pago percibido. Existen incluso algunos ejemplos anteriores. Por ejemplo, con la instalación de las colecciones de Francisco I en Fontainebleau en el s. XVI, se documentaron las intervenciones realizadas, como: "lavar", "limpiar" y "reavivar" los cuadros. Estos, además, frecuentemente eran redimensionados, agrandados o disminuidos, para adecuarlos a una decoración concreta.

El *Inventario de los cuadros del rey*, redactado entre 1709 y 1719 por Nicolás Bailly en Francia, registra las restauraciones de varios cuadros ampliados. En dicho informe se registran intervenciones consistentes en ampliar, disimular añadidos o retirar añadidos. El hecho de que las obras tuvieran añadidos se denominaba con los términos *rehausse*, *agrandi*, *élargi* (realzado, ampliado, alargado). Esta interesante publicación recoge, en algunos casos, el precio o los artífices de las ampliaciones.

¹⁰¹⁹ "Such contemporary documentary evidence about the original appearance of an object is obviously crucial for understanding the artist's compositional ideas, but unfortunately, it seldom exists". WHEELLOCK, A. K. Jr. (1988). "The art historian... *Op. cit.* p. 216.

¹⁰²⁰ MACARRÓN, A. (1995). *Historia... op. cit.* pp.14-15.

¹⁰²¹ BARRETT, S. y STULIK, D. C. (1995). "An Integrated Approach for the Study of Painting Techniques" en *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands. 26-29 June, 1995*, A. Wallert, E. Hermens y M. Peek. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute. p. 7.

¹⁰²² FINN, C. (2012) "Written documentation for paintings conservation" en *The Conservation of Easel Paintings* en *The Conservation of Easel Paintings*. Rebecca Rushfield y Joyce Hill Stoner. (eds.). London, New York: Routledge. p. 273.

Actualmente las informaciones sobre obras ampliadas conservadas en Francia se pueden consultar en el C2RMF (Centro de conservación y restauración de los museos de Francia). Algunas de las pinturas, principalmente las obras de maestros de la pintura, que son estudiadas en el laboratorio del Museo del Louvre o restauradas en el Centro de restauración del Palacio de Versalles, tienen una documentación muy amplia. Existen, sin embargo, excepciones como es el caso de las obras que nunca han pasado por un laboratorio o que nunca han sido restauradas.¹⁰²³

La base de datos de las colecciones francesas, *Joconde*¹⁰²⁴, fue creada “Para facilitar el proceso de inventario y documentación de los objetos adquiridos o recibidos en depósito”.¹⁰²⁵ Consultar a través de internet la información, ha permitido conocer el estado ampliado de muchas obras, ya que suele estar indicado. En ocasiones, de hecho, se especifican las dimensiones anteriores y posteriores a la transformación, e incluso la presencia de firmas en los añadidos.

De origen francés también es *Gallica*¹⁰²⁶, la “biblioteca digital con vocación enciclopédica”¹⁰²⁷ que sirve de herramienta de difusión científica y de investigación y que permite un amplio descubrimiento del patrimonio, pues recoge de forma informatizada documentos antiguos (en la sección manuscritos) de gran interés como, por ejemplo, los referidos a obras con ampliaciones recogidos en la Biblioteca Nacional de Francia. De todas formas, hay que tener en cuenta que, al ser textos antiguos, muchas de las obras ampliadas actualmente ya no son atribuidas al mismo pintor citado en el documento.

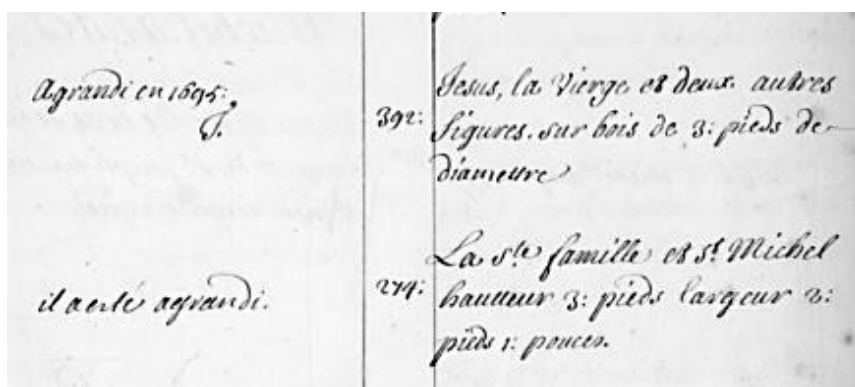


Fig. 104. Manuscrito describiendo varios cuadros ampliados de Tiziano.

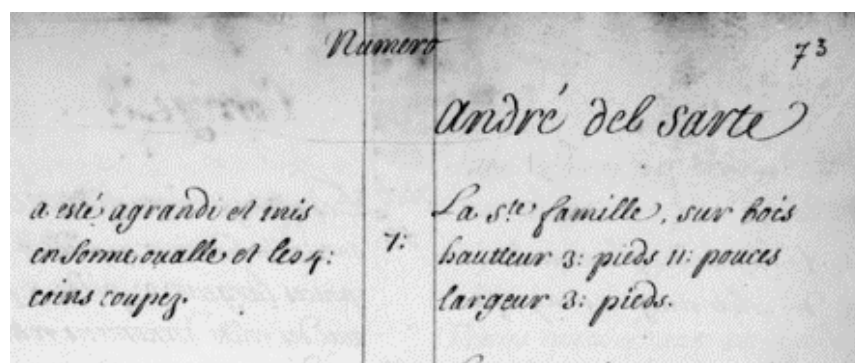


Fig. 105. Manuscrito que muestra que la Sagrada Familia de Andrea del Sarto fue ampliado.

¹⁰²³ LE CORNEC, G. (2001). *Les changements de format des tableaux de l'inventaire Le brun*. Tesis de máster. Paris: Université Paris IV. Sorbonne. p. 12.

¹⁰²⁴ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France*. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

¹⁰²⁵ Pour faciliter la démarche d'inventaire et de documentation des objets acquis ou reçus en dépôt". MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. "Méthode de rédaction informatisée des notices d'objets de musées. Inventaire réglementaire et base documentaire" en *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France*. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/methode.htm> [Consulta: 23 de junio de 2015]

¹⁰²⁶ GALLICA. Biblioteca digital. <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop> [Consulta: 25 de agosto de 2015]

¹⁰²⁷ Bibliothèque National de Francia. Gallica: código documental. http://www.bnf.fr/documents/gallica_codigo.pdf [Consulta: 25 mayo 2015]

En Italia existe una base de obras de la Fundación Federico Zeri¹⁰²⁸, considerada el repertorio más importante de arte italiano en internet. En la fototeca de su catálogo se puede observar el método expositivo de algunas obras ampliadas.

En Inglaterra, es de gran interés la información que proporciona la web de la National Gallery de Londres, en la que se pueden encontrar desde artículos de restauración hasta radiografías y estratigrafías de muchas obras ampliadas.

En España, en los archivos y biblioteca del Museo del Prado, así como en algún caso, en su página web se recoge información de las ampliaciones de muchas obras allí conservadas. Se incluyen también informes de restauración como en el caso de *Felipe II a caballo* de Rubens.¹⁰²⁹ En general, los grandes museos europeos poseen catálogos *en línea* que son una fuente valiosa de información sobre la historia técnicas y, a veces, sobre las restauraciones.

La comparación de estas distintas fuentes de información, puede ayudar a esclarecer datos relevantes de una obra. Por ejemplo, en la obra ampliada *Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III, le 31 décembre 1578* de Van Loo, se pudo demostrar que la ampliación de formato es anterior a 1844, gracias a la búsqueda preliminar realizada en los archivos.¹⁰³⁰

9.1.2. Bocetos previos

Los bocetos previos a la realización de una pintura definitiva podían ser realizados con diferentes técnicas, y permitían a los artistas ensayar las diferentes maneras de diseñar una composición.¹⁰³¹ Por ello, pueden ser documentos de gran interés, pues permiten saber cómo fue diseñada una obra antes de que su formato fuera ampliado. Sin embargo, muchas veces estos dibujos representaban una composición distinta a la que después se realizó en la pintura, por lo que no siempre sirven para determinar con completa seguridad el formato original. Un ejemplo de boceto cuya composición sí es la misma que la obra final es el que corresponde a la *Última cena* de Proccacini.



Fig. 106. Boceto de la *Última cena* de Giulio Cesare Proccacini.

¹⁰²⁸ Disponible en: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it>

¹⁰²⁹ MUSEO DEL PRADO. *Restauración de Felipe II a caballo de Rubens.*

<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recursos/restauracion-de-felipe-ii-a-caballo-de-rubens/8423ade6-9e28-47b9-9852-eb362c6340db> [consulta 2 enero 2013]

¹⁰³⁰ MUSEE NATIONAL DE LA LEGION D'HONNEUR ET DES ORDRES DE CHEVALERIE. (1986). *Science et technique au secours de l'art: exposition, 7 juin - 16 novembre 1986*, Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie. Paris. p. 97.

¹⁰³¹ MARIETTE, P.-J. (2010). "Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, 1729" en *Looking for lines: Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, P. Van den Akke. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 273.

9.1.3. Grabados y dibujos

Los grabados y dibujos que solían realizar otros artistas de una obra pictórica ya existente, también pueden ser un testimonio que muestre la obra antes de ser ampliada. Un ejemplo muy interesante de esto es un grabado que realizó Jacques Callot en 1613, representando *La Sagrada Familia* de Andrea del Sarto antes de que fuera ampliada.¹⁰³²



Fig. 107. Grabado de la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto, por Jacques Callot.

Sin embargo, otras veces un grabado puede mostrar el formato de la obra, ya ampliada, antes de que se le retiraran los añadidos. Este es el caso de la obra de Jacob van Ruisdael, *Paisaje con Puente*, ampliada en la parte superior por otra mano. Gracias a un grabado, en concreto un aguafuerte realizado por Samuel Ireland, se puede contemplar el formato y composición que, durante un tiempo, tuvo la obra.¹⁰³³

9.1.4. Copias

Existe otro tipo de testimonio material que puede facilitar conocer la composición original: las copias. Aunque este tipo de obras no suelen tener las mismas dimensiones, sí que pueden recoger la composición de una obra. Pueden haber sido realizadas por el artista o por otra persona.

Del cuadro de Mignard, *Luis XIV*, fueron realizadas copias que conservan el formato de origen de la obra, antes de ser ampliado.

*Para ser insertado en el revestimiento de madera con un ojo de buey en el siglo XIX fue ampliada con una tira en el lateral izquierdo. El castillo de Versalles conserva otra copia del taller o escuela de Mignard, que entró en las colecciones en 1845, y representa las dimensiones de origen.*¹⁰³⁴

La obra de Paris Bordone, *Matrimonio místico de Santa Catalina*, conserva una copia (Museo de Bellas Artes de Boston) en la que muestra cómo era la composición original sin los añadidos. El original fue ampliado 6 cm en la derecha y con una estrecha tira en la izquierda.¹⁰³⁵

¹⁰³² BÉGUIN, S. (1982). *Le siècle florentin au Louvre. Les dossiers du département des peintures*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux. p. 25.

¹⁰³³ SLIVE, S. (2001). *Jacob Van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, and etchings*. New haven & London: Yale university press. p. 374.

¹⁰³⁴ “Pour être insérée dans les lambris de l’oeil de Boeuf à 19e siècle, elle a été élargie d’une bande sur le côté gauche. Le château de Versailles en conserve une autre copie de l’atelier ou de l’école de Mignard, entrée en 1845 dans les collections, reprenant les dimensions d’origine”. DE NOISY, M. Peinture portrait Louis XIV, Mignard. *Versailles, un musée méconnu*. <<http://www.connaissancesdeversailles.org/c6-versailles-un-musee-meconnu>> [Consulta: 20 febrero de 2014]

¹⁰³⁵ BROWN, D. A. (ed). (2006). *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*. Washington: National Gallery of Art; Vienna: Kunsthistorisches Museum, en asoc. con Yale University Press. p. 96.

En otras ocasiones, sin embargo, la copia o variante (si fue el mismo autor quien las realizó) no es un método fiable para conocer el formato o composición de origen. Por ejemplo, *El Papa Pío atendiendo en la Capilla*, que Ingres pintó entre 1819 y 1820 (Museo del Louvre), fue ampliado hacia 1828. Esta obra es una variante de menor tamaño (a pesar de la ampliación) del cuadro de 1814 conservado en la National Gallery de Washington,¹⁰³⁶ por lo que no aporta datos sobre el tamaño que pudo tener en origen.

Además del formato original de la obra, en ocasiones las copias pueden servir para conocer la posición original de una obra antes de ser ampliada. Esto puede suceder en obras con formato oval, que al ser ampliadas a un formato de líneas rectas la posición de la composición no es la misma que en origen. Por ejemplo, al estudiar las distintas copias del cuadro de Chardin, *El Castillo de cartas*, se pudo constatar que el formato de origen había sido circular. Además se observó que, tras la ampliación, la figura representada quedó unos grados inclinada respecto a la posición que tenía en las copias.¹⁰³⁷

En ocasiones, la existencia de una copia realizada antes de que la obra fuese ampliada, permite aproximar la datación de la ampliación. En la *María Magdalena* de Scorel se pudo comprobar su formato original por la existencia de una copia en Palermo:

*Los análisis dendrocronológicos indican que esta copia fue ejecutada en el tardío siglo XVI durante el período en que la ubicación de la original Magdalena era desconocido [...] todas las otras copias conocidas muestran el estado de la María Magdalena desoués que que se ubiese añadido la tira”.*¹⁰³⁸

9.1.5. Fotografías antiguas

Las fotografías antiguas también son un testimonio del estado de origen de una obra o, al menos de un estado anterior al actual.

*La reproducción nos permite contemplar obras que ya desaparecieron, y gracias al documento fotográfico nos es posible su conocimiento y el testimonio formal de su existencia. Quizás sea este el único caso donde se encuentra plenamente justificada la reproducción, pues sin ella no sería posible el estudio comparativo y a veces insustituible para comprender una etapa o la evolución de un artista.*¹⁰³⁹

9.2. Métodos de examen científicos no destructivos

Las técnicas de examen científico utilizadas para analizar obras con ampliaciones son: examen bajo luz visible (frontal), bajo luz tangencial, radiación ultravioleta, radiación infrarroja y técnicas radiográficas.

Los principales objetivos de las técnicas de examen, como apunta Carmen Garrido, son: “[...] conocer el proceso material seguido por el artista, la estructura interna de la obra, la historia material de la misma, las modificaciones que se han ido produciendo sobre ella y su estado de conservación”.¹⁰⁴⁰

En el estudio de las ampliaciones, las distintas técnicas de examen sirven, por ejemplo, para confirmar, localizar y documentar las modificaciones de soporte. Los datos obtenidos con dichos estudios son esenciales como testimonio histórico-técnico-artístico, así como para la conservación futura de la obra.¹⁰⁴¹

Estos exámenes son de gran interés en las obras ampliadas debido a la diversidad de materiales que las componen. Estos materiales pueden ser visibles a simple vista, pero cuando se han integrado con la obra se pueden distinguir mediante exámenes con distintas fuentes de radiación.

¹⁰³⁶ JOCONDE

¹⁰³⁷ CAREY, J. (2012). *op. cit.* p. 47

¹⁰³⁸ “Dendrochronology indicates that this copy was executed late in the 16th century during the period when the location of the original Magdalen was unknown [...] all the other known copies show the state of the Mary Magdalen after the strip was added”. FARIES, M. (2016). “Jan Van Scorel, Mary Magdalen” en *Rijksmuseum... op. cit.*

¹⁰³⁹ CORDERO RUÍZ, J. *El arte y su imagen: ventajas de las reproducciones.*

<http://personal.us.es/jcordero/Arte-Imagen/004.htm> [consulta 14 abril 2013]

¹⁰⁴⁰ GARRIDO, C. (1998). “Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura.” En *Arte: materiales y conservación*, 1998, p. 41-65.

¹⁰⁴¹ GARRIDO, C. (1998). “Aplicación...” *op. cit.*

En la obra de Constable, *Boceto para El Castillo de Hadleigh*, dichos métodos permitieron poner en evidencia las alteraciones, autenticar los añadidos e incluso datarlos.

[...] *Se han utilizado las siguientes conclusiones para extraer esta conclusión: la ubicación de las marcas originales de los listones del bastidor dentro del lienzo principal; diferencias en materiales y técnicas entre el lienzo principal y los añadidos; y la presencia de amplios daños establecidos antes de la alteración. La falta de craquelados en los añadidos, el cambio de la propiedad, de privado a uno comercial, y el gusto creciente por los dibujos de Constable, permiten sugerir una fecha para las alteraciones de alrededor de 1930.*¹⁰⁴²

La información obtenida es necesaria a la hora de diseñar un adecuado criterio de intervención en la conservación/restauración de la obra. En la actualidad, son varios los museos que poseen información online sobre este tipo de estudios a obras concretas, entre ellas obras ampliadas.

9.2.1. Examen bajo luz visible

El examen visual de una pintura bajo luz visible, contempla el estudio de los estratos pictóricos, la parte posterior del soporte o el marco. Mediante este examen, se pueden identificar añadidos de soporte, si las evidencias son fácilmente perceptibles.

La presencia de evidencias como craquelados, prominencias de costuras, alabeos de los paños de madera o grietas características fuera de los límites de la composición final suele corresponder a ampliaciones de formato.¹⁰⁴³ Pero es el cambio de tonalidad lo que más suele evidenciar la presencia de añadidos tardíos. Por ejemplo, observando a simple vista muchos cuadros en museos como el Prado o el Louvre, se pueden descubrir rasgos de que las pinturas han sido modificadas, como puede ser una banda añadida que “[...] se hace notoria con el paso del tiempo, no solo por la diferencia de materiales empleados, sino por una manera distinta de pintar”.¹⁰⁴⁴



Fig. 108. Detalle del añadido en *La Piedad* de Crespi.

¹⁰⁴² “[...] the following findings have been used to draw this conclusion: the location of original stretcher bar marks within the main canvas; differences in materials and techniques between main canvas and additions; and the presence of long established damage prior to alteration. The lack of cracking on the additions, the change from private to commercial ownership, and the increased taste for Constable’s sketches all help suggest a date for the alterations of around 1930”. DUFF, N. (2006). “*Constable’s Sketch for Hadleigh Castle: A Technical Examination.*” *Tate Papers Spring 2006* <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/duff.htm>> [Consulta: 29 agosto de 2012].

¹⁰⁴³ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). “Le changement par le peinture du format de son œuvre: étude technique et typologie des agrandissements” en *ICOM-CC: 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002: pre-prints*. Londres: Éd. ICOM-CC; James & James. 439-445.

¹⁰⁴⁴ SEIJAS Seoane, J. M. (1997). *op. cit.* p. 17.

En el caso de la pintura sobre tela, además de las costuras, las deformaciones en los bordes, pueden dar a conocer si el soporte es una pieza entera o no.¹⁰⁴⁵ En el caso de obras de tela con ampliaciones, estas alteraciones se encuentran en los límites del formato original, delineado por las prominencias de las costuras.

Se dan casos de obras que no presentan evidencias observables a simple vista y, sin embargo, han sido ampliadas. En otros casos, la identificación de ampliaciones con luz visible puede resultar más evidente. Por ejemplo, en la *Piedad* de Daniele Crespi, los añadidos “[...] se aprecian a simple vista, ya que entre ellos y la obra original hay un desnivel, además de un cambio de textura y distinto craquelado”.¹⁰⁴⁶

En pintura sobre tela, a menudo es necesario retirar el entelado para acceder a la información que la materia del reverso original revela. En la obra *Trompetero de los Húsares a caballo* de Géricault (Sterling and Francine Clark Art Institute Museum Collection), ampliada después de la muerte del pintor¹⁰⁴⁷, la información estructural quedó desvelado al retirar la tela de entelado y el adhesivo.¹⁰⁴⁸

Aunque, con un simple examen visual bajo luz visible se pueden identificar los añadidos e, incluso, establecer si estos son originales o no según la diferencia técnica, es necesario recurrir a exámenes más exhaustivos.

9.2.1.1 Luz tangencial o rasante

El examen de la materia realizado con luz tangencial o rasante consiste en colocar un foco lateral, de forma que la luz incida en la superficie para que se aprecien las texturas. Mediante este método, los relieves y otras alteraciones quedan de manifiesto, por lo que es un método muy útil en tareas de restauración de pintura y para identificar añadidos de soporte por medio de las irregularidades de la superficie del cuadro, tales como las marcas de las costuras, uniones en madera, la diferencia de textura de la capa pictórica o la orografía del ligamento del soporte: “Algunos curiosos añadidos, restauraciones e incrustaciones que el original se ha acumulado en el curso de las veces aparece en las fotografías tomadas con luz rasante.”¹⁰⁴⁹

Este sistema fue el utilizado por E. G. Coveny para dibujar un diagrama a escala del soporte y estimar la anchura original del lienzo de Constable *Boceto para El Castillo de Hadleigh*.



Fig. 109. Fotografía con luz rasante de *Boceto para El Castillo de Hadleigh*. Las líneas rojas corresponden a las marcas dejadas por el bastidor original.

¹⁰⁴⁵ VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2005). *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea. p. 56.

¹⁰⁴⁶ ALBA CARCELÉN, L. y GONZALEZ MOZO, A. (2005). “Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete” en *Actas del II Congreso GEIIC. Investigación en conservación y restauración*. 9, 10, 11 noviembre 2005. Barcelona: UB. p. 43-49. p. 47.

¹⁰⁴⁷ Tamaño original: 72 x 57.2 cm. Con añadidos póstumos: 96.1 x 72.1 cm.

<http://maca.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p132501coll22/id/377>

¹⁰⁴⁸ WATSON, W. *Altered States. Conservation, Analysis, and the Interpretation of Works of Art...* p. 60.

¹⁰⁴⁹ “Some curious additions, restorations and incrustations which the original has amassed in the course of the time appear on photographs taken by raking light”. HOURS, M. (1976). *Conservation and scientific analysis of painting*. Londres: Van Nostrand Reinhold. p. 23.

La luz tangencial permitió examinar mejor la superficie de la obra de Franciabigio *Retrato de un hombre*:

*La iluminación del cuadro con luz tangencial muestra las desigualdades de soporte, los empastes de materia pictórica en los cuatro lados y la falta de homogeneidad con el centro de la obra que hacen suponer ya una ampliación del cuadro, ampliación apenas perceptible en un reverso de estrecho parquetado.*¹⁰⁵⁰

Los exámenes con luz tangencial realizados a la obra *Las hilanderas*, permitieron observar aspectos como las costuras o el hecho de que la pintura se conserve mejor en la parte del añadido, como ocurre en la siguiente macrofotografía tomada con luz rasante.



Fig. 110. Macrofotografía con luz rasante. Detalle de *Las hilanderas* de Velázquez.

9.2.2. Empleo de la luz ultravioleta e infrarroja

9.2.2.1 Luz ultravioleta

Esta técnica fotográfica basada en longitudes de onda de 400 a 100 nanómetros¹⁰⁵¹ permite observar el estado de conservación de la superficie de una pintura. El color y la intensidad de la fluorescencia emitida dependerán de la composición química de los diferentes materiales y de su envejecimiento. La fotografía con fluorescencia ultravioleta constituye un primer acercamiento para el conocimiento de los tratamientos posteriores realizados en las obras, por ello es utilizada sobre todo para documentar repintes y antiguas reintegraciones.¹⁰⁵²

Esta técnica de examen permitió observar en la obra de Constable, *Boceto para El Castillo de Hadleigh*, que la pintura y preparación del añadido izquierdo tenían un distintivo color azul fluorescente: “Se ha sugerido que la causa puede ser cera, añadida a la pintura para imitar la técnica multicapa de Constable en el lienzo principal”.¹⁰⁵³

¹⁰⁵⁰ “L’éclairage du tableau en lumière tangentielle met en évidence des inégalités de support, des empâtements de matière picturale sur les quatre côtés et un manque d’homogénéité avec le centre de l’œuvre qui font supposer déjà un agrandissement du tableau, agrandissement difficilement perceptible sur un revers étroitement parqueté”. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G. y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 50

¹⁰⁵¹ tiene la propiedad de excitar los electrones emitiendo energía en forma de radiación electromagnética. Esta, es de menor contenido energético que la energía incidente (visible) por lo que emite fluorescencia.

¹⁰⁵² HOURS Magdeleine. (1986). *Analyse scientifique ... op. cit.* p. 14.

¹⁰⁵³ “It has been suggested that the cause may be wax, added to body the paint to imitate Constable’s multilayered technique on the main canvas”. DUFF, N. (2006). *Op. cit.*

En el caso del *Retrato de un hombre* de Franciabigio, el examen con ultravioleta sirvió para remarcar los numerosos repintes en los bordes y reintegraciones en la capa pictórica.¹⁰⁵⁴ En la *Batalla* de Salvatore Rosa, este examen permitió poner en evidencia las costuras, las cuales aparecen más oscuras en relación con el resto de la superficie.¹⁰⁵⁵

En el cuadro de Lorenzo Lotto, *La mujer adúltera*, este método también sirvió para resaltar las nuevas áreas pintadas de la imagen, que aparecen más oscuras que la pintura original.¹⁰⁵⁶

9.2.2.2 Luz infrarroja

La reflectografía infrarroja permite la observación de datos ocultos a la vista. Las distintas sustancias de una obra son más o menos transparentes a estas radiaciones según la reflexión o absorción de los distintos pigmentos.

Es una técnica que se utiliza habitualmente para el examen del dibujo subyacente, pero también permite distinguir otros aspectos de la obra, al hacerse transparentes la suciedad y los barnices.¹⁰⁵⁷ Algunos de los datos que se pueden obtener con este tipo de luz son: primeros bocetos, arrepentimientos, repintes, costuras o los límites en obras con añadidos de soporte.¹⁰⁵⁸



Fig. 111. Imagen con infrarrojos de *Susana* (Rembrandt).

¹⁰⁵⁴ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G. y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 50

¹⁰⁵⁵ ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes. p. 157.

¹⁰⁵⁶ LE CORNEC, G. (2001). *Op. cit.* p. 13.

¹⁰⁵⁷ ALBA CARCELÉN, L. y GONZALEZ MOZO, A. (2005). *Op. cit.* p. 47.

¹⁰⁵⁸ HOURS M. (1986). *Op. cit.* p. 14.

Una variante de esta técnica es la aplicación de infrarrojos con un falso color de imagen. Mediante esta técnica se permite distinguir pigmentos que a simple vista parecían similares.¹⁰⁵⁹

En la *Susanna* de Rembrandt, una imagen obtenida con infrarrojos permite observar el añadido de soporte a la derecha.¹⁰⁶⁰ En otra obra sobre tabla de Rembrandt, *Autorretrato* (1645-50, Galería Nacional de Arte de Karlsruhe), se pudieron observar los añadidos y parte de la firma gracias a la luz infrarroja.

*La fotografía infrarroja también muestra que las mangas de la chaqueta continúan en las piezas añadidas al panel oval para hacer un rectángulo [...] En la parte inferior derecha en el fondo y en parte donde el contorno anterior del cuerpo fue pintado <Rem>; [...] Este fragmento de la firma es legible sólo con la ayuda de la reflectografía infrarroja.*¹⁰⁶¹

9.2.3. Técnicas radiográficas

La radiografía es una técnica de examen que permite obtener, con la ayuda de un aparato de rayos X, la imagen de la estructura interna de la obra en función de la densidad de los materiales utilizados. Esta técnica de examen sigue siendo un método esencial para el estudio profundo de una pintura, ya que no es un tipo de examen destructivo y se puede obtener una gran cantidad de información.¹⁰⁶²

*Las investigaciones sobre las propiedades de los lienzos pintados - densidad del hilo, características del tejido, deformaciones, anchura de la tira y formatos de pintura - abren posibilidades inesperadas de obtener información sobre la génesis, la historia y no raramente sobre la composición original de un cuadro cortado. Sin embargo, este tipo de investigación requiere análisis minuciosos y trabajosos de numerosas radiografías.*¹⁰⁶³

Mediante los rayos X se puede identificar si una obra ha sido ampliada o cortada, si existen arrepentimientos, repintes o daños.¹⁰⁶⁴ En definitiva, es un método frecuentemente utilizado para mostrar las transformaciones, tanto las realizadas por el artista durante el proceso de creación de su obra, como las posteriores.¹⁰⁶⁵

Sin embargo, para obtener toda la información que una radiografía puede aportar es necesario conocer cómo la materia se traduce en la imagen radiográfica. Las zonas que aparecen en blanco en una radiografía son aquellas más opacas a los rayos X, las que tienen un peso atómico alto. Estas zonas suelen corresponder con los clavos o los pigmentos que contienen metales pesados como el plomo. Por el contrario, las zonas que se observan más oscuras en las imágenes radiográficas, suelen corresponder a lagunas, donde se observa la tela o a capas pictóricas muy finas.

En una radiografía también se puede observar si una zona ha sufrido pérdidas. Esto ocurrió en la obra de Tintoretto *La Natividad* (Museo de Bellas Artes de Boston):

¹⁰⁵⁹ Por ejemplo, el lapislázuli y la azurita se observan distintos con esta técnica, pues el primero no absorbe la radiación, así que aparece con un tono rojizo. La azurita absorbe la radiación infrarroja y con el falso color se presenta como azul-violeta oscuro. PINNA, D., GALEOTTI, M., MAZZEO, R., (Eds). (2009). *Scientific examination...op. cit.* p. 67.

¹⁰⁶⁰ NOBLE, P. y VAN LOON, A. (2005). *Op. cit.*

¹⁰⁶¹ “The infrared photograph also shows that the sleeves of the jacket continue into the pieces added to the oval panel to make it a rectangle [...] On the lower right in the background and in part where the earlier body contour was painted over: <Rem>; [...] This fragment of signature is legible only with the aid of infrared reflectography”. VAN WETERING, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt paintings IV... Op. cit.* p. 388.

¹⁰⁶² MOHEN, J-P. (1999). *Sciences... op. cit.* p. 127.

¹⁰⁶³ “Investigations into the properties of painted canvases – thread density, weave characteristics, cusping, strip width and painting formats – open up unexpected possibilities of obtaining information on the genesis, history and not seldom on the original composition of a cut – down picture. This kind of research requires, however, painstaking and time – consuming analysis of numerous radiographs”. VAN WETERING, Ernest. *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997 P. 128. 340pp.

¹⁰⁶⁴ GARRIDO, C. DAVILA, M. T. y DAVILA, R. “General remarks on the painting technique of Velázquez and restoration carried out at the Museo del Prado” en *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage, Preprints of the IIC congress*, Madrid 1992. pp. 46–53.

¹⁰⁶⁵ PLESTERS, J. (1983). “Samson and Delilah: Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel” en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 7. p 30–49.

La radiografía también proporciona información sobre el soporte, haciendo que las dos costuras verticales de lona sean bastante visibles. Particularmente claras son las pérdidas redondas (oscuras) que corren a lo largo de la costura izquierda, lo que indica que esta área fue una vez el borde (exterior) de una pintura. Una observación cuidadosa a lo largo de esta costura revela que la radiografía se vuelve más oscura justo a la derecha de los daños en el borde, sugiriendo la existencia de una preparación opaca bajo rayos X o capa pictórica que termina en el borde original de la pintura.¹⁰⁶⁶

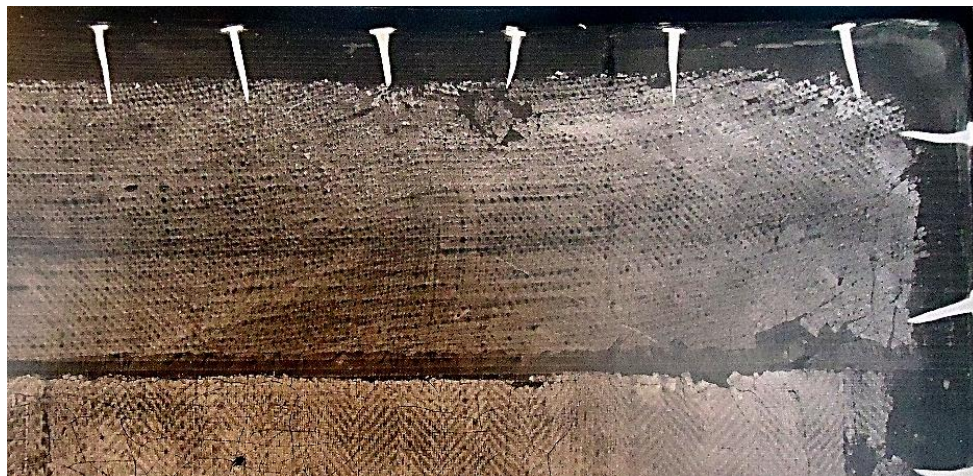


Fig. 112. Rembrandt. *Panel del gremio de los tejedores (Staalmeesters)*. Rijksmuseum.

También se puede determinar cómo fue construido un soporte pictórico, el tipo de costura, refuerzos o marcas: “El estudio de marcas, o “cusping”, en radiografías a menudo permiten establecer las dimensiones originales aproximadas de lienzos que fueron mutilados en los bordes”.¹⁰⁶⁷

Este método, también puede ayudar a descubrir si la ampliación fue realizada con el fin de reconstruir el formato original de una obra mutilada. En otros casos, mediante el estudio radiográfico se puede conocer si una obra fue cortada y después ampliada.

La obra sobre tabla de Perugino, *Virgen con niño y San Juan*, fue sometida a distintos estudios en los laboratorios de la National Gallery, donde se desveló que el panel central tuvo forma de arco en la parte superior, el cual habría sido cortado y posteriormente ampliado a un formato rectangular mediante añadidos en las esquinas.¹⁰⁶⁸

Este examen también sirve para conocer las medidas de origen de una obra con añadidos. Este es el caso de la obra *Susana*, de Rembrandt, cuya radiografía ayudó a reconstruir sus medidas de origen.¹⁰⁶⁹ En España, la radiografía realizada a la obra de Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo*, permitió observar la construcción del soporte original y, con ello, sus dimensiones.

¹⁰⁶⁶ “The X-ray also provides information about the support, rendering the two vertical canvas seams quite visible. Particularly clear are (dark) round losses running along the left seam, which indicate this area was once the tacking (or outer) edge of a painting. Careful looking along this seam reveals that the radiography becomes darker just to the right of the (tacking) edge damages, suggesting the existence of an X-ray-opaque ground or paint layer that stops at the original edge of the painting”. MacBETH, R. (2012). “The technical examination and documentation of easel paintings” en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield (eds.). Londres, New York: Routledge 296-300.

¹⁰⁶⁷ “The study of stretch marks, or “cusping”, in X radiographics often helps to establish the approximate original dimensions of canvases that have been trimmed along the edges”. VON SONNENBURG, H. (1993). “A Note on the Dimensions of Juan de Pareja” en *The changing image. Studies in Paintings Conservation*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 51, n. 3. Winter 1993/94.

¹⁰⁶⁸ BOMFORD, D. ‘Perugino’s “Virgin and Child with Saint John”. National Gallery Technical Bulletin Vol 1, pp 29–34. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/bomford1977>

¹⁰⁶⁹ NOBLE, P. y VAN LOON, A. (2005). *Op. cit.*



Fig. 113. Radiografía de *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo*.

Conocer las medidas originales de una obra permite, además, resolver otros misterios de la obra, como es el ligarla o desligarla de un conjunto pictórico. Esto ocurre en la obra de Goya, *José Álvarez de Toledo, Marqués de Villafranca y duque de Alba* (1795, Museo del Prado). Las medidas originales del retrato (195 x 115 cm), reveladas por la radiografía y confirmadas por la limpieza del cuadro, permitieron rechazar la posibilidad de que hubiera formado pareja con el retrato de una dama vestida de blanco (Fundación Casa de Alba, Madrid).¹⁰⁷⁰

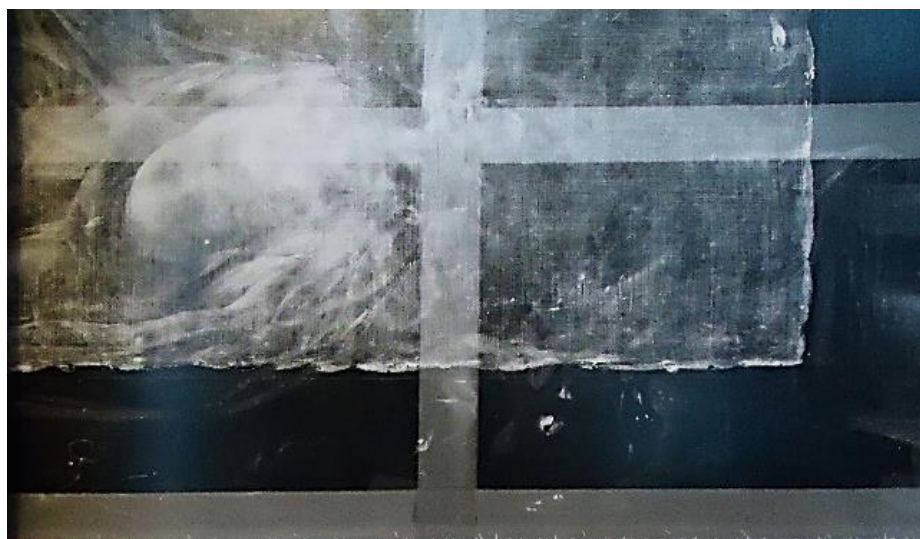


Fig. 114. Jacob Jordaens. *Descendimiento de la Cruz*. OCMW, Amberes.

¹⁰⁷⁰ MUSEO DEL PRADO. José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca y duque de Alba. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jose-alvarez-de-toledo-marques-de-villafranca-y/7ee3e5f0-69b9-40c8-8e08-2144766b2eaa>. [Consulta: 20 diciembre de 2014]

En el *Felipe II a caballo* de Rubens, analizando la zona de unión entre los injertos y la tela original, se aprecian diferentes densidades radiográficas y distintos tipos de craquelados, que determinan los límites de las capas de preparación y pintura y, con ello, las dimensiones de la tela original.¹⁰⁷¹

Estudios de rayos X realizados a obras de Poussin, muestran que las ampliaciones de sus cuadros fueron realizadas, en general, con un lapso de tiempo notable y que las telas añadidas difieren de la original. A menudo es la diferencia de opacidad de la preparación o de la capa pictórica la que pone en evidencia el añadido.¹⁰⁷² En la *Inspiración del Poeta* de Poussin, la radiografía muestra bandas añadidas reutilizadas, ya pintadas, bajo cuya preparación se observa un personaje.¹⁰⁷³



Fig. 115. Radiografía de la *Madonna Mackintosh* de Raphael.

La radiografía de la obra de Rafael, *Madonna Mackintosh*, confirmó las malas condiciones en las que se encontraba la pintura. En la imagen se observa también la diferencia que presenta la tira del lado izquierdo, una adición realizada a raíz de la transferencia, en comparación con el resto de la imagen. La banda ancha oscura en el centro de la imagen es un área de pérdida total, probablemente relacionada con la unión de un panel cuando la pintura todavía estaba en su soporte original.¹⁰⁷⁴

En la radiografía realizada a *Las Hilanderas* de Velázquez, la parte añadida se distingue muy bien con respecto a la parte original: “[...] La tela de las bandas añadidas es mucho más abierta de trama y está preparada con carbonato cálcico, pigmento que no se impresiona radiográficamente”.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷¹ Las medidas originales de la obra 314 x 228 cm, pasaron a 247 x 223 cm. La ampliación de la zona superior e inferior ocurrió en el último tercio del siglo XVIII. MUSEO DEL PRADO. *Restauración de Felipe II a caballo de Rubens... op. cit.*

¹⁰⁷² RAVAUD, E., CHANTELARD, B. (1994). *Op. cit.* pp. 23-34

¹⁰⁷³ MINISTERIO DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *La vie mystérieuse des chefs-d'oeuvre: La science au service l'art*. Éditions de la Réunion des musées nationaux: París, 1980. p. 62.

¹⁰⁷⁴ DUNKERTON, J. (2009). X-Ray Examination of The Mackintosh Madonna (NG2069)', The Mellon Digital Documentation Project, 2009. <<http://cima.ng-london.org.uk/documentation/index.php>> [Consulta: 20 febrero de 2015]

¹⁰⁷⁵ GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez. Op. cit.* p. 552-553.



Fig. 116. Radiografía de *Las hilanderas*.

En ocasiones, la técnica de la ampliación dificulta su identificación incluso con rayos X, como en los casos en que la preparación es aplicada en ambos lados del soporte. Sin embargo, una buena lectura de la radiografía puede lograr identificar hasta las intervenciones más ocultas.

El *Retrato de mujer con un espejo* de Tiziano, conservado en el Museo del Louvre, fue ampliado antes de 1695 y entelado dos veces, en 1695 and 1751. Los rayos X muestran las evidencias de dichas operaciones incluso si las capas de color que fueron aplicadas en la parte trasera en 1804, después del tercer entelado, habían seriamente oscurecido su legibilidad.¹⁰⁷⁶

Un ejemplo de cómo los rayos X ayudan a autentificar una intervención en la obra, es el cuadro de Constable *Boceto para El Castillo de Hadleigh*.

*En la parte inferior de la adición (formada por dos secciones de lienzo), la radiografía revela parte de una composición subyacente, incluyendo una mano clásicamente pintada [...] Constable es conocido por añadir excéntricas extensiones a sus soportes, pero ninguno relacionado con una pintura mutilada.*¹⁰⁷⁷

Hacia 1970, Natasha Duff se sirvió de esta técnica para plantear la posibilidad que no hubiera sido Constable quien realizó los añadidos: “La cercana equidad detextura, pigmentos y estilo de pintura con el lienzo principal es lo suficientemente logrado como para convencer a entendidos de que la pintura en todas las piezas de lienzo fueron trabajadas por la misma mano”.¹⁰⁷⁸

Otros investigadores se sirvieron de dichas radiografías para sugerir que, en la parte del añadido izquierdo, donde se representa el cielo, existen pinceladas planas y crestas de pintura acumulada.¹⁰⁷⁹ De hecho, se opinó que los añadidos fueron cruelmente pintados y “[...] llevados a cabo de manera incomplete; la parte izquierda de la torre a la izquierda es especialmente floja, siendo mal representada como plana en vez de curva”.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁶ C2RMF. *Portrait of a Woman with a Mirror*. X-ray radiography. 2014 [en línea] [fecha de consulta: 11 enero 2014] Disponible en: http://merovingio.c2rmf.cnrs.fr/iipimage/ENL_Tiziano/explanation.html

¹⁰⁷⁷ “On the lower addition (made up of two sections of canvas), the X-ray reveals part of an underlying composition including a classically painted [...] Constable has been known to add eccentric extensions to his supports but none involve a cut-up painting”. DUFF, N. (2006). *Op. cit.*

¹⁰⁷⁸ “The close match of texture, pigments and painting style with the main canvas is successful enough to have convinced connoisseurs that paint on all pieces of the canvas was worked by the same hand”. *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ “[...] incompetently handled; the left side of the left hand tower is especially feeble, being misrepresented as a flat instead of a curved surface”. *Ibid.*

9.3. Técnicas de análisis

Las técnicas de análisis consisten en tomar micro-muestras de la estructura pictórica, por lo que se consideran, por lo general, como destructivas.¹⁰⁸¹ En el caso de las pinturas con ampliaciones las muestras deberán tomarse tanto de la parte original como de las ampliaciones, para poder compararlas entre sí.

Existen multitud de técnicas, cada una específica para tipología de material a examinar. Las más utilizadas son¹⁰⁸²:

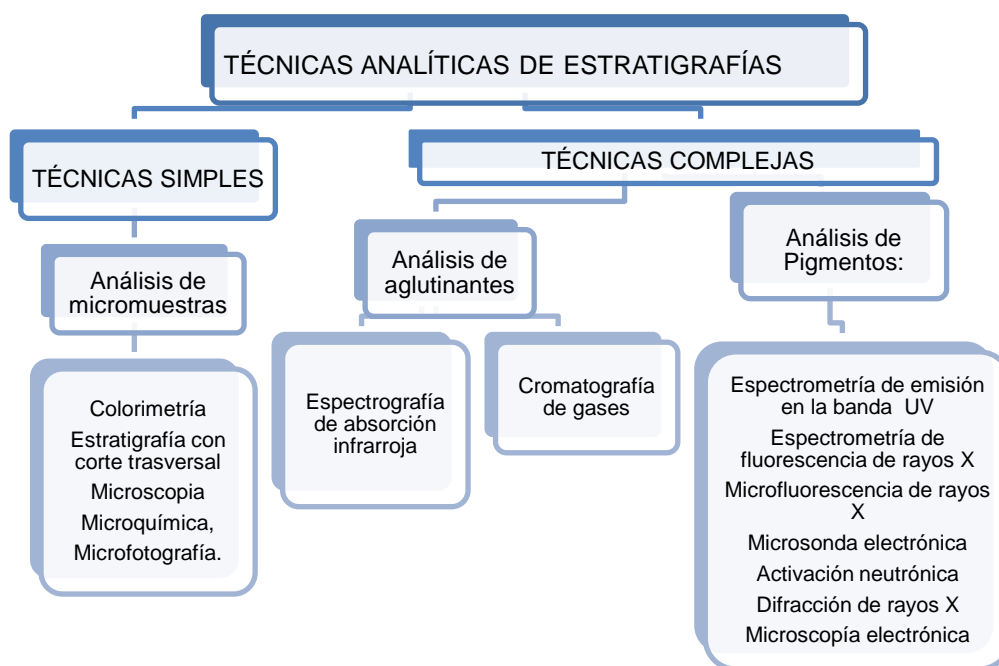


Fig. 117. Técnicas de análisis de materiales a partir de estratigrafías.

Para el análisis de pigmentos las muestras obtenidas pueden ser primero estudiadas por microscopía óptica (MO). Esta técnica permite, por ejemplo, distinguir la diferente morfología de los pigmentos utilizados en la parte original y en la añadida, con el fin de determinar el número de estratos que constituyen la pintura de la obra, tipo de preparación y forma de aplicación, existencia de repintes, datación de las distintas capas de pintura, etc. Posteriormente, la muestra se suele estudiar con técnicas de microscopía electrónica de barrido (MEB).¹⁰⁸³ En ciertos casos puede resultar oportuno realizar un estudio de las muestras por microscopía electrónica de transmisión (MET).¹⁰⁸⁴

La relación de datos obtenidos a partir de dichos estudios de la materia, pueden aportar una información especialmente valiosa para proceder a establecer la época del cuadro, escuela pictórica y posibles intervenciones a las que ha sido sometido, tales como aplicación de repintes.

El estudio de compuestos orgánicos como aglutinantes, ceras y resinas, requiere de un análisis previo mediante espectroscopia de infrarrojo por transformada de Fourier (FTIR), para determinar los grupos funcionales de los compuestos orgánicos presentes la mezcla. Esta técnica micro-destructiva, resulta muy útil para identificar la composición química de los materiales cuyas estructuras poliméricas son complejas.

¹⁰⁸¹ Para la identificación de los pigmentos utilizados en la aplicación de estas capas, se parte de una pequeña muestra extraída de la estructura pictórica, que se introduce en metacrilato.

¹⁰⁸² Carmen Garrido. *Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura*. Museo del Prado

¹⁰⁸³ UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. Análisis estratigráfico de muestras pictóricas. Complutecno: Conservación del Patrimonio Cultural http://pendientedemigracion.ucm.es/info/otri/complutecno/fichas/tec_msanandres4.htm [Consulta: 20 marzo de 2017]

¹⁰⁸⁴ Esta técnica permite la caracterización de los componentes cristalinos, a partir de la identificación de su estructura cristalina mediante difracción de electrones. Para aplicar esta técnica es necesario utilizar una metodología especial en el proceso de inclusión de las muestras, que permita la obtención de un corte ultrafino de alrededor de 100 nm. *Bibliografía*

Aunque la técnica FTIR no sirve para diferenciar una preparación original de la del añadido en el caso de que ambas tengan la misma composición química, sí resulta posible realizar una distinción entre ambas cuando la parte añadida contiene impurezas que no presenta la original.¹⁰⁸⁵

Las técnicas de cromatografía permiten la separación de sustancias a partir de mezclas complejas. Este estudio analítico resulta imprescindible, por ejemplo, para conocer la composición exacta de las capas de barniz. La cromatografía de gases/espectrometría de masas (GC/MS), por ejemplo, es esencial en el análisis de todo tipo de materiales orgánicos.¹⁰⁸⁶

La combinación de las técnicas de análisis con el estudio estratigráfico es la herramienta más adecuada para la documentación de las diversas etapas constructivas de una obra ampliada. Algunos de los datos importantes, obtenidos a partir de estos análisis, para la identificación y conservación de este tipo de obras suelen tener que ver con el orden de la aplicación de los diversos estratos, la datación de los pigmentos o la técnica de la preparación utilizada en una u otra parte de la obra ampliada.

La capa de suciedad existente entre original y pintura añadida es uno de los indicios que permiten discernir el lapso de tiempo transcurrido hasta que la obra fue ampliada, algo que se verá dificultado si los añadidos y repintes fueron aplicados poco después de la finalización de la obra original.¹⁰⁸⁷ Otro dato de interés es el hecho de algunos pigmentos, en la zona añadida, no hubiesen sido fabricados en la época en que se pintó la obra, lo que permitiría determinar que los añadidos son posteriores.

Los pigmentos analizados pueden contribuir a determinar la autoría de una ampliación. En *La inspiración del poeta* de Poussin, el estudio comparativo de la materia pictórica de la parte central del cuadro y de las adiciones muestra que estas últimas no eran originales. Analizando los mismos colores de ambas zonas, se descubrió que estaban constituidos por materiales diferentes; es más, ciertos pigmentos existentes en las bandas añadidas se empezaron a utilizar en el XVIII.¹⁰⁸⁸

En *La mujer adúltera* de Lotto, tras estudiar dos estratigrafías diferentes, de la parte original y de los añadidos, se descubrió que, en la parte central de la obra, la preparación era yeso blanco cubierto con una capa de imprimación gris. Sin embargo, en la banda añadida de tela se observa una capa de color rosa que contiene plomo blanco y ocre rojo, además de su imprimación. Esto confirmó que las bandas añadidas no tenían relación con la composición original.¹⁰⁸⁹

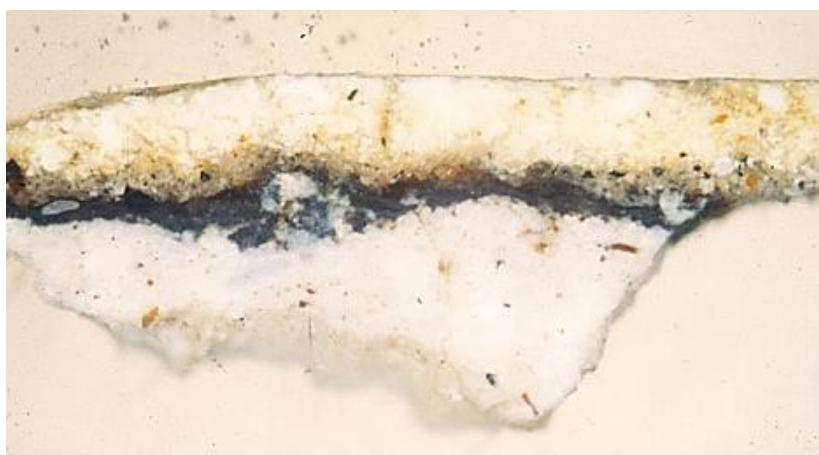


Fig. 118. Muestra estratigráfica de la zona original de *Felipe III*. Preparación de blanco de plomo, característica de Velázquez a partir de su primer viaje a Italia.

¹⁰⁸⁵ PINNA, D., GALEOTTI, M., MAZZEO, R., (Eds). (2009). *Scientific examination...*, op. cit. p. 65.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.* p. 132.

¹⁰⁸⁷ HILL STONER, J. y VON DER GOLZ, M. (2012). "Consideration on removing or retaining overpainted additions and alterations" en *The Conservation of Easel Paintings*, Rebecca Rushfield y Joyce Hill Stoner. (eds.). London, New York: Routledge. p. 497.

¹⁰⁸⁸ HOURS, M. (dir.) et al. *La Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre. La science au service de l'art*, catalogue d'exposition (Grand Palais, 10 oct. 1980-5 janvier 1981), Paris: Réunion des musées nationaux, 1980. pp. 61-63.

¹⁰⁸⁹ LRMF. *Étude du laboratoire de Recherche des Musées de France*. Paris: LRMF, 1978.

Mediante el examen estratigráfico realizado al cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez se observó que, en algunas de las zonas superiores de las bandas añadidas, aparece solamente el óleo como aglutinante a diferencia de en las capas pictóricas del original, donde el aglutinante era oleo + proteína. En general, la estructura pictórica de las partes ampliadas es diversa al ser distinta la forma de aplicar los colores. Además, en los añadidos no se encontró el bermellón utilizado por Velázquez en la pintura original.¹⁰⁹⁰

Los exámenes y análisis estratigráficos del boceto de Constable para *El castillo de Hadleigh* permitieron concluir que el añadido era un trozo de lienzo previamente pintado: “Una sección transversal ilustra cómo la adición izquierda consiste en lienzo imprimado que previamente fue pintado, barnizado y que acumuló suciedad antes de ser reutilizado”.¹⁰⁹¹ Durante la segunda aplicación de pintura sobre los añadidos, 3 capas de pintura fueron aplicadas de 50-80 µm de grosor encima de la preparación fresca. Esto contrasta con una cata tomada de la parte del cielo en el lienzo original, que revela 8 capas de pintura de 10-30 µm de grosor.¹⁰⁹²

Tabla 5. Técnicas de identificación de ampliaciones

TÉCNICAS DE IDENTIFICACIÓN DE AMPLIACIONES	INFORMACIÓN	APLICACIÓN	LIMITACIONES
VISUAL	Costuras Diferencia tonal Incisiones compositivas	Establecer formato original Conocer formatos	El envejecimiento del barniz o los refuerzos dificultan identificación
LUZ INFRARROJA	Imágenes subyacentes Repintes Costuras Incisiones compositivas Daños físicos	Descifrar la composición original Cambios compositivos	Dificultad para identificar el dibujo subyacente bajo capas gruesas u opacas
LUZ ULTRAVIOLETA	Repintes Antiguas reintegraciones Lagunas	Determinar qué partes de la ampliación fueron reintegradas	Dificultad para identificar original, pues los repintes pueden obtener una respuesta similar. ¹⁰⁹³
RAYOS X	Arrepentimientos Repintes Daños en el soporte Tipos de costuras Incisiones compositivas Naturaleza del tejido	Conocer formatos que tuvo la obra Saber qué parte del original está cubierto por los repintes. Datar ampliación	Dificultad de interpretación si: - Varias capas de pintura - Entelado - Materiales orgánicos
ESTRATIGRAFÍA	Composición química de capas pictóricas	Conocer si la ampliación es original Datar ampliación Conocer época de estratos	Necesidad de muestra. Alto coste de análisis Algunos pigmentos necesitan un segundo análisis

9.4. Documentación: fichas y bases de datos

La documentación es una de las actividades más importantes que un conservador suele llevar a cabo. Debido a la gran importancia que toda la información sobre análisis, técnicas de examen, bocetos, grabados, copias aportan para el conocimiento de una obra ampliada, para su posterior conservación, es necesario que todo ello se encuentre perfectamente organizado y salvaguardado de la forma más precisa y completa.¹⁰⁹⁴

Los informes de restauración deben tener una correcta ordenación, ser gramáticamente correctos, incluir toda la información necesaria, no repetir información y ser de fácil entendimiento.¹⁰⁹⁵ En el caso de las obras ampliadas, estos informes, deben incluir los resultados de los distintos exámenes y análisis de materiales: fotografías con distintas longitudes de onda, radiografías, estratigrafías, informe escrito del estado de conservación (antes y después de la intervención) y de los resultados y datos obtenidos.

¹⁰⁹⁰ GARRIDO, M. C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). “Las hilanderas ...” *Op. cit.*

¹⁰⁹¹ “A cross section illustrates how the left addition consists of primed canvas which had previously been painted, varnished, and allowed to accumulate dirt before being reused”. DUFF, N. (2006). *op. cit.*

¹⁰⁹² DUFF, N. (2006). *op. cit.*

¹⁰⁹³ ALBA CARCELÉN, L. y GONZALEZ MOZO, A. (2005). *Op. cit.*

¹⁰⁹⁴ FINN, C. (2012). *Op. cit.*..., p. 270.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* P. 275.


Además del registro científico del estado de la obra, debe existir un registro fotográfico, un croquis de la obra ampliada, además, del registro material de los añadidos de soporte retirados.

Las bases de datos también son una herramienta de gran interés para documentar todo lo relacionado con las obras ampliadas y su conservación. Durante la elaboración de esta tesis doctoral se ha generado una base de datos, la cual registra informaciones de más de 600 obras ampliadas (no todas han sido incluidas en los apartados de la tesis). Se incluyen en esta, datos como dimensiones antes y después de la ampliación, ubicaciones antiguas y la actual, tipo de ampliación según el motivo y la conservación actual de la ampliación (retirada, oculta o expuesta). La base de datos también muestra, a través de la fotografía, el estado de la obra antes y después de la ampliación, según el caso. De este modo, se ha podido reunir la información necesaria que servirá de modelo para otras obras ampliadas facilitando así la toma de decisiones en términos de restauración y de conservación.

Esta base de datos, además, fue creada para producir fichas especializadas para las obras que tienen, o han tenido, añadidos de soporte. Las obras ampliadas generan continuamente nueva información sobre intervenciones de restauración, y soluciones expositivas y, por ello, es útil prever espacio en la ficha donde añadir más datos.¹⁰⁹⁶

La información de una obra ampliada puede documentarse por medio de fichas normalizadas. En esta tesis las fichas, son el resultado de la base de datos realizada durante esta investigación. Los datos que completan la ficha son: autor, fecha, fotografías (original y actual), material y medidas, tipo de ampliación, ubicaciones anteriores. Esta ficha vendría completada con los diferentes tipos de técnicas de examen realizados a la obra.

Tabla 6. Ficha propuesta para el almacenamiento de información de obras ampliadas.

TÍTULO		<i>La sagrada familia. La Vierge, l'Enfant Jésus, Saint Joseph, sainte Elisabeth, et le petit saint Jean</i>			
Autor	FECHA	Foto actual	Material Forma Dimensiones originales	Tipo de ampliación	Ubicaciones anteriores
ANDREA DEL SARTO Andrea d'Agnolo di Francesco. Florence, 1486 - Florence, 1530 Firma: ANDREA DEL SARTO FLORENTINO FACIEBAT. Monograma: AA.	Hacia 1516		Transposición a tela en 1790 Circular: 0, 837 x 0,857	Ampliado en la parte superior e inferior a formato oval	Cardinal Richelieu; Louis XIII en 1636; Después de 1642 1731, Fontainebleau, apart. de la Reina 1737 Louvre 1750 Palacio Luxemburgo; 1785, Louvre. ¹⁰⁹⁷
Autor ampliación	Fecha de ampliación	Foto ampliación	Medidas ampliado	Conservación del añadido	Ubicación actual
Restaurado en 1750 Restaurado en 1789, por Martin por el precio de 220 libras.	Entre 1695 y 1706. ¹⁰⁹⁸		Ampliado 7 pulgadas. Ovalado: 1,06 x 0,87 m.	Añadidos ocultos bajo el marco.	Museo del Louvre. 1 er piso Grande Galerie Sala 5

¹⁰⁹⁶ GONZALEZ MOZO, Ana. Estudio y documentación de obras de arte. en MACARRÓN Miguel, Ana Mª y GONZÁLEZ Mozo, ANA. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998. p. 69.

¹⁰⁹⁷ BÉGUIN, S. (1982). p. 24.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.* p. 25.

Capítulo 10.

Modelo de toma de decisiones para la conservación de obras ampliadas

Entender la conservación en contextos sociales significa mirar los procesos entrelazados de valoración, valorización y toma de decisiones.¹⁰⁹⁹

Los capítulos precedentes de esta tesis han puesto de manifiesto la importancia de las ampliaciones de formato en la historia del arte y, sobre todo, en cuestiones de conservación. El impacto visual, conceptual y físico que suponen los añadidos de soporte hace que conservarlos o eliminarlos se convierta en una decisión compleja.

A fin de facilitar la comprensión de las distintas etapas del proceso de toma de decisiones, este capítulo ha sido dividido en cuatro apartados. En el primero se analiza el cambio de valores que experimenta una obra tras sufrir una ampliación y los factores implicados en la identificación de esos valores. En el segundo se explican los distintos criterios que se pueden seguir en la conservación-restauración de las obras con ampliaciones y en el tercero se desarrolla un protocolo de toma de decisiones para la conservación o eliminación de ampliaciones. Por último, en el cuarto apartado se expone un ejemplo en la aplicación del protocolo.

¹⁰⁹⁹ “[...] understanding conservation in social contexts means looking at the entwined processes of valuing, valorizing, and decision making”. AVRAMI, E., MASON, R., DE LA TORRE, M. (2000). *Op.cit.* p. 69.

10.1. Obras ampliadas y valores

*Los añadidos tardíos pueden ser de valor histórico o artístico, como los añadidos por un maestro posterior [...]. El valor de estas adiciones y el empobrecimiento de la obra de arte por su eliminación tuvieron que ser cuidadosamente considerados.*¹¹⁰⁰

Conocer los valores que posee una obra es fundamental a la hora de tomar decisiones referentes a su conservación y restauración. En el caso de obras ampliadas, hay que tener en cuenta que la propia ampliación puede haber modificado dichos valores.

10.1.1. Los cambios de valor de las obras ampliadas

Los procesos de restauración, consistentes en alterar físicamente una obra, como es el caso de una modificación de su formato, pueden ser también responsables de transformar algunos de sus valores. David Bomford señaló, en una conferencia en el Getty Institute of Conservation en 2004, que el restaurador interpreta e interviene en la narrativa de las obras.¹¹⁰¹ Además, el cambio de ubicación de estas influye en la modificación de sus valores. Por lo tanto, se puede afirmar que, por lo general, ninguna obra tiene los mismos valores que tenía en origen, ya que puede adquirir otros nuevos, o perderlos, al ser adaptada a distintas funciones y espacios.

El interés del análisis de valores de una obra ampliada está en observar la evolución que estos han experimentado tras dicha intervención. Se trata de conocer los que pudo poseer en origen y la evolución que se ha producido desde entonces, con especial atención a los cambios que pudieran haber generado la necesidad de la ampliación y a los que son consecuencia de esa misma intervención. Esto servirá para evaluar qué ocurriría si los añadidos fueran retirados.

La ampliación del soporte puede tener como objetivo cambiar la función original de una obra. Esto puede afectar a los valores intangibles originales, sin embargo, también permite asimilar más rápidamente el hecho de se ha transformado en una nueva creación. Un ejemplo de valores surgidos tras una ampliación, lo podemos observar en el caso de la *Virgen de la Rosa* de Rafael (1520, Museo del Prado). Tras ser ampliada, adquirió una nueva significación, debido al atributo iconográfico de la rosa, pintada sobre el añadido, y también valores documentales, por ser testimonio de la técnica de la ampliación o el nombre que el cuadro adquirió tras la ampliación.¹¹⁰²

Otro ejemplo en el que se adquieren nuevos valores es el cuadro *Felipe II ofreciendo su hijo a Dios* de Tiziano. Tras la ampliación de la obra, a los valores de origen (tales como político, artístico o histórico) se le pueden sumar valores como el decorativo pues (como se ha visto en el capítulo 5) fue ampliada para formar pareja con la obra *Carlos V a caballo*.¹¹⁰³ Además, los añadidos en esta obra son un testimonio de la técnica de Carducho, esto supone también un valor a tener en cuenta.¹¹⁰⁴

En el caso de la obra *Felipe II a caballo* de Rubens, se recuperaron los valores del diseño original “[...] al haber ocultado unos añadidos posteriores que desactivaban parte de la intensa presencia del rey en la escena”.¹¹⁰⁵

Si a cualquiera de estas obras se les retirara los añadidos, sus valores serían distintos a los que adquirió con la ampliación, pero también a los que la obra tuvo en origen, dado que las intervenciones que la obra ha sufrido y los distintos *estatus* que ha tenido, han redefinido la obra.

¹¹⁰⁰ “Later additions may be of a historical or artistic value, such as those added by a later master [...]. The value of these additions and the impoverishment of the work of art by their removal had to be carefully considered”. MOSS, M. (1994). *Caring for old master painting. Their Preservation and Conservation* Dublin: Irish Academy Press. p. 59.

¹¹⁰¹ HERMENS, E. (2012). “Technical art history: The synergy of art, conservation and science” en *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, M. Rampley, T. Lenain, H. Locher. A. Pinotti, C. Schoell-Glass, K. Zijlmans, Leiden/Boston: Koninklijke Brill. p. 151-165.

¹¹⁰² MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Sagrada Familia con San Juanito, o Virgen de la rosa ... op. cit.*

¹¹⁰³ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *Op. Cit.* p. 70.

¹¹⁰⁴ MORALES, A. J. (1996). *Patrimonio histórico-artístico: conservación de bienes culturales*. Madrid: Historia 16. p. 96.

¹¹⁰⁵ Además, al eliminarse los barnices y los numerosos retoques antiguos, la pintura ha ganado en coherencia tonal y ha recuperado la vibración de luz y color que caracteriza las pinturas originales del gran pintor flamenco. MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Restauración de Felipe II a caballo de Rubens. Rubens, Pedro Pablo*. Estudio técnico y restauración. <<https://www.museodelprado.es/investigacion/restauraciones/restauracion-de-emfelipe-ii-a-caballoem-de-rubens/restauracion/>> [Consulta: 30 abril de 2012]

10.1.2. Análisis para la identificación de valores en obras ampliadas

La identificación de los valores de las obras con ampliaciones partirá de un análisis tanto cuantitativo como cualitativo. En la figura 119 se muestran los distintos tipos de estudios necesarios para dicha identificación, los cuales serán estudiados de forma pormenorizada en los apartados siguientes.

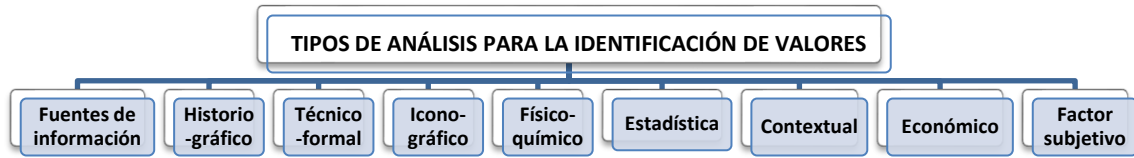


Fig. 119. Tipos de análisis para la identificación de valores

10.1.2.1 Fuentes de información

La investigación documental, realizada a partir de fuentes primarias y secundarias de información como informes de restauración, libros, documentos de archivos, revistas u otra información bibliográfica puede ser determinante, por ejemplo, para conocer la intencionalidad de la ampliación y de este modo poder relacionarse con la función y estética actual de la obra.

Los datos a investigar son, entre otros, cambios en las dimensiones y formato, propuestas de autoría y datación, distintas ubicaciones de la obra, antiguas restauraciones o intencionalidad de los cambios sufridos. Es importante que estos datos aporten información relevante acerca de la obra antes y después de la ampliación.

10.1.2.2 Estudio historiográfico

Este tipo de estudios, realizados por historiadores consisten en analizar toda la información encontrada sobre la obra y en la interpretación de dichos documentos. Esto es una de las herramientas más eficaces para conocer sus valores. La construcción de su historia permite, además, describir los fenómenos sociales que han rodeado a la pieza y, por tanto, puede ayudar a comprender los valores que esta tuvo, tiene y puede llegar a tener.¹¹⁰⁶

10.1.2.3 Análisis técnico-formal

Este análisis consiste en examinar la técnica de la ampliación, tanto en lo que respecta al soporte como a la capa pictórica. También se incluye aquí el análisis del nuevo esquema compositivo, de la transformación formal de la obra tras la ampliación.

Los aspectos técnicos de la obra se refieren a los materiales y a la ejecución técnica de la pintura original, así como a la forma de ejecutar la ampliación. Se debe estudiar también la forma de unión entre el *núcleo original* y la ampliación.

Por su parte, los aspectos formales que tienen influencia sobre los valores de la obra se refieren al estudio de la forma y del esquema compositivo original, lo que va a permitir identificar valores estéticos e iconográficos. El análisis formal debe tener en cuenta también las modificaciones que el añadido provoca en la composición. También se debe estudiar el grado de *fusión* del añadido con la obra original, lo que será determinada por un análisis cuantitativo de la textura, color, tonalidad u otras características. Esto resolverá si la mimetización del añadido con la parte original es adecuada.

Además de la calidad compositiva y técnica de la obra, el estado de conservación del original y del añadido también influye en la identificación de valores. Daños en el soporte, pérdidas en la capa pictórica o el cambio tonal por amarilleo del barniz, tanto en el original como en la ampliación, serán evaluados de forma cuantitativa, así como los riesgos que suponen la eliminación de los añadidos. El análisis cualitativo determinará cómo afectan los datos obtenidos a la percepción de la obra, lo que servirá para identificar valores de integridad o estéticos.

¹¹⁰⁶ MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 21.

10.1.2.4 *Análisis iconográfico*

El estudio de la iconografía, y de sus posibles modificaciones tras la ampliación de la obra, es de enorme importancia en este contexto. Este estudio determinará, entre otros aspectos, si los cambios iconográficos tienen valor al ser, por ejemplo, de importancia para una comunidad o para las personas que *utilizan* o experimentan la obra (como puede ser el valor religioso) y se contrastará con los valores que la iconografía original aportaba.

10.1.2.5 *Análisis físico-químico*

Este análisis realizado por restauradores especializados o por químicos, consisten en estudios tales como estratigrafía o fotografía con distintas longitudes de onda. Estos exámenes de la materia permiten desvelar datos objetivos que quedan ocultos a la vista tales como: repintes, trozos de papel, firmas, retales, parches, tipo de unión o cual es la diferencia entre la preparación de la parte original y la del añadido. La relación de este tipo de datos suele ayudar a descifrar cuestiones como la autoría e, incluso, el motivo de la ampliación.

10.1.2.6 *Estadística descriptiva*

Las estadísticas descriptivas en el caso de las ampliaciones consisten en analizar de forma cuantitativa el impacto de una obra ampliada en los medios de comunicación o en entrevistas y con qué valores era identificada en ellos. Esto aportará datos objetivos acerca de cómo el público valora la obra.

10.1.2.7 *Análisis del contexto-ubicación*

Estudiar el contexto que la obra ampliada ha tenido antes y después de su transformación es de gran importancia para comprender los valores que ha adquirido y los que tenía en origen. Por ejemplo, el traslado de una pintura religiosa del altar mayor de una iglesia a una colección privada y de ahí a un museo va a suponer importantes cambios en los valores de la obra.

[...] *Un objeto está siempre abierto a nuevas interpretaciones que varían según la condición, el uso, el tiempo y los valores que se le atribuyen, y la mejor manera de entender estas variaciones es poniendo el objeto en su contexto. Sin embargo, el contexto de un objeto con una historia nunca será simple, y su significado variará dependiendo de quién lo esté interpretando.*¹¹⁰⁷

Debe estudiarse si el contexto actual de la obra es el mismo para el que fue ampliado, de otra manera habrá que analizar los valores que ésta ha adquirido al cambiar de situación.

10.1.2.8 *Análisis económico de la obra ampliada*

El análisis económico puede ser realizado, por ejemplo, por gestores de patrimonio que estudiarán los factores que determinan el valor de la obra ampliada. Debe analizarse tanto el valor que posee la obra ampliada, como los efectos en el valor económico que supondría la eliminación de las ampliaciones.

10.1.2.9 *Influencia del factor subjetivo en la identificación de los valores*

El factor subjetivo en la identidad de una obra son las opiniones que las personas tienen sobre ella y, por tanto, el valor que le otorgan. En los últimos años los conservadores se han vuelto cada vez más involucrados en la investigación empírica en cuanto a las maneras de preservar la integridad de las obras que respeten su significado simbólico y sociocultural. Esto significa, la importancia de preservar un estado de la obra en el que se respeten los valores de importancia para las personas.

¹¹⁰⁷ “an object is always open to new interpretations which vary according to condition, use, time and values attached to it, and the best way to understand these variations is by putting the object in its context. However, the context of an object with a history will never be simple, and its significance will vary depending on who is interpreting it.” PETERS, R. (2002). “Conservation as a ‘Later addition’”. *Papers from the Institute of Archaeology* (UCL), vol. 13, pp.64–71. <Instituto arqueología UCL. <http://www.pia-journal.co.uk/article/view/pia.180>> [Consulta: 15 febrero de 2015]

El conservador debe ser considerado un gestor del cambio y un [...]. Por lo tanto, las decisiones pasadas afectarán inevitablemente la biografía de la obra de arte y, por consiguiente, las decisiones futuras [...].¹¹⁰⁸

En cada caso, las cualidades valoradas en la misma obra serán distintas pues van a depender del nivel cultural del público, es decir, no es lo mismo que el público sea una comunidad sin estudios que un grupo de personas con amplios estudios artísticos. Este hecho refleja la necesidad de contar con personas entendidas en el proceso de identificación de valores, para que puedan ser identificados los máximos valores posibles.

Este factor también es de importancia en cuanto a la identificación de valores en el pasado. Es decir, una obra ampliada a la que se atribuía un valor relacionado con un público concreto en una época concreta va a afectar su carácter y, por lo tanto, al modo de identificarla por otras personas en el futuro.

10.1.3. Los valores en obras con ampliaciones

A una obra ampliada, se le puede identificar cualquiera de los valores del patrimonio pictórico. Estos valores deben ser estudiados junto con aquellos que tuvo en el pasado y con los que podría tener en el futuro. A continuación, se señalan algunos de estos valores.

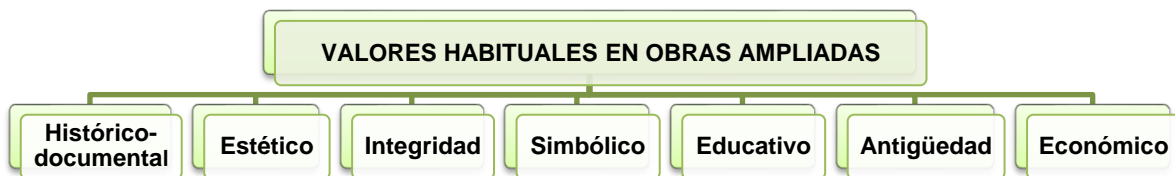


Fig. 120. Valores habituales en obras ampliadas

Histórico-documental: este valor está relacionado con el hecho de que la ampliación de una obra tenga relación con un acontecimiento histórico de mayor o menor importancia. Este sería el caso del *Mercurio y Argos* de Velázquez, dado que su ampliación está ligada al incendio del Alcázar.

Además, las ampliaciones de soporte pueden ser un testimonio relevante pues pueden proporcionar datos sobre unas técnicas de restauración concretas de una época y país. Por lo tanto, este valor documental es identificado en una obra ampliada cuando la ampliación aporta datos significativos sobre las técnicas y materiales empleados, así como sobre los gustos estéticos de la época en la que se realizó la ampliación¹¹⁰⁹. Profundizando más, las ampliaciones son consideradas en todo caso como documentos de la historia material de la obra y también de los cambios en sus significados.

Estético: el valor estético lo poseen las obras ampliadas cuyos añadidos favorezcan la calidad estética de la obra. También, cuando un efecto o composición estéticamente atractiva se perdería o sufriría un menoscabo si los añadidos fuesen eliminados.

Integridad: este valor se refiere a la estabilidad física de la obra ampliada. En ocasiones, el núcleo original, los añadidos y elementos de refuerzo (como una tela de reentelado) pueden formar una estructura física que podría verse afectada por la eliminación de los añadidos. Pero también conservarlos puede afectar a la integridad del original.

Simbólico: este valor se refiere a la significación que tiene la obra. El mensaje de una obra puede verse alterado, de forma más o menos intencionada, con motivo de la ampliación de formato. Los significados pretendidos con la nueva composición pueden aportar nuevos valores a la obra, haciendo que la obra tenga que ser reevaluada y reinterpretada.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁸ “The conservator should be considered a manager of change and an actant [...] Therefore, past decisions will inevitably affect the artwork’s biography, and consequently future decision-makings.” MARÇAL, H., MACEDO, R., NOGUEIRA, A. y DUARTE, A. (2013). “Whose decision is it? Reflections about a decision making model based on qualitative methodologies” en *CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art. Revue électronique*. 2013. <https://ceroart.revues.org/3597> [Consulta: 2 mayo de 2015]

¹¹⁰⁹ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G. y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 50.

¹¹¹⁰ PYE, E. (2001). *Op. cit.* p. 64-65.

Educativo: este valor está relacionado sobre todo con la posibilidad de que la obra ampliada pueda servir como un ejemplo didáctico para conocer la historia de las transformaciones de las obras de arte. Para que el público comprenda la historia de las obras, no sólo no debe realizarse una adecuada presentación de la ampliación, sino que esta debe ir acompañada de una explicación escrita y gráfica de la alteración sufrida por la obra.

Antigüedad: este valor está relacionado con la permanencia en el tiempo de la ampliación. Por ejemplo, una ampliación tendrá un mayor valor cuanto más antigua sea. Si, además, se trata de una de las obras más antiguas conservadas con añadidos, o una de las primeras obras ampliadas por un restaurador o pintor destacado esto aumentará su valor.

Económico: los añadidos pueden incrementar o depreciar el valor económico de una obra por diversos motivos como, por ejemplo, un menoscabo en las características estéticas. Por tanto, este valor puede ser identificado en una obra ampliada cuando los añadidos han favorecido el incremento del valor de la obra.

10.2. Métodos de conservación y exhibición de obras ampliadas

Debido a la gran relevancia que supone conocer cuáles han sido las soluciones utilizadas para conservar obras con ampliaciones, antes de proceder al modelo de toma de decisiones propuesto se ha creído conveniente estudiar por separado qué criterios han sido los habituales en la conservación y exhibición de este tipo de pinturas.

Las tres posibilidades que se presentan a continuación son *exponer*, *ocultar* o *suprimir* los añadidos. Estas tres opciones deben permitir mantener la obra en las mejores condiciones físicas, pero también existe la responsabilidad de favorecer los valores más importantes de una obra ampliada.

10.2.1. La exposición de partes añadidas

La opción de conservar los añadidos a la vista consiste en exponer la obra ampliada de forma que el público pueda contemplar el conjunto, sin ocultar ningún elemento. Para llegar a esta decisión expositiva, la obra ampliada debe de haber adquirido nuevos valores que se perderían al eliminar los añadidos y que estos no supongan un problema para la conservación de la obra.

Esta elección suele estar apoyada en el hecho de que los añadidos de soporte son, como defendía Ségolène Bergeon, una adición alrededor del original, no lo ocultan.¹¹¹¹ El valor de los añadidos en las obras ha sido defendido por otros autores como Goltz, quien apunta: “[...] Cualquier adición es una porción grande o pequeña de su "aura", y la remoción es posible que sea problemática”.¹¹¹²

David Bomford se pronunció acerca de la exposición de añadidos, indicando que “Todo el problema de las adiciones tardías es infinitamente fascinante [...]. Si usted está hablando de las adiciones principales, el punto probable de la salida es intentar y dejar éstos en su lugar”.¹¹¹³ Es decir, este apoya la conservación de los añadidos expuestos a la vista como primera opción, aunque esto no significa que sean aceptados en cualquier caso.

En algunos casos, la preferencia por conservar y mostrar los añadidos viene reforzado por el desconocimiento del formato original de la obra (en los casos en que se sospeche que fue mutilada antes de ampliada). En estos casos, exponer la obra de otra forma que no sea la actual supondría exponer un “falso formato original”. En cualquier caso, lo principal para que una obra sea expuesta con los añadidos de formato es que estos no perjudiquen valores importantes del original.

¹¹¹¹ BERGEON, 1980, p. 44-45.

¹¹¹² “Cualquier adición es una porción grande o pequeña de su "aura", y la remoción es probable que sea problemática”. VON DER GOLZ, M. (2005). “Überlegungen zum Umgang mit historischen Ergänzungen und Retuschen in der Gemälderestaurierung” en *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums München, 14–17 Mai 2003 (U. Schaedler-Saub, ed.), pp. 247–58. En HILL STONER, J. y VON DER GOLZ, M. (2012). “Consideration on removing or retaining overpainted additions and alterations” en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). London, New York: Routledge. p. 497-499. p. 498.

¹¹¹³ “The whole problem of late additions is endlessly fascinating [...]. If you're talking about major additions, the probable point of departure is to try and leave these in place”. BROMFORD, D. (2003). “Panel discussion” en *Personal viewpoints thoughts about paintings conservation*. M. Leonard. Los Angeles: Getty Trust Publications. p. 32.

Además de estas condiciones, en la decisión de exponer los añadidos influyen factores como la calidad o el económico. La **calidad** de la ampliación influye de forma decisiva en su conservación a la vista del espectador. Una técnica bien ejecutada, que simule una buena continuidad con la obra original influirá positivamente para su exposición. El **factor económico** es decisivo, por ejemplo, cuando el presupuesto no es elevado. En este caso, retirar u ocultar una ampliación suele ser poco viable. Sin embargo, esto debe ser bien evaluado, pues si la pretensión es que la obra luzca con la ampliación estéticamente integrada, la restauración de los añadidos también supondrá un coste económico.

Se optará por este criterio cuando la obra posea más *valores* (señalados en el apartado 9.1.3.) al presentarse de este modo con las ampliaciones. Por ejemplo, si las ampliaciones son estéticamente coherentes con el núcleo original, no suponen ningún riesgo para su conservación (e incluso mejoran su integridad) y además aportan datos histórico-documentales relevantes, este será el criterio preferible. Esta solución positiva, además, facilita la adquisición de valores como el pedagógico y social.

10.2.1.1 Ejemplos de añadidos a la vista

Un importante ejemplo de obra pictórica con añadidos que permanecen a la vista es el *Retablo de Santo Domingo* de Fray Angélico (Iglesia de San Domingo, Fiesole, Italia). Esta obra fue elaborada como tríptico en 1423-24 y transformada en 1501 por Lorenzo di Credi, convirtiéndola en una *pala*. La transformación fue completa, se modificó el formato, el enmarcado y toda la composición pictórica, siendo ampliamente repintada. Baldini opinó que sería absurdo plantearse recuperar el original ya que “De esa manera no sólo se perdería el valor histórico de la actuación de Lorenzo di Credi y su nueva poética creada (y sería una pérdida grave e irreparable), sino que tampoco se recuperaría el tríptico de Fray Angélico [...]”¹¹¹⁴

Un caso similar es el del *Políptico Baroncelli* de Giotto, realizado hacia 1328. Esta obra fue totalmente transformada. La nueva obra, considerada armoniosa con los añadidos, adquirió sus propios valores, lo que influyó en que los aditamentos fueran conservados a la vista.¹¹¹⁵

Otro ejemplo de obra con añadidos conservados a la vista es la ya citada *Escena de granja*¹¹¹⁶ de David Ryckaert III (National Gallery de Dublín). Durante la toma de decisiones se opinó que retirar el añadido de la parte superior supondría una alteración considerable de la composición.¹¹¹⁷ Los valores estéticos y simbólicos de la nueva composición influyeron en la toma de decisiones.

La reina Tomiris (Museo del Louvre), que Rubens pintó entre 1620-25, fue ampliada posiblemente al ser trasladada al Palacio de Versalles¹¹¹⁸ y conservó sus añadidos a la vista, incluso durante la restauración y entelado que realizaron Colins y la viuda Godefroid en 1751.¹¹¹⁹ En la actualidad la cartela de la obra indica que el añadido fue realizado antes de 1683 y que fue conservado por razones históricas.¹¹²⁰

En otros casos la decisión de exponer los añadidos no siempre fue la única opción, o no la más fácil, por cuestiones de discrepancias entre los valores a preservar. Esto ocurrió con la obra *Virgen con el niño* de Gessi (Museo del Louvre), la cual ha conservado sus añadidos expuestos, a pesar de que en 1992 se planteó su retirada.¹¹²¹ En la decisión final, sin embargo, prevalecieron los valores estilísticos y funcionales de la ampliación. Como ya se ha visto en el apartado 5, esta obra forma pareja decorativa con el cuadro de Guido Reni *El dibujo y la pintura*, ampliado al mismo formato.

En ocasiones, la obra ampliada ha sido presentada con los añadidos a la vista, pero señalando de alguna forma el límite entre el original y el añadido. Esta solución está relacionada con un criterio de *autenticidad* a fin de evitar lo que se podría considerar un “falso histórico” y también de *legibilidad*, para que el espectador centre su atención en la parte original. De esta forma el público es partícipe de la situación de la obra.

¹¹¹⁴ BALDINI, U. (1997). *Teoría...* Op. cit., p. 38.

¹¹¹⁵ MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2001). *Historia...*, p. 86.

¹¹¹⁶ *Dinner at a Farmhouse*.

¹¹¹⁷ MOSS, M. (1994). Op. cit. p. 60.

¹¹¹⁸ McGRATH, E. *Rubens Subjects from History. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIII*. Londres. Harvey Miller. p. 34

¹¹¹⁹ ENGERAND, F. (1899). Op. cit. p. 240

¹¹²⁰ Cartela del Louvre

¹¹²¹ C2RMF

Los métodos utilizados para ello suelen ser delimitaciones por medio de marcos o líneas que señalan donde empieza la ampliación. En otros casos, la limpieza de la obra es la que permite remarcar la diferencia entre el *núcleo* original (que aparecerá más limpio) y los añadidos (que suelen presentar un aspecto más oscurecido).

La colocación de un delgado marco sobre la pintura fue el ingenioso método expositivo utilizado en la obra, ya citada, *Madonna y el Niño con los Santos Mateo y Francisco de Paula y donadores* del Veronés para delimitar la pintura original sin ocultar la ampliación ejecutada hacia el año 1790¹¹²². Debido a la importancia de la ampliación del siglo XVIII, y para no alterar el conjunto de la iglesia, “[...] un pequeño marco se ha insertado para delimitar la pintura del siglo XVI”.¹¹²³ Mediante este método quedó oculta la costura, la cual quizá destacaba sobremanera alterando la percepción de la obra. Desde un punto de vista crítico, sin embargo, es evidente una cierta alteración en los valores estético y simbólico, ya que la obra adquiere un aspecto cuanto menos extraño.



Fig. 121. Veronés. *Madonna y el Niño con los Santos Mateo y Francisco de Paula y donantes*.

Otro sistema ingenioso, llevado a cabo con el fin de recuperar la máxima legibilidad posible del original, fue la llevada a cabo en la obra *Cristo resucitado* de Jacopo de Palma El viejo (1520-1522, iglesia Prepositurale S. María Annunciata, Serina, Italia). Esta obra formaba parte del *Políptico de la Resurrección*, junto con San Felipe y Santiago antes de ser desmembrado en 1750 tras la transformación de la iglesia. La tabla del Cristo resucitado fue entonces ampliamente agrandada, sobre el año 1760, para adaptarla a un nuevo contexto y estilo más barroco. Posteriormente, dicha decoración fue eliminada, actuación que G. Tassi criticó así:¹¹²⁴

[...] *ampliado con una extraordinaria decoración de gusto casi chinesco que ha estado eliminada hace unos años, con una elección que me es difícil comprender, así como compartir.*¹¹²⁵

¹¹²² MARSICOLA, C. (1983). “Madonna col bambino e i santi Matteo e Francesco da Paola”. en *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena. p. 143.

¹¹²³ “[...] una cornicetta è stata inserita a delimitare la pittura cinquecentesca”. CONTI, A. (1996). *Manuale di Restauro*. Torino: Einaudi. p. 258.

¹¹²⁴ CONTI, A. (2002). *Storia...*, p. 93.

¹¹²⁵ “[...] ampliato con una straordinaria decorazione di gusto quasi da cinaceria, che à stata rimossa qualche anno fa, con una scelta che mi riesce difficile comprenderé, oltre che condivideré.” G. Tassi, note to F. M. Tassi, *Vite de’ pittori*,



Fig. 122. *Cristo resucitado* de Jacopo Palma il Vecchio. Se observa aquí la ampliación realizada hacia 1760.

Sin embargo, actualmente la obra se muestra diferenciada de la ampliación y colocada junto con los santos que pertenecían al políptico del que fue separada.

Cristo, que ocupaba la posición central, fue reelaborado y situado en un marco del siglo XVIII, mientras que los dos santos laterales se colocaron - a principios del '900 - para complementar el otro retablo de Palma el Viejo que, en una inadecuada y nueva reformulación de ocho tablas, se colocó en la sacristía.¹¹²⁶



Fig. 123. Reconstrucción de lo que había sido el Políptico de la Resurrección.

scultori e architetti bergamaschi, Bergamo, 1793, note 1 p. 101 and note 2 p. 102; Pasta, 1775, pp. 9–10; ed. Longhi, 1964, p. 50. En CONTI, A. (2002). *Storia...*, p. 93.

¹¹²⁶ “il Cristo, che occupava la posizione centrale, fu rimaneggiato e collocato in una cornice settecentesca, mentre i due santi laterali furono posti – a inizio ‘900 – a completamento dell’altro polittico di Palma il Vecchio che, in un’impropria e nuova formulazione di otto tavole, fu collocato in sagrestia.” ARTEMAGAZINE. “Bergamo. Torna a Serina il polittico della Resurrezione di Palma il Vecchio” en *Artemagazine*. <http://www.artemagazine.it/dal-territorio/item/1955-bergamo-torna-a-serina-il-polittico-della-resurrezione-di-palma-il-vecchio> [Consulta: 17 febrero de 2017]

Un sistema más moderno para testar la posibilidad de mostrar el núcleo original, es la obra, realizada en 1636, *Susana* de Rembrandt (Museo Mauritshuis, La Haya). En este caso se recurrió a un sistema informático con el que se simulaba cómo sería la obra si la ampliación quedara oculta. Sin embargo, la conservación a la vista de los añadidos tuvo que ver con el hecho de no conocerse las dimensiones exactas del formato original.

*Un paso ulterior lógico en el tratamiento de la imagen sería hacer un nuevo marco para la pintura que cubriría dos centímetros de la adición y las esquinas superiores, acercándola a su formato original. Por el momento, este cambio se está simulando simplemente en el ordenador, como parte del proceso de toma de decisiones.*¹¹²⁷

En otros casos los añadidos son destacados del núcleo original sin ningún tipo de ambigüedad,¹¹²⁸ limpiando, por ejemplo, sólo la parte original de la obra o simplemente no haciendo nada para evitar la diferencia tonal existente entre el original y los añadidos. Una pala italiana que conserva sus añadidos de soporte a la vista de forma evidenciada es, la ya comentada, *Virgen de la Cintola* de Macchietti. Tras ser eliminarse los repintes en 1968, la limpieza de la obra quedó incompleta, quedando descubiertas las uniones entre los paños.¹¹²⁹ Con la limpieza, además, se eliminó la corona que se le había añadido a la Virgen.

En la conservación de la *Pala Dei* de Rosso de Florentino (Galeria Palatina, Florencia) se decidió exponer los añadidos por su importancia iconográfica e histórica y por el hecho de que la ubicación para la que se realizó la ampliación sigue siendo la misma.¹¹³⁰ Sin embargo, para evitar daños, los añadidos ya no están físicamente unidos al original. El perímetro interno de la separación ha sido delimitado con neopreno negro. Esto “[...] facilita la comprensión de los valores artísticos de pintura, su compleja historia y la historia de la conservación”.¹¹³¹



Fig. 124. Detalle de la separación entre original y añadido en la *Pala Dei*.

¹¹²⁷ “A logical subsequent step in the treatment of the picture would be to make a new frame for the painting that would cover two centimetres of the addition and the upper corners, returning it more closely to its original format. For the time being, this change is merely being simulated on the computer, as part of the decision making process.” NOBLE, P. y VAN LOON, A. (2005). *Op. cit.*

¹¹²⁸ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Sedimentos... op. Cit.* p. 86

¹¹²⁹ M. B. F. (1987). “Girolamo Macchietti: Madonna de la Cintola fra i Santi Benedeto, Tommaso et Caterina” en *Capolavori&restauri. Catálogo de la exposición de 14 diciembre 1986 - 26 abril de 1987*. A. Forlani Tempesti. Palazzo Vecchio, Florencia: Cantini. p. 367.

¹¹³⁰ El marco original, obra de Baccio D’Agnolo, se conserva en la iglesia del Santo Spirito en Florencia, y alberga la copia de la *Pala Dei* que realizó Francesco Petrucci. Pintura y marco se reunió con el fastuoso marco barroco con motivo de la exposición “L’Officina della Maniera”, en los Uffizi en 1996-97. SAVAGE, D. (2012) “Rosso Fiorentino” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://cavalliniveronese.co.uk/general/view_artist/62> [Consulta: 22 septiembre de 2014].

¹¹³¹ “facilita la comprensione dei valori artistici del dipinto, delle sue complesse vicende storiche e conservative”. CIATTI, M. y PADOVANI, S. (2005). *La "Pala Dei" del Rosso Fiorentino a Pitti: Storia e restauro*. Florencia: Edifir. p.64

Se ha constatado que en Italia es muy habitual exponer los añadidos, incluso aun teniendo una tonalidad totalmente distinta a la del *núcleo original*. Se ha observado que en la Reggia de Venaria Reale se exponen numerosas pinturas con esta particularidad, algunas de ellas pertenecientes a la Galería Sabauda de Turín o a la Academia de Bellas Artes de dicha ciudad. Según los restauradores a los que se ha consultado, este tipo de intervenciones son consideradas *históricas* y, además, resaltan la importancia de conservar la ampliación para que la obra se adecue al marco para la que fue ampliada.

En otras ocasiones, el hecho de que unos añadidos sean evidentes a simple vista se debe a unas prácticas inapropiadas. El hecho de que se decidan conservarse a la vista, a pesar de todo, tendría que ver con cuestiones como la pérdida de integridad, el riesgo físico que supondría una eliminación de los añadidos o la dificultad (económica o funcional).

Un ejemplo de esto es la tabla bifaz *Retrato de Giulio Mellini/Paisaje alegórico* que Marco Marziale pintó a finales del siglo XV. Esta obra fue ampliada en la parte superior e inferior, pasando de medir 30 x 25 a 36 x 25 cm.¹¹³² Actualmente se encuentra expuesta en el Museo del Louvre, donde se pueden ver ambas caras del cuadro. En la parte del retrato, el añadido inferior muestra un tono marrón uniforme, lo cual causa un choque visual bastante intenso. En la parte del paisaje alegórico el añadido de la zona inferior es algo similar, aunque de menor grosor y simula ser un pedestal.



Fig. 125. Marco Marziale. *Retrato de Giulio Mellini/Paisaje alegórico*.

Otro ejemplo de obra con los añadidos (del s. XVIII) a la vista, a pesar del contraste visual con la parte original, es el *Autorretrato con paleta en la mano* de Gerrit Dou (Museo del Louvre). Otra ampliación muy visible es la de la obra, realizada hacia 1520, de Dosso Dossi (antes atribuida a Giorgione o Tiziano) *Viajeros en un bosque* (Museo de Bellas artes de Besançon). Este cuadro había sido pintado sobre tela con un formato circular, pero fue posteriormente adherido a una tabla de madera cuadrangular, alterando el formato y continuando la composición sobre las esquinas del panel. A pesar del ruinoso estado de conservación, sobre todo de los añadidos y de los valores históricos de la obra original¹¹³³, la ampliación fue conservada, seguramente por el alto riesgo de daño que suponía devolver a la obra su formato de origen.

¹¹³² MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. "Portrait d'homme; dit autrefois portrait de Giulio mellini; au revers, un paysage" en *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France*.

<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTR&VALUE_98=MARZIALE%20Marco&DOM=All&REL_SPECIFIC=3> [Consulta: 1 mayo de 2013]

¹¹³³ "ce tondo s'intégrait sans doute dans un décor dont il ne constitue plus que l'unique témoignage" Formaba parte de la decoración del castillo del Este, en Ferrara. PINETTE M. y SOULIER-FRANÇOIS, F. (1992). *De Bellini à Bonnard*. Paris: Pierre Zech. p.34.

En España, la obra sobre tabla *Virgen con el niño y San Juanito* de Juan de Juanes, se expone con los añadidos a la vista en la Pinacoteca Lladró (Tavernes Blanques). A pesar de que presenta una ampliación poco afortunada, los añadidos han sido conservados a la vista, a buen seguro porque retirarlos no sólo provocaría daños en la obra, sino que se perdería el nuevo formato que posee un valor histórico y documental.

Exponer los añadidos tampoco fue la primera opción en el caso de *La Infanta Margarita de Austria* (hacia 1665, Museo del Prado) que Velázquez comenzó y Mazo terminó. A pesar de la dificultad para decidir su forma de conservación, actualmente los añadidos de soporte (de 11 cm de ancho y 3 cm en el borde superior¹¹³⁴) se conservan expuestos a la vista probablemente porque aportan una mayor simetría a la composición. Además, existía riesgo de daños si fueran retirados.

Otro ejemplo similar es el retrato *La reina Mariana de Austria* (1652-1653, Museo del Prado) de Velázquez, el cual a pesar de la diferencia tonal que supone el añadido superior, se conserva a la vista.¹¹³⁵ En este caso, valores como el histórico-documental han influido en la decisión de mantener los añadidos.



Fig. 126. Velázquez. *La reina Mariana de Austria*.

Un caso que suele ser habitual es la conservación de añadidos de obras ampliadas para formar una serie pictórica. Este es el caso de los retratos del Parainfo de la Universitat de València.

*En la de este caso en concreto es la de aportar la homogeneidad necesaria, en dimensiones y formato, para crear la serie y para adaptar las obras a sus marcos y nichos. Por lo tanto, las ampliaciones no pueden suprimirse sin destruir la configuración actual del conjunto de retratos. De una serie unitaria, con una identidad histórica y estética propia, pasaríamos a tener cuarenta retratos desligados de su realidad inicial y del que han adquirido como parte de la serie.*¹¹³⁶

Por lo tanto, la decisión final, estuvo basada en la función que cumplían las ampliaciones.

¹¹³⁴ Las dos bandas tienen similares dimensiones verticalmente, 197 cm del borde inferior al cosido y 12,5 cm del cosido al borde superior. GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez...*, op. cit. p. 607.

¹¹³⁵ GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez...*, op. cit. p. 534.

¹¹³⁶ BARROS GARCÍA, J. M. (2002). "La imagen humillada" en *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*. D. Benito Goerlich et al. Valencia: Universidad de Valencia y Fundación General de la Universidad de Valencia. p. 34.

10.2.2. Ocultación de añadidos

Esta solución consiste en conservar los añadidos acoplados a la obra, pero de forma que permanezcan ocultos. Este método está planteado como una solución que no compromete el valor de la pintura, pues permite contemplar el *núcleo* original con sus dimensiones originales (o, por lo menos, lo que se conserve todavía de él). Este método, además, ofrece la opción de exponer la ampliación cuando esto se requiera, como podría ser una exposición temporal, por lo que se plantea como una solución reversible. Como apunta Bergeon:

*Las ampliaciones, bien documentadas, pueden ser conservadas, dejándolas a la vista u ocultándolas bajo un marco diseñado con esa función. De esta forma se puede devolver a la obra, al menos visualmente, sus primitivas dimensiones.*¹¹³⁷

Mediante los sistemas de ocultación, además de servir para conservar y presentar la obra de la mejor forma, los añadidos pueden continuar adaptados al original y accesibles para intervenirlos si fuera necesario. Se recurre a este método cuando los añadidos aportan elementos de importancia para la comprensión de la historia material de la obra y/o son clave para mantener los valores de la obra.

En ocasiones, esta opción puede ser temporal, aunque en otras se plantea como una ocultación permanente. En el caso de *Don José Álvarez de Toledo* de Goya se consideró que la ocultación de los añadidos sería de forma permanente, por carecer de valor histórico y ser de poca calidad.¹¹³⁸ En general, los casos en que se ha optado por ocultar los añadidos, bajo un marco diseñado para tal efecto, ha sido debido a un conflicto entre los valores estéticos e históricos de la ampliación. Sin embargo, hay otros factores que influyen en la elección de este método, como el riesgo estructural o la cuestión económica.

El riesgo estructural de suprimir la ampliación es un factor de gran importancia ya que, a veces, la intervención consistente en retirar el añadido podría provocar daños, por ejemplo, al presentar una unión demasiado fuerte, sobre todo si el añadido está unido directamente al soporte original. En estos casos, para que los añadidos puedan ser conservados, estos deberán ser consolidados.¹¹³⁹

Otro factor que influye en la elección de la ocultación es el económico pues, en ocasiones, eliminar los añadidos o restaurarlos para conservarlos a la vista puede suponer un elevado coste.¹¹⁴⁰ Sin embargo, en otros casos, el hecho de diseñar y realizar un marco especial supone un coste mayor.

El estudio de antecedentes en la ocultación de añadidos ha permitido distinguir una serie de métodos para llevar a cabo dicha finalidad expositiva. Estos son: ocultación bajo un marco especial, bajo un paspartú, doblados detrás del bastidor o bajo una pared falsa. Cada uno de estos métodos tiene el objetivo de adaptarse a las necesidades de las distintas ampliaciones.

10.2.2.1 Ocultación bajo un marco

Este método consiste en enmarcar la obra de manera que se cubran los añadidos de la pintura por medio del propio marco. Este debe tener una anchura suficiente para que la ampliación no sea visible y que no interfiera en la percepción de la obra.

Este fue el método elegido para conservar *El baño de Betsabé* (también llamada *David y Betsabé*) de Veronés (hacia 1675), obra conservada en el Museo de Lyon desde 1811. A esta obra se le habían cosido añadidos en la parte superior e izquierda para adaptarse a la decoración de madera de las paredes del Palacio de Versalles. Sin embargo, durante su restauración en 1991 se decidió: “[...] recuperar el formato inicial, manteniendo la extensión detrás del marco actual”¹¹⁴¹

¹¹³⁷ BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G. y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* En BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Sedimentos...* p. 86.

¹¹³⁸ GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). *Op. cit.*

¹¹³⁹ GARRIDO, M. C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). *Las hilanderas...*, pp. 52-53.

¹¹⁴⁰ LE CORNEC, G. (2001). *Les changements de format des tableaux de l'inventaire Le brun*. Tesis de máster. Paris: Université Paris IV. Sorbonne. p. 91.

¹¹⁴¹ “[...] de retrouver le format initial, tout en gardant l'agrandissement derrière le cadre actuel.” MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON. *Bethsabée au bain*. http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/chefs-oeuvre/oeuvres/1476/bethsabee_au_bain [Consulta: 12 enero 2015]

Otros ejemplos de ampliaciones ocultas bajo un marco son *La cieguera de Sansón* de Rembrandt (Staedel Museum)¹¹⁴², el *Ferry de ganado* de Esaias van de Velde I (Rijksmuseum, Amsterdam), que había sido ampliada hacia 1650 con una tabla de 14 cm en la parte superior¹¹⁴³ y *La huida a Egipto* de Tiziano (realizada hacia 1506 y expuesta en el Museo Hermitage de San Petersburgo), ampliada en el s. XVIII¹¹⁴⁴ y que hoy se muestra con su formato original gracias a un marco que cubre el añadido de la parte derecha del cuadro. Otra obra de Tiziano conservada con la ampliación oculta es el *Retrato de un hombre* (Museo del Louvre). A esta, a diferencia de su pareja *Retrato de un hombre con guante*, no se le retiraron los añadidos, sino que “se decidió mantener las extensiones y ocultar el marco”.¹¹⁴⁵

Algunas veces, dicha ocultación puede ser parcial, es decir, el marco no oculta toda la ampliación permitiendo así contemplar una parte de añadido. Esta solución puede significar que sólo alguna zona del añadido resulta de interés o que, debido a un cambio en la forma externa de la obra, esta permita mostrar sólo parte de la ampliación. Esto último fue lo que le sucedió a la obra sobre tabla *La Sagrada familia con Santa Isabel y San Juanito* de Benvenuto Tisi El Garofalo, ampliada en las esquinas superiores en 1709, actuación que quedó registrada en el inventario de Bailly: “era curva en la parte superior, ha sido hecha cuadrada”.¹¹⁴⁶ Esta obra que en origen tenía un formato arqueado, fue expuesta en 1849 con un formato cuadrangular, cuyo marco cubría parte del original y de los añadidos¹¹⁴⁷.

Cuando una ampliación consiste sólo en añadidos en los ángulos, el marco empleado para ocultarlos suele disponer de unas piezas interiores para dicho cometido,¹¹⁴⁸ como ocurrió en la conservación de la obra citada de Garofalo tras la restauración de 1979. Esta decisión estaba fundamentada en que la presentación fuese fiel a la obra original, sin recurrir a la supresión.¹¹⁴⁹ Actualmente se conserva en el Museo del Louvre, aunque no está expuesta en sus salas.

En ocasiones, el marco que sirve para ocultar los añadidos, cubre parte del original con la intención de cambiar el contorno. Esto ocurrió en *Los atributos de la música* de Jean-Siméon Chardin (1765, Museo del Louvre). La compleja forma del interior del marco que cubre los añadidos, cambió visualmente el contorno de la obra original.



Fig. 127. *Los atributos de la música con los añadidos a la vista.*
Fig. 128. *Los atributos de la música, con el marco que oculta la ampliación.*

¹¹⁴² BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S. H., VAN THIEL, P. J. J. y VAN DE WETERING, E. (Eds.). (1990). *A Corpus of Rembrandt Paintings: 1635–1642*. Vol. III. Dordrecht: Springer Netherlands, 1990. p. 183.

¹¹⁴³ RIJKSMUSEUM. *Esaias van de Velde I masterpieces. Cattle ferry* http://62.212.91.193/aria/aria_assets/SK-A-1293?id=SK-A-1293&page=2&lang=en&context_space=&context_id= [Consulta 26 febrero de 2015]

¹¹⁴⁴ HERMITAGE FOUNDATION. *The Restoration of Titian's painting The Flight into Egypt*. <<http://www.hhermitagemuseumfoundation.org/support/completed-projects/the-restoration-of-titian-s-painting-the-flight-into-egypt/>> [Consulta: 12 enero de 2016].

¹¹⁴⁵ *il a été décidé de conserver les agrandissements et de les cacher par le cadre*. VOLLE, N., NAFFAH C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). *Op. cit.* p. 72.

¹¹⁴⁶ “il étoit ceintré par le haut, il a été rendu quarré”. ENGERAND. F. (1899). p. 25.

¹¹⁴⁷ La parte visible de los añadidos fue más tarde pintada en gris. Restauradora M. F. Racine (1979). En BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Op. cit.* p. 56

¹¹⁴⁸ Anteriormente atribuido a Rafael.

¹¹⁴⁹ Restauradora M. F. Racine (1979). En BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). pp. 56-57.

Esta también fue la solución adoptada para la ya comentada obra de Dosso Dossi *La sirvienta del albergue* o *La maga*, pues se decidió que se debía exponer el formato en arco original y ocultar los añadidos bajo un marco con cantoneras.¹¹⁵⁰ En esta decisión pudo influir el hecho de que al formato semicircular se le identificaron significados relacionados con el tema de la obra, la magia.¹¹⁵¹

Otra obra ampliada, cuyos añadidos fueron ocultados bajo un marco con piezas en las esquinas, fue *Mercurio* de Giuseppe Giamantini. Durante la eliminación del entelado se descubrió la ampliación que había transformado esta obra de oval a rectangular. En este caso el motivo de ocultarlos fue evitar su restauración: “Se acordó no para restaurar los ángulos que serán cubiertos por las enjutas de un nuevo marco”.¹¹⁵²

Aunque el marco suele cubrir la ampliación y la costura o unión de tablas, en algunos casos dicho límite entre original y añadido es, además, delimitado de algún otro modo. Este método de presentación fue el escogido para *La Sagrada Familia* de Andrea del Sarto. Esta obra sigue conservando la ampliación que le confirió un formato oval. Sin embargo, gracias a un marco circular que oculta la ampliación superior e inferior, recuperó visualmente, su composición y formato original de 86 cm de diámetro.

Además, el límite entre añadido y original quedó delimitado por una fina línea de estuco blanco.¹¹⁵³



Fig. 129a y 129b. Vista general y detalle de la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto.

Un caso interesante es el de dos pinturas que formaban pareja, *Retrato de un joven* de Francesco Mazzola (Parmigianino¹¹⁵⁴) y *Retrato de un hombre* de Francesco di Cristofano Bigi (Franciabigio¹¹⁵⁵), las dos en el Museo del Louvre. La primera fue ampliada en los cuatro lados, pasando de medir 42 x 33 a 59 x 44 cm¹¹⁵⁶, aunque hoy día se encuentra enmarcada de manera que los añadidos quedan ocultos por un marco de madera. En el caso de la segunda, el añadido inferior era mucho mayor que el superior y los laterales, lo que entre 1938 y 1949 hizo pensar en ocultarlos. Sin embargo, no fue hasta 1980 cuando dicha propuesta fue ejecutada por medio de un marco diseñado para tal efecto: “[...] Desde 1924 se recomendaba un marco, lo suficientemente amplia como para ocultar adiciones no deseadas que coinciden con el 2/5 de la superficie primitiva”.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ PALAIS FESCH. *Magicienne*. <http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/Collections/Peintures-des-primitifs-et-de-la-renaissance/Magicienne> [Consulta 10 junio de 2015]

¹¹⁵² “Il a été convenu de ne pas restaurer les angles qui seront recouverts par les écoinçons d’un cadre neuf”. MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER. *De l’ombre à la lumière... op. cit.*

¹¹⁵³ BERGEON, S. (1990). *Science...*, op. cit. pp. 186-187.

¹¹⁵⁴ Estuvo atribuida a Rafael y a Corregio.

¹¹⁵⁵ Atribuida anteriormente a Rafael. Atribuida ahora a Franciabigio por analogía con *Le Chevalier de Malte* de la National Gallery de Londres de 1514 (web Louvre). ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 127.

¹¹⁵⁶ ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 25-26.

¹¹⁵⁷ “dès 1924 un cadre est préconisé, assez large pour cacher les fâcheuses adjonctions qui correspondent aux 2/5e de la surface primitive”. BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). p. 49-50.

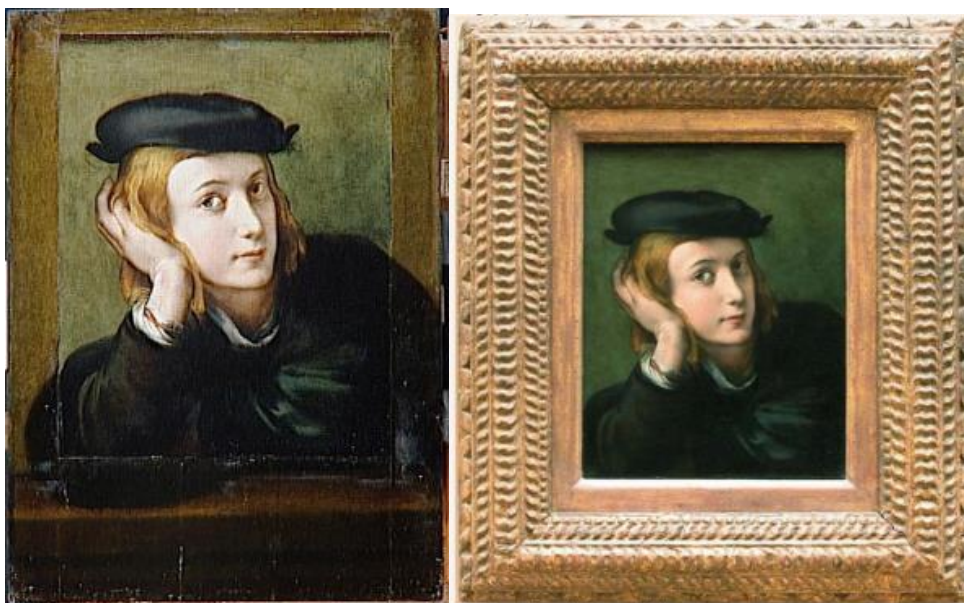


Fig. 130. Retrato de un joven de Parmigianino.

Fig. 131. Retrato de un joven con los añadidos y con el marco que los oculta.

En ocasiones, esta solución, incluso ha sido propuesta cuando no se conoce con seguridad si los añadidos son originales o no. Esto ocurrió con *El trompetero de los Húsares* de Théodore Géricault. El examen técnico de 1991 reveló la ampliación en los cuatro lados y también los repintes en zonas como las patas del caballo y el detalle del gorro. En un principio, sin embargo, los investigadores no estaban del todo seguros si estos añadidos eran autógrafos o no. Actualmente se cree que dichos añadidos son póstumos.¹¹⁵⁸

Una de las obras más importantes que conserva sus añadidos ocultos bajo un marco es *La mujer adúltera* de Lorenzo Lotto.¹¹⁵⁹ La ampliación de este cuadro data de antes del s. XVI y pasó de tener unas dimensiones de 99 x127 cm a 124 x156 cm. En 1825 se decidió recuperar sus dimensiones de origen, según el informe de restauración de la obra disponible en la base de datos EROS del C2RMF¹¹⁶⁰. A pesar de esta decisión, en 1938 todavía conservaba los añadidos. En esa misma fecha, una comisión de restauración decide de nuevo suprimir la ampliación, aunque la intervención no se lleva a cabo pues esta quedaba bien disimulada bajo un barniz. Dos años después los añadidos son ocultados bajo un marco del s. XVI comprado y rehabilitado para tal efecto.

*Reducido a sus dimensiones originales. Barniz aligerado, pero como los barnices no permiten distinguir claramente las partes añadidas, se suspende esta decisión y se conforma con ocultar las adiciones bajo un marco antiguo del siglo XVI comprado especialmente para ello.*¹¹⁶¹

En 1978, incluso se propuso que los añadidos debían ser doblados bajo el bastidor: “Se podría doblar la tela y devolver el cuadro a sus dimensiones.”¹¹⁶²

¹¹⁵⁸ Tamaño original: 72 x 57.2 cm. Con añadidos póstumos: 96.1 x 72.1 cm. THE CLARK. MUSEUM COLLECTIONS. *Trumpeter of the Hussars on Horseback*

<<http://maca.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p132501coll22/id/377>> [Consulta: 20 abril 2015]

¹¹⁵⁹ MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). *Op. cit.* p. 92.

¹¹⁶⁰ CUZIN, M. *Interventions principales et constats d'état: La femme adultère*. En Dossier de Restauration. EROS. Paris: C2RMF. En LE CORNEC, G. (2001). *Op. cit.*

¹¹⁶¹ “Réduction à ses dimensions originelles. Allègement du vernis, mais comme les vernis ne permettent pas de distinguer nettement les parties ajoutées, on sursoit à cette décision et on se contente de cacher les adjonctions sous un cadre ancien du XVI^e siècle acheté spécialement”. Después de que M. Huyghe informe sobre una fotografía de una copia antigua del cuadro que se encontraba en el museo de Nantes, que muestra el estado antiguo antes de los añadidos. WALDEN, S. C2RMF. *Interventions principales et constats d'état: La femme adultère*. . En Dossier de Restauration. EROS. Paris: C2RMF. En LE CORNEC, G. (2001). *Op. cit.*

¹¹⁶² “On pourrait replier la toile et remettre le tableau aux dimensions.” CUZIN, M. *Interventions principales et constats d'état:..., Op. cit.*

*Igualación por aligeramiento del centro en una primera fase. Las opiniones acerca de las ampliaciones divergen. Se expresó la posibilidad de la supresión de los añadidos pero no hubo el voto de los miembros de la Comisión facultativa.*¹¹⁶³

Finalmente, la solución adoptada fue la que más miembros de la comisión defendían: ocultar la ampliación bajo un marco creado para ello.

Este último ejemplo nos permite entender la importancia estética que puede tener la ocultación de los añadidos en algunos casos. En la obra de Tiziano, *Venus y Adonis* (1554, Museo del Prado), los añadidos alteraron la composición creando un espacio a la izquierda que reducía el movimiento de las figuras.¹¹⁶⁴

*[...] Para recuperar el sentido original de la obra se ha ocultado la franja de tela añadida con la moldura del marco, sin necesidad de eliminarla. De esta forma, el eje central del cuadro coincide con la pierna que Adonis apoya firmemente en el suelo, dividiendo el espacio y la acción en dos mitades.*¹¹⁶⁵

Con este método, la composición de la obra se ha recuperado, volviendo a quedar definidos los espacios, las formas y los volúmenes. Se recupera así el sentido de la obra que Tiziano ideó.¹¹⁶⁶



Fig. 132. Rembrandt. *Sentido del olfato*. 1624-1625. Exposición en marzo de 2016 en la Galerie Talabardon & Gautier de Paris.

Recientemente fue restaurada la última obra descubierta que forma parte de la serie *Los cinco sentidos*, perteneciente a la primera época de Rembrandt de título *El olfato*. La obra conserva los añadidos, pero estos no fueron restaurados. Sí lo fue el original, por lo que queda clara la diferencia tonal: “La pintura de la adición se ha oscurecido y ya no coincide con el original. La pintura fue tratada en 2016, pero la adición y la pintura en ella, se conservaron.”¹¹⁶⁷ Sin embargo, esta obra se expone con los añadidos ocultos al público gracias a un ancho marco diseñado para tal fin.

¹¹⁶³ “Accord pour allègement du centre dans une première phase. Les avis divergent à propos des agrandissements. Un sentiment s’est exprimé pour la suppression des adjonctions mais il n’y a pas eu de vote des membres de la Commission Consultative”. C2RMF. *Interventions principales et constats d’état. La femme adultère*. Paris: C2RMF. Dossier de Restauration. EROS. LE CORNEC, G. (2001). *Op. cit.*

¹¹⁶⁴ PRADO, Museo Nacional del. *Tiziano: Dánae, Venus y Adonis. Las primeras poesías*. Museo Nacional del Prado. Madrid 19/11/2014-01/03/2015. < <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/tiziano-danae-venus-y-adonis-las-primeras-poesias/821a6867-321a-4570-a19a-db4da7e2042c>> [Consulta: 3 marzo 2016].

¹¹⁶⁵ *Ibíd*

¹¹⁶⁶ *Ibíd*

¹¹⁶⁷ “The paint on the addition has darkened and no longer matches the original. The painting was treated in 2016, but the addition and the paint on it, were left in place”. LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. WHEELOCK, A. K. Jr. (2017). "Allegory

10.2.2.2 Ocultación con un paspartú o con una marialuisa

Esta solución consiste en colocar un paspartú¹¹⁶⁸ o una marialuisa¹¹⁶⁹ al marco para ocultar el añadido. Se suele recurrir a esto cuando el añadido es de escasas dimensiones, no siendo necesario o razonable el hecho de recurrir a marcos diseñados para tal función.



Fig. 133. Andrea del Sarto. *Lucrecia di Baccio de Fede*, mujer del pintor.

En la obra, ya comentada en otros apartados, *Lucrecia di Baccio del Fede*, pintada por Andrea del Sarto hacia 1514 (Museo del Prado), el añadido fue perfectamente ocultado con la ayuda de un marco reutilizado y restaurado que, aunque no era original, pertenece a la misma época. Además, el añadido quedó perfectamente oculto, no por el marco sino mediante “[...] una marialuisa de madera teñida que permite ocultar los cuatro listones añadidos al soporte original y que no han sido intervenidos.”¹¹⁷⁰ Esta ingeniosa solución ha quedado perfectamente integrada con la obra.

En el MUBAG (Alicante) se restauró la obra de Sorolla *Retrato de Fernando Cabrera*. Esta tenía añadidos con repintes en los laterales que debieron ser limpiados y reintegrados. Sin embargo, se optó por ocultarlos bajo un cartón, a modo de marialuisa.¹¹⁷¹

*Se decidió finalmente para su enmarcado, colocar unos bordes de cartón de conservación, rígido, de un color neutro similar al original, de manera que no resaltara, tapara la tela añadida, y que devolviera a la obra su tamaño original, sin añadidos ni falsificaciones.*¹¹⁷²

Aunque no se trata de uno de los métodos de ocultación más habituales, puede ser una solución muy factible y satisfactoria, sobre todo, (tal como ya se ha señalado) en el caso de añadidos de escasas dimensiones.

of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses" en *The Leiden Collection Catalogue*, A. K. Wheelock Jr., N. York. <http://www.theleidencollection.com/archive/> [Consulta 15 febrero de 2017]

¹¹⁶⁸ Orla de cartón, tela u otro material que se pone entre pintura y marco.

¹¹⁶⁹ *Marialuisa* es el pequeño marco ancho y liso que separa el cuadro del marco principal.

Por lo general el material es madera y poseen tonos neutros.

¹¹⁷⁰ SEDANO ESPÍN, P. (2010). “Una restauración en El Prado: restaurando el Retrato de Mujer de Andrea del Sarto en Restauo” en *Revista internacional del patrimonio histórico*, n. 8, p. 52-61

¹¹⁷¹ MUBAG. *Restauración del Retrato de Sorolla. Fernando Cabrera*. <<http://www.mubag.com/directorio/7862/retrato-de-sorolla-fernando-cabrera/>> [Consulta: 13 mayo 2015]

¹¹⁷² MUBAG. *Restauración del Retrato de Sorolla... Op. cit.*

10.2.2.3 *Doblados por detrás del bastidor*

Esta solución, solo aplicable al soporte de tela, consiste en ocultar los añadidos de una obra, protegiéndolos, doblándolos y fijándolos por detrás del bastidor.

Un ejemplo de obra intervenida utilizando este método es *Felipe II a caballo* de Rubens (1629-1640, Museo del Prado), que fue ampliada en sus extremos superior e inferior en el s. XVIII. Durante la restauración llevada a cabo en 2009, se comprobó que los añadidos de formato no eran originales y que afectaban de forma negativa a la lectura de la escena. Por este motivo se decidió ocultarlos, doblándolos bajo un bastidor para recuperar las medidas visuales del cuadro original.

*Para ello, en la restauración se limpió la zona que unía las dos telas, protegiendo con bandas el contorno del soporte pintado por Rubens. Tras humectar la unión de las telas por el reverso, se dobló el añadido sobre ese nuevo bastidor sin que afectara en ningún momento a la capa pictórica original. Se ha dejado 1 cm de capa pictórica no original por el anverso, oculta al espectador de la obra teniendo en cuenta el filo de pintura que cubre el marco.*¹¹⁷³

Sea como fuere que los añadidos hayan sido ocultados, no debe descuidarse su integridad. En el caso de esta obra de Rubens, la película pictórica tanto en la zona superior como en la inferior, se protegió con papel de seda adherido con una fina capa de cola animal a fin de asegurar su integridad material, como garantía de su conservación.¹¹⁷⁴

Otras obras restauradas en el Prado cuyos añadidos fueron ocultos mediante plegado, por carecer de méritos suficientes para mantenerlos expuestos, fueron *Santa María egipciaca* de Ribera (1641) y la *Santa Margarita* que Tiziano pintó hacia 1565,¹¹⁷⁵ y que había sido ampliada 40 cm en su borde superior.¹¹⁷⁶ En la actualidad ninguna se encuentra expuesta en las salas del museo, sino que permanecen en el almacén.

Aunque en ocasiones esta solución expositiva haya sido elegida como el método óptimo para la conservación de los añadidos y se realice de manera que ninguna parte de la obra sufra, no resulta siempre recomendable, pues existe un riesgo alto de que se puedan generar tensiones y otros efectos indeseables, tanto para el añadido como para la obra original.

10.2.2.4 *Ocultos con una pared falsa o tapizado*

Este método consiste en ocultar la ampliación de una obra tras una pared falsa, un tapizado o algún elemento arquitectónico creado para dicha función.

En España existe un importante ejemplo de este tipo de intervenciones en el Museo del Prado: *Las Hilanderas* de Velázquez. Los resultados obtenidos con la limpieza del cuadro y los valores que este posee fueron definitivos para el criterio elegido. Sin embargo, el hecho de ocultar los añadidos no fue una decisión fácil pues “[...] ha sido la imagen que los visitantes del Museo han tenido durante cerca de dos siglos”¹¹⁷⁷

*Tras numerosas discusiones, la comisión internacional decidió mantener los añadidos, a pesar de su baja calidad, por su carácter histórico y porque sería necesario entonces volver a forrar el cuadro, decidiéndose mostrarlo alternativamente con el añadido, o bien ocultándolo otras veces tras un marco [...].*¹¹⁷⁸

En un principio, el método de presentación de *Las hilanderas* fue ocultar los añadidos bajo el tapizado de la pared,¹¹⁷⁹ de forma sólo temporal, para cierta exposición concreta. Sin embargo, esto acabó siendo permanente. Actualmente los añadidos de esta obra se encuentran ocultos tras una pared falsa diseñada para ser solo mostrada la composición original.

¹¹⁷³ PRADO, Museo Nacional del. *Restauración de Felipe II a caballo de Rubens...* op. cit.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*

¹¹⁷⁵ GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). *Op cit.* p. 8.

¹¹⁷⁶ MACARRÓN, A. (1995). *Historia...* op. cit. p. 100.

¹¹⁷⁷ DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (1990). *Op. cit.* p. 366

¹¹⁷⁸ MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). *Op. cit.* p. 92.

¹¹⁷⁹ DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (1990). *Op. cit.* p. 366

Una solución similar también fue utilizada por el Museo del Prado en el caso de *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* de Tiziano. En este caso, sin embargo, la ocultación consistió en la colocación de un falso marco sobre los añadidos. Este método expositivo fue usado con motivo de la exposición *Tiziano*, desarrollada en el Prado en 2003.¹¹⁸⁰

La solución consistente en ocultar los añadidos bajo una pared falsa u otro sistema provisional, es quizá el procedimiento más novedoso, pero también, a ciencia cierta, el más costoso. Es por esto que se suele recurrir a él en contadas ocasiones, siempre que el presupuesto lo permita.

10.2.3. La supresión de añadidos

*Conservación significa detener este deterioro. Esto es la eliminación de añadidos tardíos cuando contribuyen al deterioro de la pintura.*¹¹⁸¹

La supresión de una ampliación consiste en separar los añadidos de la obra original a la que habían sido cosidos, pegados o encastrados, con el fin de no ser expuestos junto a la pintura que un día ampliaron. Esta intervención, la mayoría de las veces, lleva consigo la eliminación de repintes que se realizaron sobre el original simultáneamente a la transformación de formato.

Se recurre a este método cuando se decide que el añadido es perjudicial para la obra, física y/o visualmente. Para ello es necesario garantizar que la intervención consistente en eliminarlos no supone un riesgo más grave para la obra. Además, antes de realizar esta intervención, normalmente, debe conocerse el formato original de la obra, aunque se han encontrado casos en que el añadido ha sido eliminado, quedando como resultado un formato que tampoco era el original (aunque a veces puede ser más adecuado que el que presenta con los añadidos). Como condición indispensable, con mayores motivos que en el caso de la ocultación, se debe tener la certeza de que los añadidos no fueron realizados por el propio artista.

Las condiciones que influyen en la elección de este método son la calidad técnica y estética de la ampliación (si las ampliaciones presentan una técnica muy diferente a la original o deficiente, que altera negativamente los valores), que la ampliación ya no cumpla de forma adecuada su función (por ejemplo, debido al envejecimiento) o que la ampliación esté causando daños al original.

Este tipo de intervención se apoya o justifica en criterios como la *revelación* de la obra original (ya que en ocasiones puede considerarse que es *devuelta* a una situación en la que vuelve a tener su forma y dimensiones originales¹¹⁸²), la *legibilidad* (cuando se mejora, con la supresión de los añadidos, la comprensión de la obra), la *estética* (cuando se mejora el efecto estético) y, por último, la integridad (cuando se mejora la estabilidad física de la pieza al retirar los añadidos).

10.2.3.1 Ejemplos de obras con añadidos retirados

Existen numerosos ejemplos de obras a las que se les ha retirado los añadidos. La *Sagrada familia con San Juanito* que el Rosso Fiorentino pintó hacia 1521 (Walters Art Gallery, Baltimore)¹¹⁸³ fue restaurada en 1961, retirándose los repintes, así como los añadidos de soporte del s. XIX de la parte superior y laterales.¹¹⁸⁴

En el Museo Kimbell (Fort Worth, Tejas) se conserva *Los tramposos* de Caravaggio, obra a la que, tras ser descubierta en una colección privada y restaurada en 1987, se le eliminó la tira de tela que había sido añadida en el borde superior: “La eliminación de una adición posterior, una tira de lienzo horizontal de seis pulgadas de altura (14 cm), del borde superior devolvió la composición a sus dimensiones originales”.¹¹⁸⁵

¹¹⁸⁰ GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). *Op. cit.* p. 8.

¹¹⁸¹ “Conservation means halting this deterioration. It is the removal of later additions where they contribute to the decay of the painting.” MOSS, M. (1994). *Op. cit.* p. 59.

¹¹⁸² CAPLE, C. (2000). *Op. Cit.* p. 33.

¹¹⁸³ Anteriormente atribuida a Correggio

¹¹⁸⁴ SAVAGE, D. (2012) “Rosso Fiorentino”.... *Op. cit.*

¹¹⁸⁵ “The removal of a later addition, a six-inch-high (14 cm) horizontal canvas strip, from the top edge restored the composition to its original dimensions.” KIMBELL ART MUSEUM. *The Cardsharps*. <<https://www.kimbellart.org/collection-object/cardsharps>> [Consulta: 26 febrero de 2015].

En el Metropolitan Museum de Nueva York, se conserva la obra, ya comentada, *Los cosechadores*, de Pieter Brueghel el viejo. A esta se le eliminó el añadido de la parte inferior por ser considerado perjudicial para la obra.¹¹⁸⁶ En el Museo del Hermitage se conserva la *Adoración de los pastores*, boceto sobre tela pintado por Rubens en 1608 para la Iglesia del Espíritu Santo en Fermo (Italia). Esta obra fue ampliada, tras ser transferida a madera por el famoso restaurador ruso Alexander Sidorov en 1868. Los añadidos de 5,8 cm en la parte superior y 3,5 cm en la inferior fueron retirados en 1965.¹¹⁸⁷

La ampliación realizada en 1960 al cuadro *Dido llorando por Eneas* de Dosso Dossi (Roma, Galleria Doria-Pamphili)¹¹⁸⁸ fue retirada posteriormente a pesar de que con ello se eliminó el elemento iconográfico no original, aunque significativo.¹¹⁸⁹ Sin embargo, recuperar el formato y la composición original pesó mucho más en la toma de decisiones.

La eliminación de los añadidos también es habitual cuando estos se encuentran en mal estado de conservación. En el inventario de Bailly aparecen algunos de estos casos, como el de la obra *Onfale* de Ludovico Carracci (1606, Fondazione Cassa di Risparmio Pietro Manodori, Reggio Emilia) y en el que se indica que “[...] se escama, requiere ser devuelta a su dimensión de origen”.¹¹⁹⁰

También fue compleja la decisión de eliminar los añadidos a la obra *La adoración de los pastores* de Claude Vignon, cuyo formato se agrandó casi el doble de su tamaño original para adaptarse al formato de sus compañeros y al estilo de la iglesia de San Henri-de-Lévis en Quebec. Sin embargo, la decisión de eliminar los añadidos sirvió “[...] para devolver a la obra su formato de origen y su carácter intimista”.¹¹⁹¹



Fig. 134. *La Adoración de los magos* de Claude Vignon.

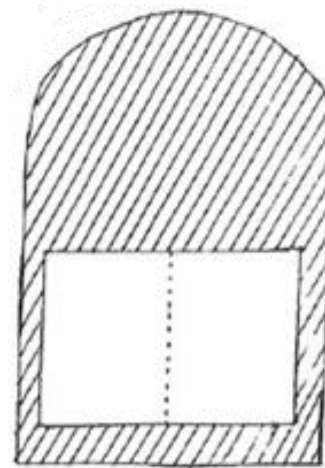


Fig. 135. Esquema de la ampliación.

Por lo tanto, en ocasiones, la eliminación de los añadidos supone devolver a la obra a un formato totalmente diferente. Esto queda más acentuado, cuando la forma también cambia. Por ejemplo, en el Louvre se conservan dos cuadros que pasaron de tener un formato oval a rectangular tras la eliminación de los añadidos: *Retrato de Hieronymus Krafft* de Paris Bordone¹¹⁹² y *Ana de Cleves*¹¹⁹³ de Hans Holbein el joven.

¹¹⁸⁶ BURROUGHS, B. (1921). *The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder* en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, n. 5, pp. 96-103. <<http://www.jstor.org/stable/3254219>> [Consulta: 04 marzo de 2015]

¹¹⁸⁷ VARSHAVSKAYA, M. y EGOROVA, X. (2003). *Rubens*. Londres: Sirocco. p. 21.

¹¹⁸⁸ PALAZZO DORIA-PAMPHILI. *Dosso Dossi known as Giovanni Luteri. Dido*. <<http://www.dopart.it/roma/en/i-capo-lavori-doria-pamphilj/dosso-dossi-detto-giovanni-luteri/>> [Consulta 3 febrero 2015]

¹¹⁸⁹ SAVAGE, D. (2012). “Dosso Dossi” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/72> [Consulta: 22 septiembre 2014]

¹¹⁹⁰ “s’écaille, demande à être remis dans sa première grandeur”. ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 133.

¹¹⁹¹ “[...] pour redonner au tableau son format d’origine et son caractère intimiste”. En FOREST, E., CORBEIL, M.-C. y LACROIX, L. (2008). *Op. cit.*

¹¹⁹² Fue restaurado por Martin en 1789. ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 125.

¹¹⁹³ Había sido restaurado en 1750, por Colins, quien posiblemente lo amplió. ENGERAND, F. (1899). *Op. cit.* p. 222.

Durante las intervenciones de restauración, en especial cuando se interviene el soporte, es cuando se suele decidir retirar los añadidos, ya que es cuando quedan patentes muchos de los daños estructurales de la obra y también las diferencias en la calidad estética. Un ejemplo es la restauración, en la National Gallery de Londres, del cuadro de Paris Bordone *Retrato de una joven* en 1980, momento en que los añadidos de soporte de 10 cm en alto y ancho fueron retirados.¹¹⁹⁴ También fueron suprimidos los añadidos laterales del *Retrato de un anciano con una hoja de laurel* pintado por Dosso Dossi hacia 1530¹¹⁹⁵ (Galería Doria-Pamphili, Roma) aprovechando las labores de restauración.¹¹⁹⁶

La ceguera de los habitantes de Sodoma de La Hyre (1639, Museo del Louvre) había sufrido una ampliación de formato al serle añadidas dos bandas horizontales en la parte superior e inferior que no sólo modificaban las dimensiones y las proporciones de la obra, sino que además habían sufrido un notable deterioro. En un principio se decidió conservar dichos añadidos ocultos por el marco, aunque, sin embargo, varios elementos hicieron replantear la intervención.¹¹⁹⁷

[...] *el examen de guirlandas de tensión en los cuatro bordes y la homogeneidad de formato original con el grabado del Sacrificio de Gedeón, su pareja, han finalmente y lógicamente conducido a retirar las ampliaciones y a la reinstalación de la obra, una vez retomada la transposición, en un bastidor nuevo con las dimensiones de origen.*¹¹⁹⁸

El hecho de que los añadidos se encontraran en un mal estado de conservación influyó, sin duda, en la decisión de eliminarlos. Con esta actuación, se recuperó la composición buscada por La Hyre.¹¹⁹⁹

En otros casos, la función que las obras habían tenido, como formar parte de un conjunto pictórico y su actual condición fueron un problema para decidir que los añadidos fueran retirados, como ocurrió con los tres paneles de Perugino que forman parte del *Altar* de Certosa di Pavia, restaurados y conservados en la National Gallery de Londres. Aunque estas obras presentaban distintas alteraciones, los añadidos de cada una de ellas cubrían parte del original, por lo que tuvieron que ser rebajados y cortados.

Una vez retirados los añadidos, se consideró exponerlos separados de las obras. Sin embargo, esto no fue posible pues para retirar los elementos de refuerzo, como las colas de milano o las espigas, tuvieron que ser seccionados.¹²⁰⁰ Finalmente se consideró que no podían estar enmarcados de un modo convencional, por lo que se solucionó de la forma siguiente:

[...] *La presencia de un marco alrededor de una pintura implica que es completa. Tenían que ser exhibidos de manera que se reconociera su naturaleza fragmentaria. Esto se consiguió suspendiéndolos esencialmente sin marco, mostrándose sus bordes. También era importante no implicar que formaran un tríptico autónomo, ya que representan sólo parte de un retablo mayor. Por lo tanto, no fueron montados en ningún tablero unificador, sino simplemente colocados por separado en la pared en correcta relación entre sí.*¹²⁰¹

¹¹⁹⁴ SAVAGE, D. (2012). "Paris Bordone" en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://cavalliniveronese.co.uk/general/view_artist/78>. [Consulta: 28 septiembre de 2014]

¹¹⁹⁵ Anteriormente había estado atribuido a Tiziano.

¹¹⁹⁶ SAVAGE, D. (2012). "Dosso Dossi"... *op. cit.*

¹¹⁹⁷ CURIE, P., DELMAS-KROELL, C. y LAVEISSIÈRE, S. (2013). "L'Aveuglement des habitants de Sodome (1639) par Laurent de La Hyre" en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*. n.38, 89-94. p. 93.

¹¹⁹⁸ "L'examen des guirlandes de tension originales sur les quatre bords et l'homothétie du format original avec la gravure du Sacrifice de Gédéon, son pendant, ont finalement et logiquement conduit à la dépose des agrandissements et à la réinstallation de l'œuvre, une fois la transposition reprise, sur un châssis neuf aux dimensions d'origine". CURIE, P., DELMAS-KROELL, C. y LAVEISSIÈRE, S. (2013). *Op. cit.* p. 93.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ BOMFORD, D., BROUGH, J., ROY, A. (1980). "Three Panels from Perugino's Certosa di Pavia Altarpiece" en *National Gallery Technical Bulletin* Vol 4, pp 3-31.<http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/bomford_brough_roy1980.pdf> [Consulta: 4 febrero 2015]

¹²⁰¹ "the presence of a frame around a painting implies that it is complete. They had to be exhibited in a way which acknowledged their fragmentary nature. This was achieved by hanging them essentially unframed, with their edges showing. It was important, too, not to imply that they formed a self-contained triptych, since they represent only part

En resumen, aunque se tuvieron que retirar los añadidos esto no sólo no impidió conservar de manera adecuada la obra, sino que la manera de exponerlos sin artificios es una forma de hacer partícipe al espectador sobre la función originaria del conjunto, sin ocultar el estado físico después de la intervención.¹²⁰²

En algunas ocasiones, cuando una ampliación es suprimida, el marco debe ser también transformado para adecuarse a las nuevas dimensiones del cuadro. Esto suele ocurrir cuando la obra fue ampliada para insertarla en un marco concreto, como es el caso de la obra de Ter Brughen *Los tramposos* (1623) conservada en el Instituto de Arte de Minneapolis.¹²⁰³:

[...] *La eliminación de dos tiras de lona que se habían añadido a cada lado de la pintura en una fecha desconocida para extender la composición, tal vez asegurando un ajuste adecuado en un marco específico. Cuando se retiraron las tiras de lienzo, se tuvo que cortar y reajustar el cuadro de la pintura para acomodar el tamaño original más pequeño del lienzo.*¹²⁰⁴

Otro ejemplo interesante es el *Retrato de un hombre* de Lucas Cranach (1564, Kunsthistorisches Museum, Viena).¹²⁰⁵ La eliminación de la ampliación realizada en 1659 le devolvió sus dimensiones originales de 84 x 64cm en 1924. Son las mismas dimensiones que las de su pareja, pintada el mismo año, *Retrato de una mujer*, la cual nunca había sido ampliada a pesar de estar expuestas juntas desde 1816.¹²⁰⁶ En este caso no ha imperado la composición, más simétrica, que aportaba el añadido, perdiéndose incluso parte de uno de los brazos del representado, sino que prevaleció más la estética e historia de la pareja pictórica que formaban las dos obras, las cuales se exhiben hoy día colgadas juntas.

Sin embargo, cuando los valores estéticos e históricos del añadido no son de importancia, esa puede ser la mejor razón para eliminarlo. En España, el añadido de 17cm que tuvo la obra *La Virgen de la Sapiencia*, obra realizada por Nicolás Falcó en 1516 para la capilla de la Universidad de Valencia, sirvió para adaptar a un nuevo retablo de mayores dimensiones. En un principio el tablón añadido fue pintado de negro y así “perduró durante más de dos siglos”.¹²⁰⁷ Posteriormente, durante otra restauración, se repintó simulando una hilera más de baldosas.¹²⁰⁸ Finalmente, en la restauración realizada por Ángel Barros Montero, se optó por eliminar el tablón al considerarse que no poseía valores estéticos o históricos que fuesen significativos.¹²⁰⁹

En el Museo del Prado existen varios ejemplos de obras a las que se les retiraron las ampliaciones. Como *Venus y Adonis*, pintado por Veronés en 1580 y restaurado por Maella¹²¹⁰, junto con su pareja original *Céfalo y Procris* (Museo de Bellas Artes de Estrasburgo)¹²¹¹, quien probablemente los amplió en el siglo XVIII. El cuadro *Venus y Adonis* fue ampliado por medio de una tira ancha cosida en el margen superior y otra más estrecha en el inferior, lo que transformó el formato de la obra pasando de ser horizontal a tener un formato vertical. Estos añadidos fueron retirados en 1988.¹²¹²

of a larger altarpiece. Therefore they were not mounted on any unifying backboard, but merely placed separately on the wall in their correct relation to each other”. BOMFORD, D., BROUGH, J., ROY, A. (1980). *Op. cit.*

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS. (2008). *The Gamblers, Restored*. <<https://www.minnpost.com/perspectives/2008/05/minneapolis-institute-arts-gamblers-restored>> [Consulta: 10 marzo 2014]

¹²⁰⁴ “removal of two strips of canvas that had been added to each side of the painting at an unknown date to extend the composition, perhaps ensuring a proper fit in a specific frame. When the strips were removed, the painting’s frame had to be cut down and refitted to accommodate the smaller, original size of the canvas”. MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS. (2008). *Op. cit.*

¹²⁰⁵ Por motivos estéticos hasta alcanzar unas dimensiones de 86.87 x 71.09 cm

¹²⁰⁶ HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). “The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery” en *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art. Revue électronique* <<http://ceroart.revues.org/2336>> [Consulta: 12 febrero de 2014]

¹²⁰⁷ BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes...*, *op. cit.* p. 157.

¹²⁰⁸ SOLER D’HYVER, C. (2002). *Op. cit.* pp. 88-89.

¹²⁰⁹ BARROS García, J. M. (2002). “Proceso de...” *Op. cit.* p. 89.

¹²¹⁰ RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *Op. cit.* p. 100.

¹²¹¹ Ambas pinturas estuvieron juntas en la colección real hasta comienzos del siglo XIX, cuando José Bonaparte se apropió del *Céfalo*.

¹²¹² HUMFREY, P. “Venus y Adonis [Veronés]” Madrid: Fundación de amigos del Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/venus-y-adonis-verones/8a2f1d18-e5b7-4ffa-88c1-a63330726c89> [Consulta: 2 Junio 2012].

Otro ejemplo, del mismo museo, son los seis bocetos de Rubens sobre tabla de la serie *El triunfo de la Eucaristía*. Aunque uno de los modelos fue ampliado por el propio Rubens, los demás sufrieron ampliaciones no originales, probablemente de finales del siglo XVIII.¹²¹³ Durante su restauración se consideró retirar los añadidos de soporte a cada una de las tablas, ya que, “además de impedir la apreciación correcta del diseño de Rubens, dañaban los soportes originales”.¹²¹⁴ Con esto se pretendía recuperar la composición original e impedir que los refuerzos causaran más grietas y deformaciones.¹²¹⁵

La obra de Anton Van Dyck *Marchesa Elena Grimaldi-Cattaneo* cuyo retrato (año 1622) actualmente se conserva en Smithsonian American Art Museum de Washington, fue ampliada posteriormente. Se creía que el autor de esta ampliación era el reconocido pintor Domenico Piola. Sin embargo, al descubrirse que este dato no era cierto, los añadidos fueron eliminados.



Fig. 136. Retrato de la Marchesa Elena Grimaldi-Cattaneo antes de ser eliminados los añadidos atribuidos a Domenico Piola.

Fig. 137. Retrato de la Marchesa Elena Grimaldi-Cattaneo en la actualidad.

El descubrimiento de una autoría, de hecho, puede ser motivo más que suficiente para retirar unos añadidos. Esto fue lo decidido durante la restauración realizada en el Museo del Prado de una obra de Goya, que fue separada de la parte que la ampliaba, tras descubrirse que dicha ampliación era un cartón añadido, obra de Téllez. La obra de Goya, de título *Cazador cargando su escopeta* (1775), como se ha comentado en el apartado 6, era un cartón para un tapiz que fue ampliado con la adhesión de otro cartón, acoplado con la ayuda de una tela de entelado.¹²¹⁶ Cuando se averiguó que el añadido, el cual representaba un paisaje, no era de Goya sino de Telléz, se decidió separar ambas obras devolviendo a cada obra su composición (ciertas partes de ambas habían sido recortadas, como el perro, y recolocadas). De este modo, ambas obras recuperaron su formato y composición original, volviendo a ser independientes.

¹²¹³ UNDERWOOD, K. (2015). “How conservation saved panel paintings by Peter Paul Rubens-a conversation with Jonathan Graindorge Lamour” en *The Iris. Behind the scenes at the Getty* <http://blogs.getty.edu/iris/best-supporting-role/> [Consulta 10 de marzo de 2016].

¹²¹⁴ MUSEO DEL PRADO. *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía*. op. cit.

¹²¹⁵ “Los *modelli* están pintados sobre paneles de roble de los bosques de Polonia compuestos por tres o cuatro tableros encolados entre sí a junta viva. En una fecha desconocida pero posterior a 1774, los soportes fueron agrandados y cepillados para conseguir una estructura plana.” MUSEO DEL PRADO. *Proceso de restauración del triunfo de la eucaristía* <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/proceso-de-restauracion-de-el-triunfo-de-la/54a60a91-2bcc-4337-b2bc-744098b5c13c> [Consulta: 3 abril de 2014].

¹²¹⁶ MUSEO DEL PRADO. *Cazador cargando su escopeta*. Op. cit.

Una restauración reciente realizada en el Museo del Prado, cuyo criterio fue la supresión de ampliaciones, fue la efectuada a los cuadros *Felipe III a caballo* y *Margarita de Austria, a caballo* de Velázquez. Estas obras fueron ampliadas en torno a 1770, por medio de anchas bandas laterales a izquierda y derecha. La incorporación de esas bandas afectó mucho a la percepción de la composición original, especialmente en el caso de Felipe III, pues “Velázquez optó por una composición en escorzo, que se subrayaba debido al formato, al formato marcadamente vertical del cuadro, y que daba como resultado una imagen llena de vigor [...]”. En el caso de Margarita de Austria, los añadidos restaban protagonismo al caballo y alteraban el paisaje.¹²¹⁷

Una vez se decidió que la ampliación alteraba la estética y mensaje de las obras, tres posibilidades fueron consideradas: conservarlos ocultos mediante un sistema de montaje, doblarlos tras el bastidor para que quedaran o *despegarlos*. Después de una toma de decisiones basada en valores, el criterio de intervención seguido fue el que menos valores *dañaba*, en este caso, retirar los añadidos. Esta decisión fue facilitada por el hecho de que el sistema de unión de las bandas al cuadro original permitía retirarlos fácilmente.¹²¹⁸ Gracias a esto se pudo recuperar un formato más cercano al original.¹²¹⁹ Una vez terminada la restauración, se determinó que:

*[...] Felipe III y Margarita de Austria lucen con sus espléndidos valores propios, que en parte habían perdido hace dos siglos y medio. Si hasta ahora no era fácil entender el valor de estas obras dentro del conjunto (más allá del puramente iconográfico), ahora se hace meridianamente claro.*¹²²⁰

La toma de decisiones que provocó esta restauración ha servido para plantear debates de interés sobre la conservación o supresión de añadidos de soporte. Aunque suprimir los añadidos puede parecer una decisión drástica, en otros casos, esta resulta de lo más evidente al carecer la ampliación de valores suficientes.

Otra obra que, con la eliminación de los añadidos, se volvió a enfatizar al personaje representado fue la pintura de título *Lucrecia* de Artemisia Gentileschi (1612-1613, Palazzo Cattaneo-Adorno, Génova). Dicha supresión, realizada en 1995¹²²¹ supuso, sin embargo, un cambio en el sentido de escena narrativa:

*Ahora que el cuadro ha sido restaurado a sus dimensiones originales por la eliminación de las tiras de lona añadidas, en las que se representó una cama, ropa de cama, y las cortinas, su carácter emblemático entra en un enfoque más nítido.*¹²²²

En cualquiera de estos casos, aunque la intervención de supresión de los añadidos sea a priori irreversible, estos deben seguir siendo considerados parte de la historia de la obra. Los añadidos siguen siendo un documento histórico y material y, por como tales deben de ser guardados y referenciados. En un seminario de conservación realizado por el Getty Conservation Institute, Schilling expuso su opinión sobre este problema.

*¿Qué pasa con los materiales que se quitan de las pinturas u obras de arte? ¿Se conservan siempre como materiales de referencia? Parece que tal vez algunos de estos materiales que se eliminan podrían suponer valiosas piezas de estudio en sí mismos.*¹²²³

¹²¹⁷ MUSEO DEL PRADO. *Restauración de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria*. <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/restauracion-de-los-retratos-ecuestres-de-felipe/72f3f958-6530-4938-a8f1-a0b05985e464> [Consulta 9 diciembre de 2011]

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ VARA, I. G. (2011). “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, pintados por Velázquez, tras su restauración” en *Revista de Arte*. Logopress. <<http://www.revistadearte.com/2011/12/04/los-retratos-ecuestres-de-felipe-iii-y-margarita-de-austria-pintados-por-velazquez-tras-su-restauracion/>> [Consulta: 9 diciembre de 2011].

¹²²⁰ MUSEO DEL PRADO. *Restauración de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita...*, *Op cit.*

¹²²¹ BRASH, L. (2014). “Lucretia” en *The Life and Art of Artemisia Gentileschi* <http://www.artemisiam-gentileschi.com/lucretia.html> [Consulta: 12 marzo de 2016]

¹²²² “Now that the picture has been restored to its original dimensions by the removal of the added strips of canvas, on which had been painted a bed, bed linens, and curtains, its emblematic character comes into sharper focus”. CHRISTIANSEN, K. (2004). “Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition” en *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 39. p. 111.

¹²²³ “What becomes of the materials that are removed from paintings or Works of art? Are they ever retained as reference materials? It seems that perhaps some of these materials that are removed might make good study pieces in and of themselves”. SCHILLING, M. (2003). “Panel discussion (Session 1)” en *Personal viewpoints...Op. cit.* p. 39

Ashok Roy respondió a estas cuestiones: “Nosotros guardamos todo lo que se suprime a las pinturas”.¹²²⁴



Fig. 138. *Tres cantantes (Alegoría del Sentido del Oído)*. Añadidos retirados del original.

Sin embargo, en otros casos, los añadidos retirados a las pinturas se encuentran en la actualidad perdidos como ocurrieron con la ampliación suprimida en 1978 a la obra de Rembrandt *Alegoría del Tacto*.¹²²⁵

10.3. La toma de decisiones en obras con ampliaciones

La toma de decisiones es un paso intermedio entre la teoría y el trabajo técnico. Es el paso en el que se ponen en común los factores, circunstancias y valores de la obra junto con las soluciones que podrían satisfacer a un mayor número de personas.

En la actualidad, la decisión de conservar o no las ampliaciones en muchos casos sigue resultando un asunto complicado de resolver. La diversidad y complejidad de los factores implicados dificulta conocer el impacto de este tipo de intervenciones y, por lo tanto, solucionar cuestiones como: ¿Es correcto exhibir una ampliación? o ¿debería ser expuesta de manera que proporcione información relevante? Si una obra ampliada está sufriendo daños estructurales, ¿debería esta recuperar su formato inicial?

Este tipo de cuestiones suelen quedar a la espera de un proceso de toma de decisiones específico. Un ejemplo de esto es la reflexión que se realizó en *Making choices*, una de las secciones de la exposición temporal *Time will tell* (Universidad de Yale, 2009), cuyo rótulo apuntaba:

*Decidir el mejor curso de acción implica muchos factores. Una pintura puede tener alteraciones significativas que podrían ser parte del proceso original de composición o adiciones posteriores, pero históricamente significativas, que en parte ocultan las intenciones originales del artista. ¿Deberían eliminarse las adiciones? ¿Podemos estar seguros de que nuestras observaciones son correctas?*¹²²⁶

¹²²⁴ “We certainly keep everything of that kind taken off pictures”. ROY, A. (2003). “Panel discussion (Session 1)” en *Personal viewpoints... Op. cit.* p. 39

¹²²⁵ LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. WHEELOCK, A. K. Jr. (2017). *Op. cit.*

¹²²⁶ “Deciding the best course of action involves many factors. A painting might have significant alterations which might be part of the original process of composition or later but historically significant additions, which partly obscure the artist’s original intentions. Should the additions be removed? Can we be sure that our observations are accurate?” Cartela del espacio “Making choices” en la exposición temporal “Time will tell. Ethics and choices in conservation.” Yale University Art Gallery, mayo-septiembre 2009 en MCCLURE, I. (2013) “Making Exhibitions of Ourselves.” en *The public face of conservation*, E. Williams. Londres: Archetype. p. 169

Esta dificultad para decidir suele tener que ver, sobre todo, con los valores inmateriales, tal como señala Jonathan Ashley-Smith: “Es difícil encontrar consejos útiles sobre cómo tratar a los objetos físicos de gran valor o importancia”.¹²²⁷

Se echan en falta normas específicas que esclarezcan unos criterios generales para la conservación de obras ampliadas. Debido a esto, se ha visto necesario estudiar en profundidad los factores y criterios implicados en su correcta conservación. Por otra parte, el diseño de un protocolo de toma de decisiones y el desarrollo de soluciones restaurativas y expositivas, requiere la aplicación de muy diversos conocimientos técnicos y la participación de diferentes profesionales.

10.3.1. Modelos de toma de decisiones en conservación

La toma de decisiones en la conservación del patrimonio pictórico ha ido experimentando una evolución progresiva a través del desarrollo de sistemas y procesos centrados en el objeto de estudio, en su comprensión y en la evaluación de sus valores. Se pueden consultar interesantes estrategias de conservación que adoptan un modelo de toma de decisiones, aunque están relacionadas con el arte contemporáneo y están principalmente dedicadas a la recuperación del significado original. Sin embargo, este hecho hace que todavía estén lejos de proporcionar soluciones adecuadas para hacer frente a los problemas generales que presenta la conservación del conjunto del patrimonio pictórico.¹²²⁸

Los modelos de toma de decisiones en conservación suelen estar basados en cuestiones simples, diagramas o mapas conceptuales que ayudan a decidir el mejor criterio de intervención. Uno de los primeros fue el realizado por Michalski en 1994¹²²⁹, cuya aproximación sistemática al método de trabajo da lugar a un plan de conservación preventiva para museos.

Posteriormente surgió una de los que se considera como una de las vías más lógicas a seguir antes de optar por un criterio de intervención: el protocolo creado por la Foundation for the Conservation of Modern Art en 1999.¹²³⁰ Éste, fue diseñado para la conservación de arte contemporáneo, esquematiza las variables más significativas de una toma de decisiones. Según éste, cualquier proyecto de conservación comienza con la recopilación de datos sobre el estado material del objeto y el actual estado se compara con su estado original, que define su significado cultural.¹²³¹ Este sistema es flexible y adaptable a otros campos de la conservación del patrimonio, por lo que ha servido de base para la elaboración del modelo de toma de decisiones para la conservación de obras ampliadas en esta tesis doctoral.

También en 1999, Ashley Smith publicó un método de toma de decisiones, con el que se analizaban los valores implicados en un proceso de conservación. Algo similar ocurre con el creado por Chris Caple y presentado en su libro *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making* (2000), en el que se sugiere una técnica basada en tres puntos para facilitar el juicio de valores y clarificar la propuesta conservativa: reducir el problema a pequeñas preguntas, escribir las deducciones de cada etapa y desarrollar un gráfico del problema. Una propuesta similar va a ser aplicada en la toma de decisiones conservativa de ampliaciones en esta tesis doctoral.¹²³²

En cuanto a los sistemas que analizan los factores y valores que servirán en la toma de decisiones, uno de los protocolos más completos es el creado por el Getty Conservation Institute en 2002. Este está compuesto por metodologías y herramientas que sirven para analizar los factores a tener en cuenta en la toma de decisiones conservativas. Este documento también ha sido muy relevante en la presente tesis doctoral.

¹²²⁷ “It is difficult to find any useful advice on how to treat physical objects of great value or significance”. ASHLEY-SMITH, J. (2009). “The Basis of Conservation Ethics” en *Conservation, principles, dilemmas and uncomfortable truths*, A. Richmond A. Bracker. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 12-13.

¹²²⁸ MARTORE, P. (2009). “The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity” en *CeROArt CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique* <http://ceroart.revues.org/1287> [Consulta: 20 marzo de 2014]

¹²²⁹ MICHALSKY, S. (1994). “A Systematic Approach to Preservation: Description and Integration with other Museum Activities” en *Preventive Conservation. Practice, Theory and Research. en Preprints of IIC Ottawa Congress, 12-16 September 1994*.

¹²³⁰ FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART, HUMMELEN, I., SILLÉ, D. Y M. ZIJLMANS. (Eds.) (2005) en *Modern Art: Who Cares?, an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Londres: Archetype. p. 167.

¹²³¹ BRUCKLE, I. (2015). “Aqueous treatment in context” en *Historical perspectives in the conservation of works of art on paper*, M. Holben Ellis Los Angeles: Getty Publications. p.420

¹²³² CAPLE, C. (2000). *Op. cit.* p. 10-11.

En épocas más recientes, otras investigaciones como, por ejemplo, las de algunos museos han simplificado el proceso de toma de decisiones. Este es el caso del protocolo creado por el Museo Victoria & Albert de Londres en 2004. A este tipo de sistema se ha recurrido en varias etapas del presente protocolo para obras ampliadas.

En 2007, Barbara Appelbaum establece en su libro *Conservation Treatment Methodology*¹²³³ una metodología que trata de abarcar todas las cuestiones relativas a la toma de decisiones. La autora lo denomina *full characterization* del objeto. Lo novedoso aquí es que incluye “información no-material” de las obras, pues se opina que sin este tipo de información se corre el riesgo de realizar una intervención “técnicamente impecable” pero incorrecta desde el punto de vista de sus propietarios o, en un sentido más general, de los contextos sociales en los que se inserta.

En la actualidad, los conservadores también recurren, para facilitar esta ardua tarea, a sistemas computarizados como los *sistemas de apoyo a la toma de decisiones* (DMSS). Estos pueden ser usados por los conservadores en la difícil tarea de organizar, analizar y decidir la mejor intervención para las obras. P.J. Marcon ha publicado su modelo para la conservación preventiva.¹²³⁴ Este método sirve como información oportuna para apoyar la toma de decisiones, aunque la última opción de tratamiento depende del conservador.

10.3.2. Modelo de toma de decisiones para obras ampliadas

El método de toma de decisiones en conservación de obras ampliadas se presenta como un proceso de evaluación de parámetros, relacionados con dichas obras, como valores, circunstancias o factores humanos, con lo que se pretende ayudar a analizar cada uno de ellos para resolver qué criterio y, por tanto, qué intervención sería la más idónea en cada caso. De este modo, se pretende evitar errores causados por metodologías desacertadas basadas, por ejemplo, sólo en las opiniones personales de un conservador.

El papel del conservador, sin embargo, es de gran importancia en el proceso y puede ser el que tenga la decisión final.¹²³⁵ David Bomford describió, del modo siguiente, el importante rol del conservador-restaurador (durante un *meeting* con restauradores, conservadores y científicos) en 2004 en el Getty Conservation Institute:

*Al examinar las pinturas e interpretar la evidencia física, podemos sugerir un discurso sobre la realización de obras de arte en virtud de la comprensión de materiales y estructuras que nuestra experiencia práctica nos da. El discurso continúa con sucesos acumulativos en la historia posterior del trabajo -generación, deterioro, accidente, reparación, intervención, adaptación, reinterpretación- eventos positivos y negativos, como lo calificaron el restaurador, historiador y crítico de arte Cesare Brandi, algunos valorados, otros lamentados.*¹²³⁶

El modelo propuesto en esta investigación le da gran importancia al factor humano, y amplía (como viene haciéndose en las teorías contemporáneas) el espectro de personas implicadas en la toma de decisiones. Estos, van a determinar la importancia de los distintos factores implicados, así como resolver los conflictos causados entre ellos.

Los conservadores también pueden ser los encargados de la difícil tarea de determinar las prioridades y objetivos en toda intervención.

¹²³³ APPELBAUM, B. (2007). *Op. cit.*

¹²³⁴ MARCON, P. J. (1997). “Decision Support Models for Preventive Conservation” en *The Interface Between Science and Conservation*, S. Bradley. Londres: The British Museum. p. 143- 151.

¹²³⁵ WALDEN, S. (2003). *Outrage à la peinture*. Paris: Ivrea. p. 130.

¹²³⁶ “By examining paintings and interpreting physical evidence, we are able to suggest narratives on the making of works of art by virtue of the understanding of materials and structures that our practical experience gives us. The narrative continues with cumulative events in the subsequent history of the work -ageing, deterioration, accident, repair, intervention, adaptation, reinterpretation- positive and negative events, as the restorer, art historian and critic Cesare Brandi classified them, some valued, some regretted”. BOMFORD, D. Getty conference (2004). HERMENS, E. (2012). *Op. cit.*

*[...] identificar y estructurar objetivos son tareas difíciles: los fines a menudo se confunden con los medios, los objetivos suelen confundirse con objetivos o restricciones o incluso alternativas, y no se especifican las relaciones entre los diferentes objetivos. Los objetivos claros son muy útiles, pero ¿cómo deberían desarrollarse? El proceso requiere el uso de una creatividad significativa en las discusiones con los tomadores de decisiones y las personas preocupadas por la decisión.*¹²³⁷

La finalidad será la estabilización de los procesos de alteración, el respeto a los valores de la obra y la presentación adecuada de la misma. Éstos objetivos, diseñados con vistas al futuro, van a permitir establecer las bases para el estudio material de las obras, de sus valores intangibles, de los factores y criterios para la toma de decisiones de conservación de las mismas. El hecho de que sean varios los parámetros a considerar, complica el análisis. De esta forma, el proceso de toma de decisiones en conservación se puede considerar un análisis de decisión multi-criterio, además de que permite reflejar las preferencias del decisor o grupo de decisores y estas se tienen en cuenta durante el proceso de elección.

En este tipo de análisis se ha desarrollado una terminología común de conceptos que influyen en el proceso de conservación. Según Masud y Ravi (2008)¹²³⁸ estos se definen así:

- **Alternativas:** son las posibles soluciones al problema de decisión.
- **Valores:** son las características, rasgos o cualidades, positivos de una obra.
- **Factores:** aspectos o circunstancias internos o externos a la obra que determinan los valores.

A estos hay que añadir los **objetivos** que especifican los deseos a satisfacer, indicando las direcciones de mejora que se consideran más adecuadas.

A partir de todo ello se determinan los **criterios de intervención** que se refieren al enfoque que se va a dar a la conservación de la obra. Estos pueden ser legibilidad, estético, autenticidad o afectar más a aspectos externos y prácticos, como puede ser el criterio económico. Estos criterios serán decididos por las **escalas de evaluación**, las cuales determinan qué peso tiene cada parámetro implicado en la conservación de la obra. Los criterios pueden presentarse de dos formas: criterios cuantitativos (evaluaciones numéricas) y, lo más habitual, cualitativos (la medida es subjetiva).

Una vez definidos los parámetros que forman parte del proceso de toma de decisiones, esta tesis propone un modelo de toma de decisiones para la conservación de obras ampliadas. Este ha sido diseñado teniendo en cuenta los modelos ya indicados para la conservación de obras de arte. Los objetivos específicos de este modelo son:

- 1- Simplificar los pasos generales del proceso de toma de decisiones.
- 2- Adaptarse a obras ampliadas con distintas necesidades.
- 3.- Facilitar la visualización de parámetros implicados en la toma de decisiones.

Cada paso del modelo será desarrollado a modo de protocolo de toma de decisiones, tal como se muestra en el siguiente diagrama.

¹²³⁷ “[...] identifying and structuring objectives are difficult tasks: ends are often confused with means, objectives are often confused with targets or constraints or even alternatives, and the relationships between different objectives are not specified. Clear objectives are very useful, but how should they be developed? The process requires the use of significant creativity in discussions with decision makers and individuals concerned about the decision”. KEENEY, R. L. (1996). “Value-focused thinking: Identifying decision opportunities and creating alternatives” en *European Journal of Operational Research*. Vol. 92, n.3.

¹²³⁸ MASUD, A. y RAVINDRAN, A. (2008). “Multiple Criteria Decision Making” en *Operations Research and Management Science Handbook*, A. Ravindran. Boca Raton: CRC Press Taylor y Francis Group.



Fig. 139. Modelo de toma de decisiones propuesto para la conservación de ampliaciones.

10.3.3. Protocolo de toma de decisiones

La investigación desarrollada sirve de base para el establecimiento de la metodología y los criterios que deben regir las actuaciones en las obras con ampliaciones. El protocolo consiste en una serie de pasos a seguir que facilitan el análisis de factores. El fin principal es averiguar cuales de los factores y valores de una obra son los que deben prevalecer por encima de otros para determinar el criterio de intervención. Este análisis permitiría determinar la solución conservativa que satisfaga a más partes implicadas.

10.3.3.1 Estado de la cuestión y problemáticas en la conservación de obras ampliadas

En este paso se van a definir los problemas generales a la hora de conservar una obra ampliada, teniendo en cuenta que estos pueden ser de varios tipos. Esto supone una dificultad a la hora de tomar una decisión: decidir el óptimo criterio de intervención y de presentación. Los problemas específicos de la conservación de obras ampliadas suelen ser: la pérdida de valores, la pérdida de legibilidad, los daños estructurales y la no sostenibilidad de la intervención.

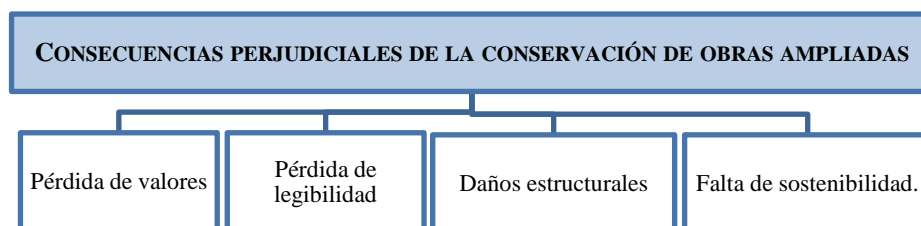


Fig. 140. Consecuencias perjudiciales de la conservación de ampliaciones

El dilema general puede plantearse, de forma muy simplificada, como *conservar valores* frente a *conservar materia*. Los valores intangibles son imprescindibles, aunque, sin embargo, conservar algunos de ellos puede significar el deterioro de su materialidad. Este riesgo plantea la necesidad de lograr el equilibrio entre la conservación de valores intangibles y la minimización del daño generado por la ampliación, de manera sostenible. En la práctica, esto implica considerar las necesidades y características de este tipo de obras, ya que su conservación física y los requerimientos de visualización son variables.

La dificultad para decidir el criterio de intervención, a su vez, ocasionará discrepancias entre los valores analizados al testar las posibles soluciones para conservar la obra.

Para facilitar la toma de decisiones y, elegir la solución expositiva más apropiada, debe definirse claramente el problema de la conservación de obras ampliadas: “Con el problema bien definido, ya tenemos el 90% de la solución”.

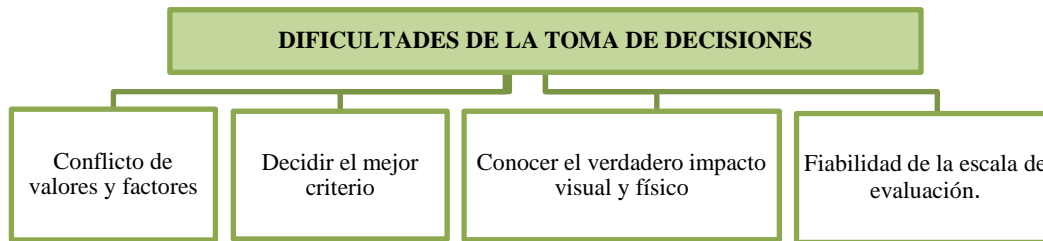


Fig. 141. Dificultades de la toma de decisiones

Las siguientes cuestiones, habituales en la toma de decisiones en conservación de ampliaciones, ya reflejan la problemática que supone responderlas:

- ¿Qué se debe conservar? ¿Cómo conservar obras ampliadas? ¿El añadido está provocando daños al original? ¿Es irreversible la eliminación del añadido? ¿Provocarían daños la eliminación del añadido?
- ¿Ha influido el estilo del entorno con el hecho de haber sido ampliada la obra?

Además de los problemas a tener en cuenta en la conservación de obras ampliadas es conveniente tener en cuenta una serie de consideraciones específicas a fin de evitar más inconvenientes en la toma de decisiones y para que la intervención final sea la más adecuada. La siguiente tabla muestra qué hay que tener en cuenta antes, durante y después de la intervención.

Tabla 7. Consideraciones para la prevención

CONSIDERACIONES PARA LA INTERVENCIÓN		
ANTES DE LA INTERVENCIÓN	DURANTE LA INTERVENCIÓN	TRAS LA INTERVENCIÓN
<ul style="list-style-type: none"> - Las obras ampliadas pueden haber sido ya restauradas. - Las obras ampliadas pueden haber sido mutiladas. - En ocasiones las ampliaciones deben ser retiradas para intervenir la obra. - No siempre es posible conocer el formato original de las obras. - Las obras ampliadas pueden estar compuestas de fragmentos de otras obras. - Las obras ampliadas suelen estar fuera de su contexto original. - Las obras ampliadas poseen valores diferentes a los iniciales. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tener presente los valores que la obra podría perder durante el proceso de intervención. - Analizar sostenibilidad de los resultados pronosticados, de la probabilidad de tratamiento y del tratamiento propuesto. - Tener presente el criterio de mínima intervención actual. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reevaluar qué factores y actores deberían haber estado implicados. - Reevaluar la metodología utilizada. - La información obtenida debe quedar documentada y se debe permitir un fácil acceso a dichos datos.

10.3.3.2 *Análisis de variables implicadas en la conservación de obras con ampliaciones*

La conservación de obras ampliadas se ve afectada fundamentalmente por tres variables principales: **valores**, **circunstancias** y **condición física**. Estos factores deberán ser analizados tanto desde el punto de vista de la obra ampliada (es decir, en su estado actual), como del núcleo original (lo que se conserva de lo que fue la *obra original*).

El conocimiento de los **valores** que presenta una obra con ampliaciones es clave en la toma de decisiones. Los valores a preservar tienen que ver con su integridad *material* y su *significado*. Además, la responsabilidad de la decisión conservativa supone reconocer tanto los significados que la obra tenía en origen como los que le son identificados una vez ampliada. Esto servirá para discernir cuáles son los más importantes a preservar en detrimento de otros. Se analizarán valores como el iconográfico, religioso, estético (artístico), documental, funcional y económico.

El comportamiento y estado de los materiales, su **condición física**, en especial el impacto causado por las ampliaciones en la conservación de la obra es un factor clave que influye en la toma de decisiones con respecto a si conservar o no el añadido. Si dicha condición es buena con los añadidos, esto jugará a favor de la conservación de la ampliación. Si la condición física no es la adecuada debido a la propia ampliación, se considerará seriamente su eliminación. Las obras con ampliaciones pueden presentar una mayor vulnerabilidad por su naturaleza heterogénea, ya que cada material puede reaccionar de manera diferente y el tratamiento final de la obra debe tener en cuenta este hecho.

A parte de los valores y condición física de la obra existen otros factores de la conservación que afectan a su ejecución: las circunstancias o **contexto** y los factores **económico** y **humano**.

El **contexto** (museístico, colección privada, litúrgico, etc.) es esencial en sí mismo y en relación a la función de las obras. La intervención debe ser específica según las necesidades contextuales de la obra, debiéndose analizar la disponibilidad y uso de recursos, así como las normativas asociadas a los distintos espacios expositivos. El contexto museístico y el privado proporcionan distintas formas de revalorizar una obra, pues cada uno ofrece formas de gestión que van a influir en la toma de decisiones. El hecho de que una obra esté descontextualizada (o re-contextualizada) también influye en los criterios de intervención a aplicar. Sea como fuere, es necesario ser conscientes de que no suele existir una única solución conservativa o tratamiento de restauración que sea igualmente válida en diversos contextos.

El factor **económico** de la conservación corresponde a los costes asociados a su conservación y exposición, así como los medios de pago, las cantidades y la forma en que se gestionará. Por lo tanto, este factor va a influir en la factibilidad de realizar la intervención final.

Las personas implicadas en la toma de decisiones (lo que se denomina aquí **factor humano**) son aquellos individuos o grupos que poseen algún tipo de responsabilidad o titularidad sobre la obra (propietarios, conservadores-restauradores, directores de museo, etc.) e, incluso, con un carácter más general, simplemente una vinculación social.

En la mayoría de los casos, la toma de decisiones suele ser ejecutada por profesionales, como los conservadores-restauradores. Uno de los problemas es que los profesionales pueden tener diferentes interpretaciones acerca de las obras con añadidos de soporte, con respecto a los propietarios u otras personas vinculadas a la obra. La subjetividad y los prejuicios personales suelen ser problemáticos en la toma de decisiones y en la emisión de juicios de valor.¹²³⁹ Opiniones personales del tipo: “*elegante* ampliación al estilo neo-gótico” o “*cruel* ataque a Velázquez”, “[...] pueden afectar las decisiones de tratamiento, particularmente en áreas cualitativas tales como la extensión de la limpieza o la alteración del formato, etc...”¹²⁴⁰. La diferente manera de apreciarlas hace que cada parte desee llevar a su terreno lo que piensan que es más importante para conservar. Sin embargo, esto no debe evitarse pues la puesta en común de los distintos puntos de vista enriquecerá la toma de decisiones.

¹²³⁹ CAPLE, C. (2000). *Op. cit.* p. 6.

¹²⁴⁰ “clearly can affect treatment decisions, particularly in qualitative areas such as extent of cleaning or alteration of format, etc”. MUÑOZ VIÑAS, S. (2005). *Op. cit.* En IRVING, J. y CHOI, S. (2010). “Decision Making and Treatment of the Ephrata Cloister ABC Book” en *The Book and Paper Group Annual*, Vol. 29.

*Definir y encontrar oportunidades para la comunicación de las partes interesadas dentro del trabajo de conservación es una necesidad ética al trabajar con el patrimonio cultural, pero los límites y la práctica de esta necesidad son menos claros.*¹²⁴¹

Hay que tener en cuenta que cada tratamiento de conservación supone un nuevo capítulo en la historia de la vida de la obra y por lo tanto deben ser analizados los riesgos. Las decisiones bien fundamentadas son esenciales para asegurar que el tratamiento no sea perjudicial. Las dudas pueden ser esclarecidas consultando y contrastando opiniones de otros especialistas como científicos, compañeros de trabajo, y consultores. Las opiniones más importantes de las partes implicadas resolverán temas como la determinación del valor, la prevalencia de valores como el *estético* frente a *documento histórico*, las opiniones sobre la decisión final e incluso sobre los condicionamientos económicos.

*El equipo de profesionales examina todos los diferentes valores y evaluaciones, elimina y saca de estos los alcances de connotación y significado, y articula un significado para que sea comprensible para todas las partes interesadas [...].*¹²⁴²

10.3.3.3 Escalas de evaluación de parámetros para la conservación

En este paso hay que dar a cada variable la relevancia adecuada teniendo en cuenta los distintos factores y valores anteriormente analizados. Teniendo en cuenta que los datos que ofrece el análisis de factores y valores son, en gran parte, subjetivos. Por lo tanto, un resultado numérico resultaría ilusorio. Como opina Salvador Muñoz Viñas:

*Desgraciadamente la cuantificación de los efectos intangibles que un objeto puede tener sobre un individuo y la cuantificación de pérdidas y ganancias intangibles puede ser muy compleja, y no puede hacerse mediante ninguna tecnología objetiva.*¹²⁴³

De hecho, una intervención objetiva, para Muñoz Viñas, “[...] es en rigor imposible, porque la Restauración se hace para los usuarios presentes o futuros de los objetos (es decir, para los sujetos) y no para los objetos mismos”.¹²⁴⁴

Lo ideal, para que no haya complicaciones durante la toma de decisiones, es que se conozcan todos los datos de manera exacta, pues a mayor objetividad y precisión en la información a considerar, menor riesgo supondrá la decisión tomada esto. Sin embargo, esta no suele ser siempre la situación. Incluso los datos cuantitativos con los que se suele contar en un análisis de factores no siempre son exactos. Hay quien, como M. Abercromby,¹²⁴⁵ defiende que cuando los hechos no son claros, el juicio en conservación debe estar basado en indicadores y probabilidades.¹²⁴⁶

Según el conocimiento de los datos a analizar la toma de decisiones puede ser de tres tipos.

Tabla 8. Análisis de factores según el nivel de conocimiento de los mismos.

Toma de decisiones bajo certidumbre	Se conocen todos los datos.
Toma de decisiones bajo riesgo	Los datos son descritos mediante relaciones de probabilidad.
Toma de decisiones bajo incertidumbre	No se puede determinar la relevancia de los datos considerados.

¹²⁴¹ “Defining and finding opportunities for stakeholder communication within conservation work is an ethical necessity when working with cultural heritage, but the limits and practice of this necessity are less clear”. HENDERSON, J.Y NAKAMOTO, T. (2016). “Dialogue in conservation decision-making” en *Studies in Conservation*, vol. 61, n.2, 67-78.

¹²⁴² “The professional team looks at all the varied values and assessments, culls and winnows from these the dimensions of significance and meaning, and articulates significance in terms that will be understandable to all stakeholders” MASON, R. (2002). *Op. cit.* p. 24.

¹²⁴³ MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría... op. cit.* p. 171-172.

¹²⁴⁴ *Ibid.* p. 176.

¹²⁴⁵ ABERCROMBY, M. L. (1969). *The anatomy of judgement*. En CAPLE, C. (2000). *Op. cit.*, p. 7.

¹²⁴⁶ CAPLE, C. (2000). *Op. cit.*, p. 7.

El sistema de medición de factores, al igual que ocurría en el caso de la evaluación de valores (Capítulo 6) es tanto cualitativo como cuantitativo. Esto dependerá de la subjetividad del factor a evaluar. Los factores materiales, a pesar de evaluarse de manera cuantitativa pues se pueden conocer datos cuantificables, serán evaluados “bajo incertidumbre”, si no se puede determinar su relevancia.

Por lo tanto, aunque muchos de los datos obtenidos analizando los valores y factores implicados en la conservación de ampliaciones sean subjetivos o decididos bajo incertidumbre, cuanto más preciso sea el análisis y mayor sea el número de factores analizados, menor será el riesgo de error en la elección del criterio de conservación. Por otra parte, esto puede suponer mayores discrepancias al ser mayor el número de elementos a analizar.

Debido al hecho de que los valores y factores son tanto objetivos como subjetivos, la escala de evaluación será la siguiente: *muy fuerte, fuerte, medio e igual*. Esto dependerá de la importancia dada por las personas implicadas a cada una de las variables.

10.3.3.4 Criterios de intervención

Cada obra debe tener un criterio de intervención en relación con sus necesidades y circunstancias, el cual tiene que ser entendible y operacional. En el siglo XXI, el hecho de que la materia o la identidad técnica de la obra de arte ya no sea necesariamente la principal referencia,¹²⁴⁷ hace que los criterios sean re-evaluados para adaptarse a las necesidades culturales actuales: lo importante es conseguir un estado que permita que un máximo número de valores sean preservados.¹²⁴⁸

Para determinar el criterio a seguir, existen diversos métodos para evaluar qué es lo importante, qué se debe conservar de la obra. El *WITI Test (Why Is It Important)* es un método creado a base de preguntas simples, pero esenciales, que ayuda a descubrir el criterio que debe seguirse. En este caso se ha recurrido a un cuestionario basado en los valores pasados, presentes y potenciales de las obras ampliadas, analizándose desde una perspectiva de más global a más concreta. Algunas de estas cuestiones son:

- *¿Con qué fin fue ampliada la obra?* Esto determinará el criterio según el contexto.
- *¿Los añadidos permiten recuperar la integridad física de la obra?* Esto favorece el criterio de conservación.
- *¿Supone una pérdida de legibilidades?* El criterio en este caso, debe ir en relación tanto con la integridad como con la estética de la obra, por lo que habrá que estudiar si las alteraciones físicas y compositivas dañan valores importantes de la obra.

Ralph L. Keeney, por su parte, desarrolló una serie de cuestiones para identificar ventajas durante la toma de decisiones y crear alternativas cuando esto no ocurra.

1. Lista de deseos: *¿Qué se quiere? ¿A qué se da valor?*
2. Alternativas: *¿Cuál es la alternativa perfecta, terrible, razonable?*
3. Problemas y atajos: *¿Qué hay de bueno y malo en la organización?*
4. Consecuencias: *¿qué bueno y malo ha ocurrido? ¿qué podría ocurrir?*
5. Metas, inconvenientes y guías. *¿Cuáles son las metas? ¿qué limitaciones existen?*
6. Diferentes perspectivas: *¿Qué tiene que ver en ello tu campo de conocimiento o tu institución?*
7. Objetivos estratégicos: *¿Qué objetivo es importante: medioambiental, social, económico?*
8. Estructurando objetivos: *¿Por qué es importante ese objetivo?*
9. Cuantificando objetivos: *¿Por qué el objetivo A es 3 veces más importante que el objetivo B?*¹²⁴⁹

¹²⁴⁷ Cita de Cornelia Weyer. VAN SAAZE, V. (2013). *Installation art and the museum: presentation and conservation of changing artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press. p. 55.

¹²⁴⁸ MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Op. cit.* p. 150.

¹²⁴⁹ KEENEY, Ralph L. (1996). *Op. cit.*

La dificultad está en comprobar si la necesidad principal está cubierta, es decir, conocer qué valores y factores tienen más peso en la comprensión y conservación física de la obra. Esto habrá sido previamente resuelto en el paso anterior de sistemas de medición. El problema es que tanto valores como factores suelen estar en discrepancia como puede ocurrir entre el valor histórico y el estético. Según Azcárate, la elección del criterio de intervención suele venir dada, primero por la calidad artística, y la razón histórica después.¹²⁵⁰

En la mayoría de ocasiones, conocer el valor de mayor importancia puede ayudar a resolver el criterio de intervención que debe seguirse. Por ejemplo, el valor funcional y el estilístico pueden estar ligados al criterio estético y este a su vez ligado a la solución “conservar ampliaciones”. El valor histórico puede estar ligado al criterio de legibilidad y este a la solución “ocultar o retirar ampliaciones”. Tres criterios de especial importancia son: **integridad**, **estético** y **legibilidad**.

El criterio de **integridad** tiene como principal función salvaguardar la integridad física de la obra. Por lo tanto, tanto las intervenciones de restauración como el método expositivo irán encaminados a dicho fin. La intervención final será considerada como un acto de conservación, esencial para la estabilidad de la obra y para prevenir daños futuros. Respetar este criterio va a depender sobre todo de factores como el económico y el simbólico.

El criterio **estético** da gran peso a los valores formales, visuales o artísticos, tanto de la obra original como de la actual obra ampliada. Esto puede ser debido a que los factores de contexto están directamente ligados a un estilo, decoración o iconografía concreta que ayudan a expresar un mensaje.

El criterio de **legibilidad** significa hacer prevalecer el mensaje de la obra, ya sea con o sin añadidos. Este criterio se ve afectado por factores como económico o el contexto.

Estos criterios vienen definidos por los valores que se consideran de importancia. Los criterios deberán adecuarse a los factores que rodean a la obra.

10.3.3.5 Conflicto

La restauración juega un rol muy importante en la determinación de cómo pueden ser vistas o dispuestas las pinturas. Sin embargo, los conflictos entre los distintos intereses son habituales.¹²⁵¹ El conflicto a menudo surge cuando, ante una toma de decisiones, el hecho de favorecer un factor y un valor concreto, con el mismo peso, no es posible. Es decir, cuando elegir uno de ellos automáticamente anula el poder satisfacer al otro. Por ejemplo, a menudo, un presupuesto bajo (factor) suele ir en discordancia con el criterio de legibilidad. Si se exponen los añadidos el coste puede ser bajo, pero el mensaje quedará alterado. Si se ocultan o retiran los añadidos para permitir la legibilidad de la obra original, el coste será elevado.

La dificultad está en la reconciliación de dos necesidades contrapuestas. Por ejemplo, pueden verse enfrentados los valores *histórico* y *estético* o los de integridad y autenticidad.

*Las nociones de integridad y autenticidad aplicadas a las obras de arte tienen varios aspectos, posiblemente en competencia. Una oposición crítica susceptible de ocurrir es la de cambios naturales en el objeto (integridad material) que actúan contra su autenticidad conceptual y/o visual. Se ha propuesto que el enfoque interdisciplinario -en disciplinas- sea el medio más eficaz de aumentar la conciencia de las implicaciones de la conservación en el contexto de una posible oposición de los diferentes aspectos de la autenticidad/integridad.*¹²⁵²

¹²⁵⁰ AZCÁRATE, A. (2006). *Op. cit.* p. 44.

¹²⁵¹ PETERS, R. (2002). *Op. cit.*

¹²⁵² “The notions of integrity and authenticity applied to works of art have several, possibly competing aspects. A critical opposition liable to occur is that of natural changes in the object (material integrity) acting against its conceptual and/or visual authenticity. It has been proposed that the interdisciplinary approach –in disciplines- is the most effective means of heightening awareness of the implications of conservation in the context of such a possible opposition of the different aspects of authenticity/integrity”. VAN DER ELST, C. y PHENIX, A. (2005). “Proceedings” en *Modern Art: Who Cares?, an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, I. Hummelen, I., D. Sillé y M. Zijlmans. Londres: Archetype. p. 402.

Para que un conflicto sea resuelto en la medida de lo posible, deben analizarse correctamente todos los valores y factores que influyen en la conservación para observar qué peso tiene cada uno. Esto va a decidir el criterio. Los conflictos que surjan entre valores y factores implicados serán resueltos mediante alternativas para que los valores de importancia no sean perdidos.

10.3.3.6 Evaluar las soluciones y alternativas

Una vez definidos los conflictos existentes, surgirán posibles estrategias de conservación y una posible solución. Las soluciones en conservación de ampliaciones, como se ha visto en el primer apartado son: exponer, ocultar o suprimir ampliaciones.

Lo primero que hay que decidir es si se debe conservar o retirar la ampliación.

Ante una discrepancia de parámetros, se ofrece la posibilidad de ocultar las ampliaciones.

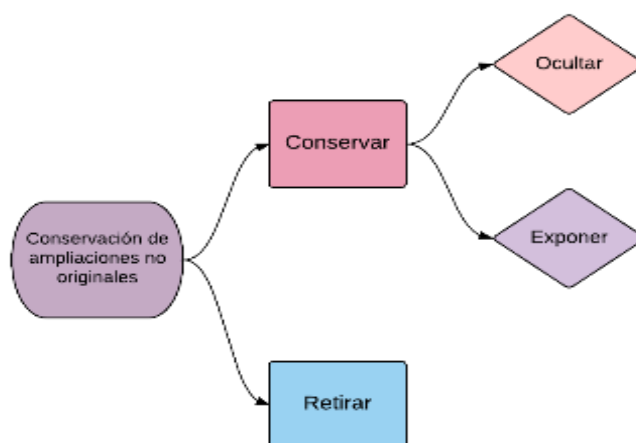


Fig 142. Esquema de las alternativas en conservación de ampliaciones.

Dentro de la alternativa de ocultar ampliaciones se ofrecen distintas opciones.

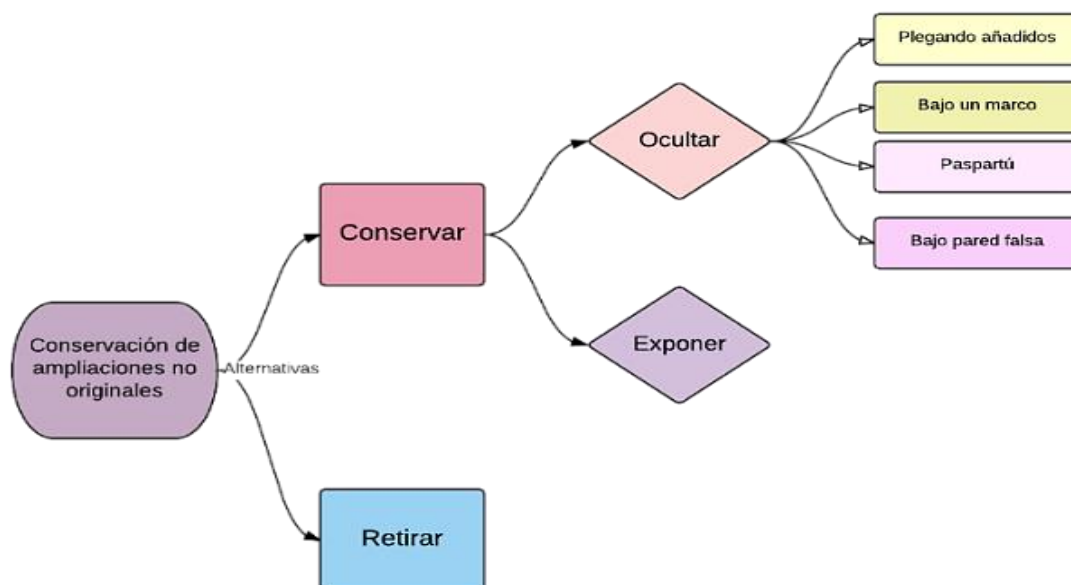


Fig 143. Esquema de otras alternativas en conservación de ampliaciones.

Las soluciones tienen que ver con decidir un método de conservación y exposición adecuado. Estas dependerán de las necesidades de cada obra, según los criterios seleccionados, decidido a partir del peso de los factores y valores. Existen una serie de condiciones para la elección de cada una de las soluciones en conservación de obras ampliadas.

Conservar los añadidos a la vista consiste en exponerlos al público. Esto significa aceptar la modificación de la composición original. Por lo tanto, previamente deben haber sido analizados qué valores aportan la materia y composición de la obra y el añadido, así como reconocer qué valores “ocultan” en cada caso. Esta solución expositiva será llevada a cabo en los casos en que:

- Prevalzcan los valores de la obra ampliada con respecto a los de la obra sin las ampliaciones.
- Retirarlos suponga riesgos para la obra original.
- Sea la opción más adecuada desde el punto de vista económico.
- Si el entorno se viera afectado negativamente por el sistema de ocultación. Por ejemplo, si el añadido fuera muy grande, y el marco empleado fuese demasiado ancho.

Tabla 9. Condiciones de las soluciones expositivas.

CONDICIONES DE LAS SOLUCIONES EXPOSITIVAS			
	Exponer	Ocultar	Suprimir
REQUISITOS DE LAS DISTINTAS SOLUCIONES EXPOSITIVAS	Sin riesgos físicos. Documento añadido Favorecer estética.	Añadido no original. Se recupera legibilidad Conocer formato original. No dañe físicamente.	Ampliación no original. Se recupera la legibilidad Conocer formato original. No dañar el original.
RIESGOS DE LAS DISTINTAS SOLUCIONES EXPOSITIVAS	Pérdida legibilidades. Soportar tensiones.	Dañar la obra. Ocultar valores del añadido.	Riesgos físicos y estéticos. Pérdida de valores

Ocultar los añadidos suele ser una solución a la que se recurre ante una discrepancia entre los valores históricos del añadido y la estética del original, pero también en los casos en que peligran la integridad de la obra ante una eliminación de los añadidos. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que esta medida es reversible, por lo que también ha sido utilizada en los casos en que se desea exponer la obra de formas distintas, dependiendo de la exposición de la que forme parte.

- La legibilidad puede solucionarse ocultando la ampliación.
- En muchos casos puede ocurrir que ocultar los añadidos sea un método más económico al evitarse algunos tratamientos de restauración, como la reintegración de los añadidos. Sin embargo, en otros casos, crear un marco que oculte los añadidos puede suponer un coste mayor.

La opción de **retirar los añadidos** dependerá de varios factores, como la prevalencia de la estética y legibilidad del original, siempre que el riesgo de dicha intervención sea mínimo. Sin embargo, deberán ser realizadas pruebas de viabilidad para comprobar qué ocurriría si los añadidos fueran retirados y mostrar si el original se vería en peligro si esto ocurriera.

Este método suele ser aceptado en el caso de que la obra original tenga fuertes valores documentales e históricos que la ampliación altere, mientras dicha intervención no cause más daños.

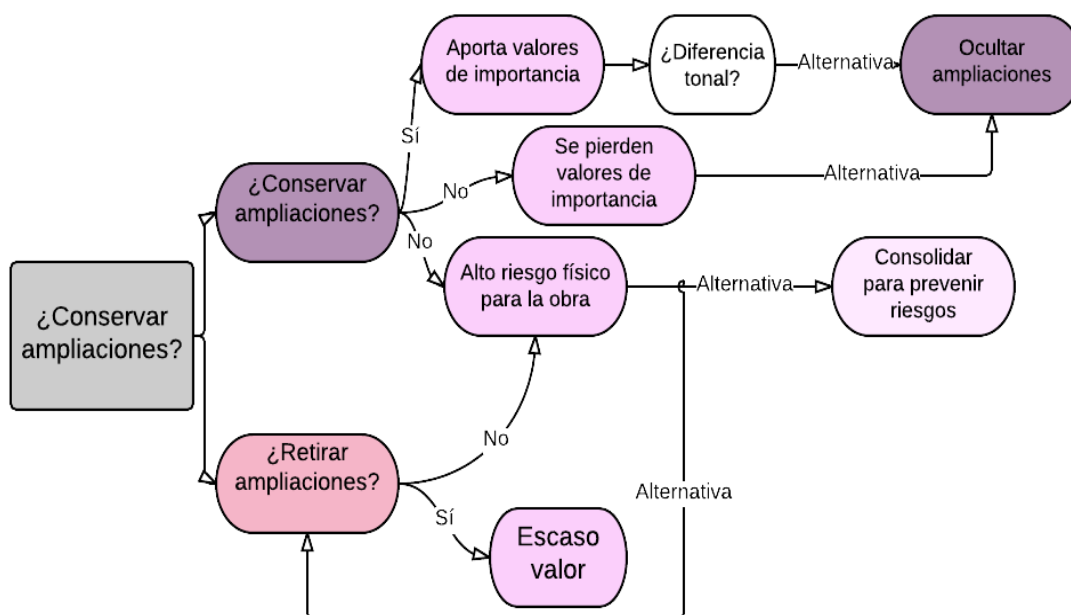


Fig. 144. Esquema de las alternativas durante la toma de decisiones.

Al elegir una solución expositiva debe evaluarse si los valores aumentarían o disminuirían. En la evaluación de factores implicados en la elección de soluciones para la conservación de obras ampliadas existen problemas y alternativas que ayudan a decidir una u otra.

10.3.3.7 Intervención propuesta

La intervención propuesta, resultado del análisis de todos los factores implicados, será el método conservativo más adecuado que incluye el método expositivo (por ejemplo, la conservación de añadidos ocultos bajo un paspartú) así como los procesos de restauración a llevar a cabo si se requieren (por ejemplo, consolidar, reintegrar, limpiar, etc.).

10.3.4. Evaluación de la consistencia de la decisión

Este paso es esencial para detectar posibles errores en el análisis de parámetros, ya que pueden surgir dudas sobre la solución elegida, debido a datos inciertos empleados durante todo el proceso de decisión. Es por ello que se puede repetir todo el proceso teniendo en cuenta distintos valores de los datos que nos crean incertidumbre. Si al concluir el proceso no aparece ninguna alternativa que supera la escogida inicialmente, daremos esta por buena. En caso de que aparezca una alternativa mejor, se deberá recopilar más información para precisar la información que nos causaba la incertidumbre y volver a realizar el proceso.

Al repetir el proceso será necesario fijarse en los aspectos o procesos que limitan o fortalecen la correcta conservación de las obras ampliadas. Para una evaluación estratégica de la conservación de ampliaciones se ha seleccionado una serie de cuestiones que deben cumplirse para que el resultado sea el pretendido.

- ¿Qué individuos han formado parte del protocolo? ¿Han influido opiniones personales?
- ¿Qué peso se le ha dado al aspecto económico de la intervención? ¿Por qué?
- ¿Se ha dado más peso a los valores de más importancia?
- ¿Qué función tenía la ampliación? ¿La obra había sido previamente mutilada? ¿Se puede recuperar el formato original?

Todo ello además debe ser documentado para que el proceso a seguir sea accesible a todos.

10.3.5. Evaluar el modelo de toma de decisiones

Sea cual sea el sistema de toma de decisiones, siempre es necesario asumir sus limitaciones y las complicaciones que pueden surgir a la hora de trasladar las nociones desarrolladas teóricamente a la práctica.

Por ejemplo, una obra que forma parte de un conjunto, a pesar de tener que considerarla en particular, el hecho de que la ampliación tuviera que ver con adaptarla al formato de una serie complica la decisión conservativa, pues su conservación ya no podría ser vista como unitaria.

Para identificar los puntos críticos del sistema se pueden hacer preguntas como: *¿cuáles son los puntos donde el modelo de intervención es más vulnerable o presenta problemas?*, *¿cuáles son los puntos dónde es más fuerte?* Estos puntos pueden ser factores o valores que pueden tener un efecto crucial en la intervención a realizar.

10.3.6. Caso de estudio

El protocolo de toma de decisiones va a ser aplicado a una obra ampliada para comprobar su eficacia. La obra elegida ha sido *La Última Cena* de Giulio Cesare Procaccini, obra sobre la que se ha trabajado en el Centro de restauro La Venaria Reale, en la provincia de Turín (Italia).

Tabla 10. Datos de la obra *La Última cena* de Giulio Cesare Procaccini.

	ORIGINAL	OBRA AMPLIADA
Dimensiones	4 x 8,40 m	4,90 x 8,55 m
Autorías	Giulio Cesare Procaccini.	Autor de la ampliación desconocido.
Dataciones	Hacia 1618	Hacia 1686
Formato	Rectangular horizontal	Lobular
Estilo formato	Líneas rectas	Neogótico (¿)
Ubicaciones	Refectorio del convento Franciscano adyacente a la Iglesia de la SS. annunziata del Vastato (a 2 m. de altura)	Contrafachada de la iglesia SS. Annunziata del Vastato. (a 10 m. de altura).
Restauraciones		1686? (ampliación) 1990
Función	Simbólica-religiosa, entre otras funciones	Simbólica-religiosa, entre otras funciones. Adaptarse al estilo neogótico
Motivo de la ampliación	Para separarla de la cocina y exponerla en la contra-fachada de la iglesia ampliada, adaptándola además al nuevo estilo.	

La última cena de Giulio Cesare Procaccini es una pintura originalmente colocada a dos metros de altura en el refectorio de la Iglesia de la SS. Annunziata del Vastato. Fue considerada por algunos “la obra más bella de la iglesia y la tela más grande existente en Génova”.¹²⁵³ Esta obra, además, ejerció una profunda influencia en los pintores genoveses del Siglo de Oro “por la aplicación de pinceladas fluidas y por el efecto luminístico que le confiere a las figuras un extraordinario dinamismo y acentuada teatralidad”.¹²⁵⁴

¹²⁵³ la più bella opera della chiesa e la più grande tela esistente a Genova ARTE.IT. <http://www.arte.it/opera/ultima-cena-1307> [Consulta: 20 mayo de 2017]

¹²⁵⁴ “[...] per la stesura fluida delle pennellate e per l’attenta resa luministica che conferisce alle figure straordinario dinamismo e accentuata teatralità.” *Ibid.*

Tras el asalto de la iglesia por el ejército de Napoleón esta obra fue modificada y ampliada. Se decidió entonces colocar la obra de Procaccini en un marco arquitectónico dorado en la contrafachada de la iglesia¹²⁵⁵, lo que sirvió además para separarla de la cocina del refectorio. La obra pasó así a estar colocada a 10 metros, por lo que debió de ser ampliada para evitar la deformación que sufrirían los personajes representados, vistos a esa distancia. Por lo tanto, los añadidos en la parte superior y en los laterales tenían dos finalidades: ampliar la obra para corregir la alteración de la perspectiva que sufriría el diseño original al situar la obra en un lugar tan elevado y adecuarla a la nueva estética de la iglesia.¹²⁵⁶ Además de esta alteración, los efectos lumínicos que Procaccini había diseñado resultan incoherentes en la nueva ubicación.¹²⁵⁷ También resultó alterada la perspectiva, algo que se intentó corregir con repintes oscuros alrededor de los personajes. La ampliación de esta obra, además, influyó en la de otras dos, situadas en los laterales de la iglesia.

La ampliación consistió en añadidos en los cuatro laterales de dimensiones:

- tela lateral izquierda: 375 x 9 cm.
- tela lateral derecha: 341 x 5 cm
- tela inferior: 846 x 13 cm
- tela superior: dos piezas de tela de 70 cm de altura

Esta obra fue restaurada en 1990, momento en el que fue entelada y colocada en un nuevo bastidor de aluminio. La mayor parte de los problemas estructurales están relacionados con esa intervención. Una de las causas principales, que ha producido varios fenómenos de degradación, es el tensado excesivo del bastidor Rigamonti, el uso de resortes demasiado rígidos y la tipología del bastidor. Este mecanismo ha ocasionado la expansión de la trama y no permitía una reducción de las tensiones de la pintura ante las variaciones en las condiciones ambientales.

La tensión exagerada de la tela también provocó la separación entre la pintura de Procaccini y los añadidos (Fig. 146). Durante la restauración realizada en 1990, estas piezas no fueron ensambladas con costuras sino sólo adheridas unas junto a otras, por lo que, tras más de veinte años, la fuerte tensión ha causado la separación de las piezas de tela, haciendo visible la tela de entelado (que fue pintada para disimular estas separaciones) (Figs. 145 y 147).

Se puede decir con seguridad que estas lagunas fueron causadas durante la intervención de limpieza de la restauración anterior, llevada a cabo después de la intervención estructural. El uso de disolventes tales como dimetilformamida y nitro, combinado con la excesiva tensión del bastidor, ha causado la regeneración del adhesivo, causando este tipo de degradación, evidente en el desprendimiento del ángulo derecho de la pintura.¹²⁵⁸

Además de esto, la capa pictórica presentaba números pérdidas, laceraciones y marcas. Algunas de estas últimas provocadas por la cola del entelado.

¹²⁵⁵ En 1591 Lorenzo Lomellini decidió realizar una renovación arquitectónica y decorativa. BELLONI, V. (1979). *Chiesa della SS. Annunziata del Vastato*, Sagep, Genova. En FERRANTE, V. (2016). *Il restauro dell'Ultima Cena di Giulio Cesare Procaccini: studio dei sistemi di rimozione dell'adesivo vinilico di foderatura a base di Mowilith*. Tesis de grado. Turín: Fondazione Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali *La Venaria Reale*.

¹²⁵⁶ FERRANTE, V. (2016). *Op. cit.* p. 33.

¹²⁵⁷ "È un peccato che non prenda la luce necessaria per vederne la infinite bellezze che racchiude." POLEGGI F. E POLEGGI F. (Eds.) (1969). *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*. Sagep, Genova. p. 96. En FERRANTE, V. (2016). *Op. cit.*

¹²⁵⁸ "È possibile affermare con certezza che questi distacchi sono stati causati dall'intervento di pulitura del precedente restauro eseguito dopo l'intervento strutturale. L'utilizzo di solventi come dimetilformammide e diluente nitro, combinato all'eccessiva tensione del telaio, ha causato la rigenerazione dell'adesivo provocando questa tipologia di degrado, evidente nel distacco dell'angolo destro del dipinto". FERRANTE, V. (2016). *Op. cit.* p. 73.



Fig. 145. Detalle de la separación entre la tela original y el añadido izquierdo.



Fig. 146. Detalle del ángulo superior derecho.



Fig. 147. Despegado del soporte original de la tela de entelado.

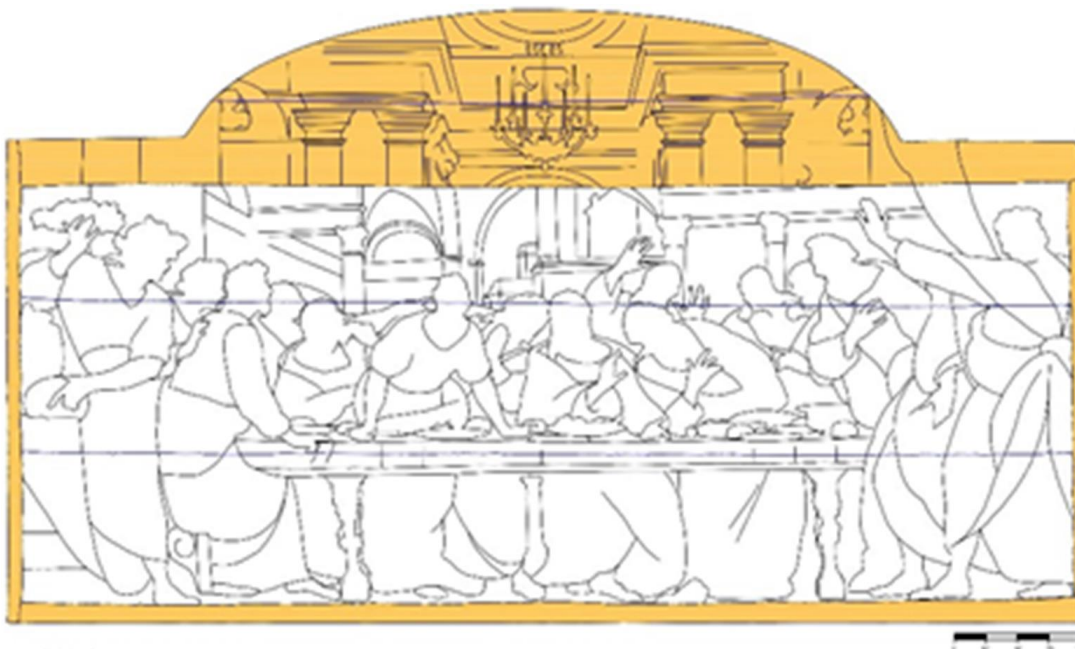


Fig. 148. Diagrama de la obra *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini.



Fig. 149. *Última cena* antes de la restauración (luz rasante).

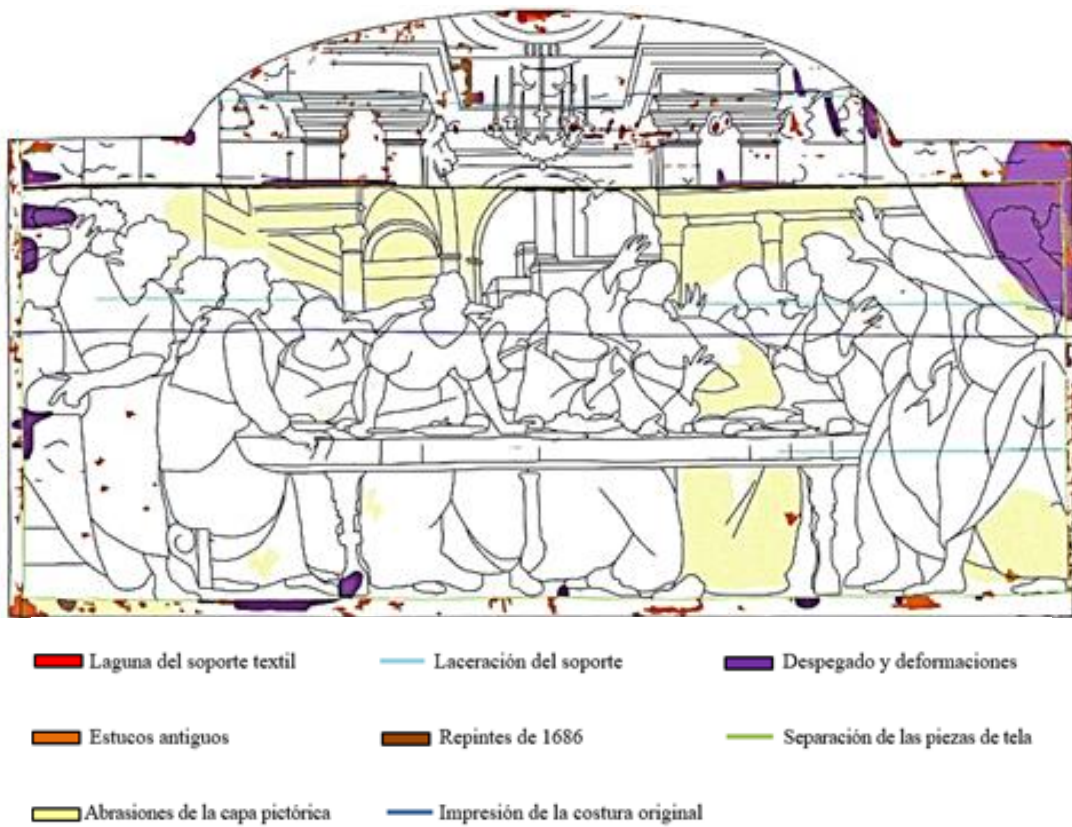


Fig. 150. Mapa de daños de *Última cena*

En las siguientes tablas se recogen los principales valores y factores que deberían ser tenidos en cuenta a la hora de tomar una decisión acerca de la conservación o supresión de los añadidos.¹²⁵⁹

Tabla. 11. Valores y factores que influyen en la conservación de la *Última cena*

VALORES (ORIGINAL/AMPLIACIÓN)		
	ORIGINAL	AMPLIACIÓN
Valor iconográfico	La iconografía es de gran importancia para entender el estilo y el mensaje.	El formato que aporta el añadido es diverso al que suele tener este tipo de representación (<i>La Última Cena</i>)
Valor religioso	El simbolismo de la representación va en concordancia con el contexto.	El añadido hace centrar más la atención en el nuevo formato que en el mensaje.
Valor Estético (artístico)	El formato, composición y técnica fueron diseñados para destacar la temática y estilo avanzado. El estilo de esta obra influyó en otros pintores de la generación.	La representación pictórica en la ampliación no es de buena calidad. El nuevo formato hace que se pierda el efecto lumínico y la perspectiva. El estilo de formato que proporciona el añadido permite adecuarse al de la iglesia.
Valor documental	La composición y formato original son testimonio de la intención del pintor.	La antigüedad de la ampliación. Haber sido ampliada para adecuarse al estilo de la iglesia tras su renovación. Los añadidos son testimonio de la técnica y estilo de una época y autor
Valor económico	El valor de mercado de la obra original sería más importante.	La ampliación no favorece un aumento de precio en la obra.
Valor funcional	Función religiosa	Función religiosa

CONDICIÓN FÍSICA		
Alteración estructural	El original es alterado por los daños físicos que el añadido provoca.	La unión provoca daños estructurales.

CIRCUNSTANCIAS	
Contexto	El contexto de la obra es religioso y de estilo neogótico. La obra debe volver a ser insertada en el marco arquitectónico para el que fue diseñada la ampliación.
Factor económico de la restauración	El factor económico para restaurar la obra no influye en la decisión de conservar o eliminar los añadidos.

Factor humano	Los responsables eclesiásticos, los fieles que pertenecen a la comunidad, así como los conservadores-restauradores y los historiadores son las personas encargadas de decidir la mejor solución. Para los primeros lo más importante suele ser la estética de la obra. Para los conservadores prima la integridad física de esta. Para todos ellos la captación del mensaje y la simbología religiosa es de gran importancia.
----------------------	---

¹²⁵⁹ Para la evaluación y análisis de los distintos valores y factores se ha realizado una serie de entrevistas a los restauradores de la obra Vito Ferrante y Davide Puglisi.

El análisis de factores en cada caso se realizará de manera cualitativa. Sin embargo, según el peso que se considere afecta a la obra/ampliación, se le otorgará un valor numérico para facilitar el proceso.

Una vez que las partes interesadas hayan analizado cada uno de los factores se observa que los valores de la obra original pueden hacer prevalecer la opción de eliminar/ocultar la ampliación. Sin embargo, el valor documental de la ampliación y las circunstancias actuales del contexto (seguirá en el mismo lugar para el que fue ampliada) hacen que prime su conservación expuesta. Aunque no hay que olvidar que el análisis de las obras debe ser individual, las obras ampliadas afectadas en gran manera por su contexto deben analizarse con arreglo a este, el cual es un factor importante en la decisión.

10.3.6.1 Escala de evaluación

En este caso, la circunstancia que más influye en la conservación de esta obra es el contexto debido a fue ampliada por adecuación a un espacio y a un estilo. Por ejemplo, aunque se podría pensar que eliminar la ampliación supondría mejorar la legibilidad, esto no se cumpliría debido a que la ubicación actual de la obra lo impide, sino que el criterio de legibilidad en este caso apoyaría a la exposición de la ampliación.

Después del estudio de valores de la obra, se ha considerado que los de mayor importancia son estético (de ambos), simbólico (original), documental (de ambos), y funcional (de la ampliación). A pesar de esto, retirar una ampliación con tal valor documental y funcional tan fuerte es casi descartable, aunque conservarlo podría causar daños estructurales, pero no afectaría a su estética. Además, conservarlo supone preservar el valor documental de la ampliación, pues es antigua y ha adquirido dicho valor a lo largo de los siglos.

La escala de evaluación: 1 (bajo), 3 (medio), 5 (alto), 7 (muy alto), vendrá decidida por las distintas opiniones de las personas implicadas en cuanto a cada uno de los valores identificables en la obra.

10.3.6.2 Criterios

El contexto, la condición física de la obra y los valores en ambos estados son los otros factores que van a determinar el criterio a seguir.

Estético: la ampliación aporta nuevos valores estéticos a la obra. Seguir este criterio implica la conservación expuesta de los añadidos.

Histórico: el añadido fue realizado pocos años después de ser creada la obra, por lo que tiene valor de antigüedad. Además, posee valor documental, pues se realizó para adecuarse a una ubicación y estilo concreto. Esto implica la conservación expuesta de los añadidos.

Legibilidad: el añadido favorece lo que habría supuesto una deformación de la perspectiva de los personajes a tal altura en su ubicación actual, y, por lo tanto, la lectura del mensaje, en la ubicación actual. Esto apoya al criterio exponer la ampliación.

Autenticidad como recuperación de la idea del artista: este criterio favorece la idea del artista, por lo que defiende la ocultación o supresión de la ampliación.

Tabla 12. Criterios que apoyan las distintas soluciones expositivas.

CRITERIOS QUE APOYAN LAS DISTINTAS SOLUCIONES EXPOSITIVAS	
CRITERIO	SOLUCIÓN EXPOSITIVA
Estético (Estilo del formato) Histórico Legibilidad	EXPONER
Autenticidad	OCULTAR
Autenticidad	SUPRIMIR

El criterio conservativo al final ha sido un enfoque tanto estético, histórico como de legibilidad a partes iguales. Todos ellos, que favorecen los máximos valores de la obra, resuelven conservar la obra con los añadidos a la vista.

En la siguiente tabla se ha realizado una valoración numérica a partir de las opiniones de las partes implicadas en cuando a la obra original y la obra ampliada.

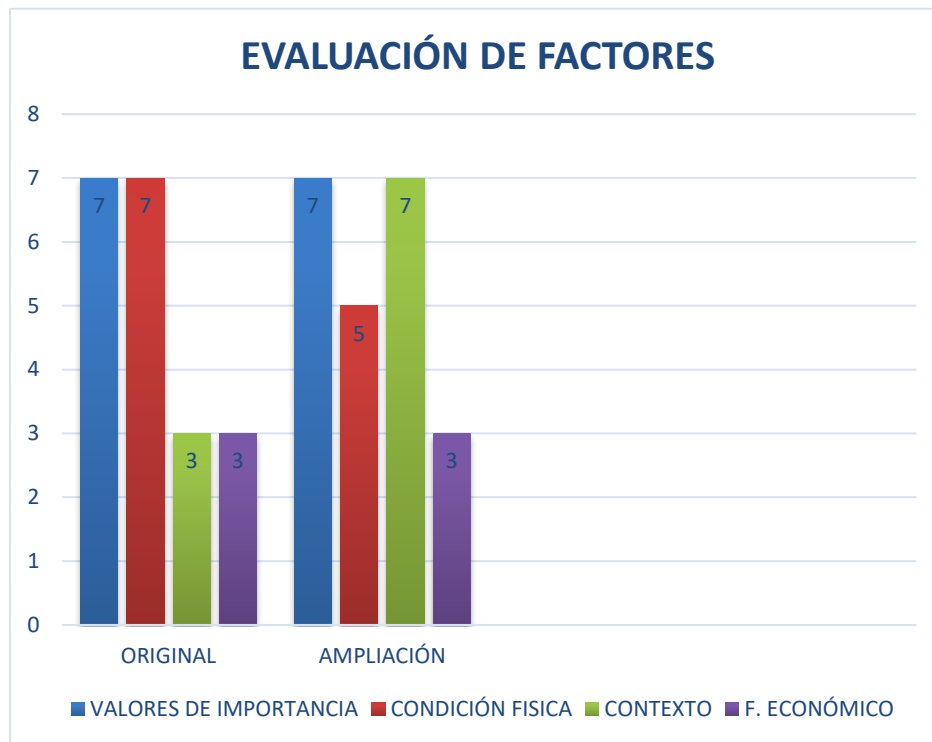


Fig. 51. Evaluación de factores de la obra original y de la ampliación.

Una puntuación de valores alta significa que satisface a más personas implicadas y situaciones de la obra, por lo que se decidiría la mejor intervención para que se cumpliera la solución expositiva: **Exponer la ampliación.**

10.3.6.3 Consideración

Exponer la ampliación supone retirar el entelado a la gacha realizado en 1990 y volver a entelar la obra, utilizando un adhesivo no orgánico. Además, se ha decidido construir un nuevo bastidor y retirar el que fue utilizado en la última restauración, el cual se ha considerado inadecuado.

10.3.6.4 Evaluación de la consistencia de la decisión

Para evaluar la consistencia de la solución conservativa es necesario realizarse preguntas como:

¿Existe otra solución cercana a la resuelta? ¿Qué hizo decidir ésta?

La otra posible solución habría sido devolver a la obra a su posición de origen eliminando los añadidos.

¿Qué factores causan más problemas? ¿Quedan bien resueltos?

El factor que ha supuesto más problemas ha sido el contexto de la obra, puesto que si la ampliación fuera eliminada, se perderían valores de gran importancia que se habían creado gracias a su disposición actual en la iglesia.

¿Qué tipo de participación ha formado parte el protocolo?

La participación en la toma de decisiones han sido los historiadores, conservadores, restauradores y párrocos de la iglesia, así como los fieles que ayudan a financiar la restauración de la obra.

¿Qué peso se le ha dado al contexto? ¿Por qué?

En este caso, como la ubicación actual de la obra es una iglesia, el factor contextual ha tenido un fuerte peso en la toma de decisiones.

¿Se ha dado más peso a los valores de más importancia?

Los valores de más importancia en este caso han sido los determinados por la función de la obra, determinada a su vez por el contexto para el que fue ampliada y al que debe regresar.

¿Existiría alguna alternativa para que el criterio de autenticidad y con ello los valores de la obra original fuesen recuperados?

Para que esto fuera posible la obra debería ser, sino devuelta al contexto de origen, sí a una posición espacial similar, a una altura de dos metros y con una iluminación a la izquierda. En este caso la ampliación sería retirada¹²⁶⁰, recuperándose los efectos de perspectiva y lumínicos creados por el pintor.

¹²⁶⁰ A la copia existente, que fue realizada después, y que también había sido ampliada del mismo modo, se le eliminó la ampliación en 1961. ROSCI (1993). *Giulio Cesare Procaccini*. Ed. dei Soncino, Soncino. p. 112. En FERRANTE, V. (2016). *Op. cit.*

Capítulo 11

Conclusiones

La realización de este trabajo de investigación ha supuesto el estudio de un campo relativamente poco tratado o, al menos, en el que se ha profundizado poco en la historia de la conservación y restauración de bienes culturales: las ampliaciones de formato. La búsqueda bibliográfica y de obras con esta particularidad ha sido de gran importancia en este trabajo y ha servido para descubrir su historia documental y material. Las distintas particularidades han servido para ejemplificar cada uno de los apartados de esta tesis y para obtener una serie de conclusiones que han dado respuesta a los objetivos formulados.

11.1. Consecuencias del cambio de formato en la percepción de la obra

El formato es una de las características de mayor importancia en las pinturas pues la composición interna vendrá determinada por las dimensiones y forma de la superficie que se va a pintar. El tipo de forma, además, puede aportar elementos de carácter simbólico. Cuando el soporte de una pintura resulta ampliado, el formato también varía y con ello, no sólo las dimensiones, sino también la geometría de su forma externa (por ej. de cuadrado a circular). Como consecuencia de esta transformación de formato, la composición interna también se ve alterada, quedando modificados los ejes y la disposición de los elementos figurativos. Se ha comprobado que las alteraciones provocadas en el esquema compositivo de una obra, por haber sido ampliada, cambian la dirección visual y pueden dificultar la lectura del mensaje de la obra.

El estudio del grado de alteración es de interés para la posterior toma de decisiones en cuanto a la conservación o eliminación de las ampliaciones.

El análisis presentado en esta tesis ha puesto de manifiesto que las distintas alteraciones perceptuales que pueden presentarse en una obra con ampliaciones no sólo tienen relación con un cambio en la simetría de la obra, sino que los elementos pictóricos que suelen añadirse en la ampliación para continuar la composición, además, crean tensiones visuales similares a las de los principios compositivos a los que se suele recurrir para dirigir la visión del espectador y transmitir un mensaje. Una obra ampliada adquiere una nueva situación formal y, en muchas ocasiones, una nueva función. Conocer las distintas funciones que una obra ha tenido a lo largo de su historia, así como la causa de una ampliación, son factores a tener en cuenta a la hora de evaluar los valores y establecer la toma de decisiones.

Esta tesis ha permitido establecer los tipos de alteraciones compositivas en obras ampliadas: por cambio de la forma/orientación del formato, por cambio de las proporciones, por cambio del eje compositivo, por cambio en la disposición del peso visual, por cambio de visión próxima a alejada, por cambio en la ilusión de continuidad y, por último, por cambio en la perspectiva o punto de vista.

11.2. Clasificación de los tipos de ampliaciones

Otra de las aportaciones de esta tesis doctoral es la profundización en las distintas finalidades que pueden tener las ampliaciones de pinturas. Estos motivos son los siguientes: por cambios de estilo, por cambios en la composición, por la unión de varias pinturas, por la adaptación a un nuevo espacio, por agrupamiento, por creación de obras autónomas, por restitución de zonas mutiladas, por adaptación a un nuevo marco y por motivos económicos.

La importancia de esta clasificación viene determinada porque es clave, en la toma de decisiones, conocer el motivo o los motivos que han provocado la realización de la ampliación de la obra. Esta información va a ayudar de forma notable a comprender los valores que la obra ha podido adquirir con esta transformación. No se pueden tomar decisiones si no se conoce la función que tienen o que hayan tenido las ampliaciones.

11.3. La modificación de los valores

La teoría contemporánea de la conservación-restauración de bienes culturales ha centrado la toma de decisiones en los valores de una obra. Estos han pasado a ser los factores más importantes a tener en cuenta en la conservación y gestión del patrimonio pictórico.

El criterio basado en la recuperación de la obra original a toda costa (lo que supone la eliminación de todo añadido, solo por no ser original) ya no se considera adecuado, porque puede suponer una pérdida de valores de importancia, tales como el valor documental o el histórico.

Las obras ampliadas tienen nuevos valores o, por lo menos, valores diferentes algo diferentes a los que tuvieron en inicio, y por ello esta nueva situación debe ser evaluada desde un enfoque crítico y con la ayuda de herramientas como los principios que aporta la teoría contemporánea de la restauración, para resolver qué valores poseen y cuáles pueden adquirir de forma potencial.

El interés del análisis de valores de una obra ampliada está en observar la evolución que estos han experimentado tras dicha intervención. Se trata de conocer los que pudo poseer en origen y la evolución que se ha producido desde entonces, con especial atención a los cambios que pudieran haber generado la necesidad de la ampliación y a los que son consecuencia de esa misma intervención. Esto servirá para evaluar qué ocurriría si los añadidos fueran retirados.

Se ha podido constatar que si unos añadidos son retirados se puede estar destruyendo una unidad nueva, pero si se conserva, quizá quede desvirtuado el mensaje de la obra. Por ello es importante analizar los valores se han creado con las ampliaciones.

11.4. Propuesta de un modelo de toma de decisiones

Este trabajo de investigación ha mostrado la necesidad de elaborar unas pautas a la hora de intervenir en pinturas ampliadas. Se ha propuesto una metodología de toma de decisiones conservativas de las obras ampliadas que se adapten a las necesidades contemporáneas. Gracias este protocolo se puede profundizar en cómo afectan los distintos factores y valores implicados en la conservación de la obra para, finalmente, obtener una solución en cuanto a la conservación y presentación de la obra que sea lo más satisfactoria posible.

El método de toma de decisiones en conservación de obras ampliadas se presenta como un proceso de evaluación de parámetros relacionados con dichas obras como valores o diversas circunstancias, con lo que se pretende ayudar a analizar cada uno de ellos para resolver qué criterio y, por tanto, qué intervención sería la más idónea en cada caso. De este modo, se pretende evitar errores causados por metodologías desacertadas basadas, por ejemplo, sólo en las opiniones personales de un conservador.

Aunque la toma de decisiones sobre la conservación de ampliaciones no se considera que pueda realizarse de forma cuantitativa, pues tanto los factores como el resultado esperado tienen un alto componente subjetivo, sí pueden tenerse en cuenta una serie de datos que pueden permitir establecer una toma de decisiones que no sea arbitraria.

11.5. Futuras líneas de investigación

Es necesario estudiar con más profundidad las alteraciones visuales que producen las ampliaciones y los cambios de formato. Esto es esencial para establecer unos criterios de intervención más ajustados a cada caso. Una interesante posibilidad es estudiar el cambio compositivo que experimentan las obras ampliadas mediante análisis con *Eye tracking*.

La base de datos, diseñada por la autora para organizar la información acerca de las obras ampliadas, requiere de un trabajo más completo para adecuarse mejor a la tarea de documentar estos datos y también para ampliar la información recogida.

Otra línea de trabajo consiste en profundizar en el sistema de toma de decisiones. El modelo presentado en esta tesis es solo un primer paso y resulta necesario realizar mucho más trabajo para establecer una metodología completa que ayude a los conservadores-restauradores a tomar decisiones frente al problema de las obras ampliadas.

Bibliografía

- ABELES, L., FORESTIER, L., HERAN, E., PAKENHAM, M. Y WAGNEUR, J-D. (2000). *La Dame aux éventails: Nina de Callias, modèle de Manet*. Catálogo de la exposición 17 avril-16 juillet. Réunion des musées nationaux.
- ACKROYD, P. (2012). "The Structural Conservation of Paintings on Wooden Panel Supports" en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). Londres, New York: Routledge.
- ACKROYD, P., HOWARD, H., WIESEMAN, B., BILLINGE, R. Y PEGGIE, D. (POR PUBLICARSE). "Jacob Jordaens, Portrait of Govaert van Surpele (?) and his Wife: artists' structural modifications and pictorial changes", en *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 38.
- AGUIRREZABAL MARTIN, F. (1991). *Manual de recuperación de obras de arte*. Tomo I. Pintura sobre tela. Alcalá de Henares. http://api.ning.com/files/Q5xsMw9OjgV6jXDkCp*32HzBIaa-Qaa7ybWn9Lgn93bWxC2yhDslI5FVSajOoIwLc7*MmasgUnGUtOsmmC4MNxOU66XtbqO/Pinturas-sobretela.pdf [Consulta: 20 octubre de 2012]
- ALBA CARCELÉN, L. Y GONZALEZ MOZO, A. (2005). "Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete" en *Actas del II Congreso GEIIC. Investigación en conservación y restauración*. 9, 10, 11 noviembre 2005. Barcelona: UB. p. 43-49. PONR EN CITAS
- ALBA CARCELÉN, L. y JOVER DE CELIS, M. (2009). *Niños jugando a los dados de Pedro Núñez de Villavencio. Historia de una obra a través de su radiografía en revista Ge-IIC*, n. 0. p. 47-6 <<http://geiic.com/ojs/index.php/revista/article/view/63/55>> [Consulta: 20 de Abril 2012].
- ALEJOS, C. (2011) "Influencias expresivas del formato del lienzo" en *Pintura y Artistas. Blog de Cristina Alejos para hablar de pintura y arte*, 3 noviembre <<http://www.pinturayartistas.com/influencias-expresivas-del-formato-del-lienzo/>> [Consulta: 20 enero de 2012]
- ALLARD, S., BELCOUR, M-A., BERGEAUD, C., BRET, J., HULOT, J-F., MARTIN, E. y TREMOLIERES, B. (2004). "La Tentation du Christ d'Ary Scheffer : la restauration d'une oeuvre au format modifié par son auteur." en *TECHNÈ: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*. n. 19. p. 62-67.
- ANGEL, M. J. (2009). *Pictorial Composition; the Art of Creating Expression in Painting*. <https://www.artrenewal.org/articles/2009/PictorialComposition-MJAngel.pdf> [Consulta: 13 junio 2016].
- ANGULO IÑIGUEZ, D. y PORTÚS PÉREZ, J. (2007). *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- APPELBAUM, B. (2007). *Conservation treatment methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza
- ARNHEIM, R. (1995). *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía. (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza
- ARNHEIM, R. (2001). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza
- ARNHEIM, R. (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal.

- ARNHEIM, R. (2005). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- ARTEMAGAZINE. “Bergamo. Torna a Serina il polittico della Resurrezione di Palma il Vecchio” en *Artemagazine*. <http://www.artemagazine.it/dal-territorio/item/1955-bergamo-torna-a-serina-il-polittico-della-resurrezione-di-palma-il-vecchio> [Consulta: 17 febrero de 2017]
- ASHLEY-SMITH, J. (1999). “The Basis of Conservation Ethics” en *Conservation, principles, dilemmas and uncomfortable truths*, A. Richmond A. Bracker. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- ASHLEY-SMITH, J. (1999). *Risk Assessment for Object Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann
- AVRAMI, E., MASON, R. DE LA TORRE, M. (EDS.). (2000). *Values and Heritage Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/valuesrpt.pdf
- AZCÁRATE, A. (2006). “El patrimonio edificado. Gestión y difusión” *Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* J. M. Iglesias Gil. (coord.). Reinos: Universidad de Cantabria. p. 35-44.
- BAILAN, J., HERNÁNDEZ, J. M., PETIT y MENDIZÁBAL. M. A. (1996). “El valor del patrimonio histórico” en *Complutum Extra*, Vol. 6, nº11, p. 215-224.
- BAILEY, C. B., CONISBEE, P. y GAEHTGENS, T. W. (2003). *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven, Londres: Yale University Press, National Gallery of Canada
- BALDINI, U. (1978). *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Vol I. Florencia: Nardini.
- BALDINI, U. (1997). *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. Vol. 1. Madrid: Nerea/Nardini.
- BALLART, J. (2007). *El patrimonio histórico y arqueológico*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BALLAS, G. (1980). “Les Formats des chassis en peinture: étude des formats dits "Français"” en *Assaph: Studies in Art History*, N. Kenaan (Vol.1). Tel Aviv: Putnams.
- BARBERO ENCINAS, J. C. (2008). *Fondo y figura. El sentido de la restauración en el arte contemporáneo*. Madrid: Polifemo.
- BARNES J. S., BOCCARDO P., DI FABIO C., TAGLIAFERRO L. (1997). *Van Dyck a Genova. Grande Pittura e collezionismo. Catalogo della mostra di Palazzo Ducale, Genova, 22 marzo-13 luglio 1997*. Milán: Electa.
- BARONI, J. L. (2014). Catálogo de pinturas esculturas y dibujos. 2014. www.jlbaroni.com/files/Catalogue_2014_Jean_Luc_Baroni.pdf [Consulta: 26 febrero de 2014].
- BARRETT, S. y STULIK, D. C. (1995). “An Integrated Approach for the Study of Painting Techniques” en *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands 26-29 June, 1995*, A. Wallert, E. Hermens y M. Peek. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute. p.
- BARROS GARCÍA, J. M. (1989). “Características de la obra: su constitución” en *Nuestra señora de la Sabiduría patrona de la Universitat de València*. Estudi General. València: Universitat de València.

- BARROS GARCÍA, J. M. (1999). *Objetivos y límites en la limpieza de estructuras pictóricas*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2000). “Fundamentos metodológicos en la limpieza de estructuras pictóricas una visión objetiva” en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año 8. n. 30. p. 75-84. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=189973>> [Consulta: 20 febrero de 2015]
- BARROS GARCÍA, J. M. (2002). “Cambio de formato en las obras pictóricas” en *R&R*, nº 70, p. 34-39.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2002). “La imagen humillada” en *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*. D. Benito Goerlich et al. Valencia: Universidad de Valencia y Fundación General de la Universidad de Valencia.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2002). “Proceso de la restauración, en Nuestra Señora de la Sapiencia” en *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*. D. Benito Goerlich et al. Valencia: Universidad de Valencia y Fundación General de la Universidad de Valencia.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2005). *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. 186 p.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2007). *Conservación y restauración de pintura II*. Valencia: UPV.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2015). “Re-evaluating the roles of the cleaning process in the conservation of paintings” en *Ge-conservación*, vol. 7, n. 7, p. 14-23.
- BARROS GARCÍA, J. M. (2015). Re-evaluating the roles of the cleaning process in the conservation of paintings.” en *Revista Ge-IIC*. n.7. p. 14-23. <<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/210>>. [Consulta 1 agosto de 2015]
- BEDOTTI, J. (1837). *De la restauration des tableaux*. Paris
- BEGUIN, S. (1982). *Le siècle florentin au Louvre. Les dossiers du département des peintures*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux.
- BELTINGER, K. (2005). “The ‘format question’ in Hodler’s work. Swiss Institute for Art Research” en *Preprints of the ICOM-CC 14 th Triennial Meeting*. La Haya y Londres: James & James. p. 446–451. <www.viks.sk/chk/14tmh_26.doc> [Consulta 25 noviembre 2014]
- BENITO GOERLICH, D. (1990). *La capilla de la universitat de València*. Valencia: Universitat de València.
- BERGEAUD, C., HULOT, J-F., ROCHE, A. (1997). *La dégradation des peintures sur toile: Méthode d’examen des altérations*. París: Ecole Nationale du Patrimoine.
- BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique. Vol 1*. Paris: Éditions du Patrimoine.
- BERGEON, S. (1990). *Science et patience ou la restauration des peintures*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. 266 p.
- BERGEON, S. y MARTIN, E. (1994). “La technique de la peinture française de XVIIe et XVIIIe siècles” en *TECHNE: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. nº1. p. 65-78.

- BERGEON, S., MÂLE-EMILE, G. y FAILLANT-DUMAS, L. (1980). *Restauration des peintures. Catálogo de exposición del museo del Louvre del 30 Mayo al 1 diciembre 1980*, no. 21. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- BERGER, G. y RUSSELL, W. (2009). *Conservation of paintings: research and innovations*. Londres: Archetype.
- BERGER, R. (1976). *El conocimiento de la pintura II. El arte de comprenderla*. Barcelona: Noguer.
- BETELU, C. (2014). "Pour une étude matérielle des œuvres, lorsque l'étude et la restauration renouent avec l'intention de l'artiste. Etude de la Série de portraits d'artistes de Louis Léopold Boilly " en Jornada de estudios *Matérialité de l'art à l'âge patrimonial (XVIIIe-XXe siècle)*. 20 junio 2014. Escuela normal superior Sala de historia.
- BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. (2012). "La Sainte famille d'après André del Sarto: [estampe] ([1er état]) / [Jacques Callot]; AND. SART" en *GALLICA*. Département Estampes et photographie.
- BLIECK, G. (2007). *La restauration d'un tableau hors du commun: le Mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche. La redécouverte d'une œuvre conçue par Rubens et peinte par Jordaens en 1634-1635*. Sainte-Savine: Commune de Sainte-Savine.
- BLYTH-HILL, V. (1992). "The History of Thangka Conservation in Western Collections" en *Western Association for Art Conservation*, vol. 15, 15-30 <<http://www.asianart.com/waac/index.htm>> [Consulta: 28 Julio 2014]
- BOISSONAS, P. B. y PERCIVAL-PRESCOTT, W. (1984). "Some alternatives to lining" en *7th Triennial Meeting / Icom Committee for Conservation*. Paris, 1984, p. 35-37.
- BOMFORD, D. (1998). "Introduction. Keynotes address" en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Dardes y A. Rothe. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- BOMFORD, D. (2003). "Panel discussion" en *Personal viewpoints thoughts about paintings conservation*. M. Leonard. Los Angeles: Getty Trust Publications.
- BOMFORD, D. y ROY, A. (1983). "Manet's "The Waitress": An Investigation into its Origin and Development" en *National Gallery Technical Bulletin Vol 7*, p 3–19. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/bomford_roy1983> [Consulta: 4 mayo 2015]
- BOMFORD, D., BROUGH, J. y ROY, A. (1980). "Three Panels from Perugino's Certosa di Pavia Altarpiece" en *National Gallery Technical Bulletin Vol 4*, pp 3–31.<http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/bomford_brough_roy1980.pdf> [Consulta: 4 febrero 2015]
- BOULEAU, C. (1996). *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal.
- BRANDI, C. (1982). La "Carta del Restauo 1972". http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauo_Roma.pdf [Consulta: 20 diciembre de 2016]
- BRASH, L. (2014). "Lucretia" en *The Life and Art of Artemisia Gentileschi* <http://www.artemisia-gentileschi.com/lucretia.html> [Consulta: 12 marzo de 2016]
- BREJON DE LAVERGNÉE, A. y THIÉBAUT, D. (1981). *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre: II*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

- BROWN, C. (1996). *Making and meaning. Rubens landscapes. Exh. Cat.* Londres: National Gallery.
- BROWN, C., REEVE, A. y WYLD, M. (1982). "Rubens' "The Watering Place". *National Gallery Technical Bulletin* Vol 6, p. 26–39.
- BROWN, D. A. (ed). (2006). *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*. Washington: National Gallery of Art; Vienna: Kunsthistorisches Museum, en asoc. con Yale University Press.
- BROWN, J. (1986). *Velázquez*. Madrid: Alianza
- BRU CH. P. (1975). *Les éléments picturaux*. Lovain: Vander.
- BRUCKLE, I. (2015). "Aqueous treatment in context" en *Historical perspectives in the conservation of works of art on paper*, M. Holben Ellis Los angeles: Getty Publications.
- BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S. H., VAN THIEL, P. J, J. y VAN DE WETERING, E. (EDS.). (1990). *A Corpus of Rembrandt Paintings: 1635–1642*. Vol. III. Dordrecht: Springer Netherlands, 1990.
- BUENDÍA, R. y ÁVILA, A. (1991). *Velázquez*. Madrid: Anaya.
- BURDAJEWICZ, J. (2012). "The Assumption of the Virgin by the studio of Peter Paul Rubens from the National Gallery of Art in Washington: Between master's piece and student's copy" en *European paintings 15th–18th century. Copying, Replicating and Emulating*, E. Hermens. Londres: Archetype. p. 76-86.
- BURROUGHS, B. (1921). "The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder" en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, n. 5, pp. 96-103.
- BURROUGHS, B. (1921). *The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder* en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, n. 5, pp. 96-103. <<http://www.jstor.org/stable/3254219>> [Consulta: 04 marzo de 2015]
- C2RMF. "La femme adultère. Interventions principales et constats d'état. Informe de restauración" en *EROS. Base de datos de los museos de Francia*. París.
- CALLEN, A. (2000). *The art of impressionism: Painting technique and the making of modernity*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- CALTER, P. (1998). "What shape frame?" en *Mathematics Across the Curriculum - Dartmouth Math Home* <<https://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit12/unit12.html>> [Consulta: 3 junio de 2016]
- CALVO, A. (1997). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Del serbal.
- CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Del serbal.
- CAMPBELL, L., BOMFORD, D., ROY, A. y WHITE, R. (1994). "The Virgin and Child before a Firescreen: History, Examination and Treatment" en *The National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 15. p. 21–35
- CANSINO CANSINO, A. Y FERRERAS ROMERO, G. "La restauración de las pinturas de techo de la casa del poeta Juan de Arguijo" en *IAPH* < www.iaph.es/export/.../pinturas-juan-de-arguijo/.../proyecto_conservacion_arguijo.pdf> [Consulta: 10 febrero de 2015]
- CANSINO CANSINO, A. Y GONZALEZ GONZALEZ, M. M. (2005). "Reentelado de grandes formatos: actualización de metodos tradicionales: metodología de actuación en *Actas del Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: Comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Paraninfo de la universidad politécnica de Valencia, 9-11 marzo 2005. p. 9-31.

- CAPLE, C. (2000). *Conservation skills: Judgement, method, and decision making*. Londres: Routledge.
- CARAVALLO PERICHI, C. (2011). *Patrimonio cultural. Un enfoque diverso y comprometido*. Mexico: Unesco. http://www.comisionunesco.mec.gub.uy/innovaportal/file/30724/1/unesco__cira_caraballo__patrimonio_cultural1.pdf [Consulta 15 febrero de 2016]
- CAREY, J. (2012) The house of cards en *APOLLO. The international art magazine*. Abril 2012.
- CARLYLE, L. A. (1995). “Beyond a Collection of Data: What We Can Learn from Documentary Sources on Artists' Materials and Techniques” en *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherland*, p. 26-29, junio, 1995, A. Wallert, E. Hermens y M. Peek. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute.
- CARRETERO MARCO, C. (2002). “La restauración de pintura en el Museo del Prado en el siglo XIX. Vicente Poleró y el Real. Sitio de San Lorenzo de El Escorial” en *Actas del I Congreso del GEIC: evolución y nuevas perspectivas*. Del 25 al 27 de Noviembre. Valencia: GEIC.
- CARRETERO MARCO, C. (2004). “Restauración en el s. XIX materiales, técnicas y criterios”. En XV congreso de conservación y restauración de bienes culturales. Murcia. Disponible en <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Restauracion_siglo_XXI.pdf> [Consulta: 5 abril 2015].
- CASTILLO, J. M. (2012). *La composición de la imagen. Del Renacimiento al 3D*. Madrid: Paraninfo.
- CESARUOLO, A. (2013). “Modifiche dimensionali, adattamenti, trasformazioni: la storia conservativa come traccia per la fortuna critica di alcuni dipinti” en *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva y S. Ventra. Roma: Campisano.
- CHAMBERLAND, P. (2014). *Foi et images: enjeux spirituels et pédagogiques du tableau religieux dans les paroisses rurales au Bas-Canada*. Deux études de cas à partir du fonds de tableaux Desjardins. Tesis de Máster. Québec: Université Laval.
- CHARPENTIER, C. (2006). “Commandes publiques. Michele Pagano. Paysage, rencontre galante près d'une fabrique” en *Cecilecharpentier.fr*. <<http://www.cecilecharpentier.fr/fr/commande-publique.php?lieu=louvre>> [Consulta: 12 julio de 2016]
- CHASTEL, A. y BREUILLE, J-P. (1998). *L'atelier du peintre et l'art de la peinture: dictionnaire des termes techniques*. París: Larousse.
- CHAVES CASTANEDO, M. P. (2015). Modificaciones en la imagen radiográfica de pinturas reenteladas. Tesis doctoral. Vizcaya: Universidad del País Vasco.
- CHIARINI, M. Y TARTUFERI, A. (1995). *Capolavori sconosciuti a palazzo Pitti: Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*. Florencia: Fabri. 71 pp.
- CHILD, R. E. (1997). “Ethics and Museum Conservation” en *Museum Ethics*, G. Edson, Londres, N. York: Routledge, pp. 209–215.
- CHRISTIANSEN, K. (2004). “Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition” en *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 39, 101-126.
- CIATTI, M. (1990). “Dipinti su tela e tavola” en *Raffaello e altri. I restauri dell'Opificio. Catalogo della mostra. Firenze, Orsanmichele 10 Giugno - 30 Settembre 1990*. Florencia: Centro Di.

- CIATTI, M. (2004). “Ulisse Forni e la cultura del restauro a Firenze” en *Ulisse Forni, Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, U. Forni, G. Bonsanti y M. Ciatti. Florencia: Edifir.
- CIATTI, M. y PADOVANI, S. (2005). *La Pala Dei del Rosso Fiorentino a Pitti: storia e restauro*. Florencia: Edifir.
- CIATTI, M., CASTELLI, C. y SANTACESARIA, A. (1999). *Dipinti su tavola, la tecnica e la conservazione dei supporti*. Florencia: Edifir.
- CIATTI, M., CIANI PASSERI, F., ROSSI SCARZANELLA, C., SANTACESARIA, A., LALLI, C., ANDRACH, D. E INNOCENTI, F. “(2013). Venere, Amore e Gelosia di Angolo Bronzino: técnica de realización e restauro” en *OPD Rivista dell’Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, n. 25. Florencia: Di Restauro.
- CIATTI, M., y MARTUSCIELLO, F. (2009). *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro: Dispense per gli studenti*. Firenze: Edifir.
- CLARK ART INSTITUTE MUSEUM COLLECTIONS. *Trumpeter of the Hussars on Horseback*. <<http://maca.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p132501coll22/id/377>> [Consulta: 20 abril 2015]
- CLAVIR, M. (2002). *Preserving what is valued. Museums, conservation and first nations*. UBC Press: Vancouver. 295 pp.
- CODART. (2012) Dutch and Flemish art in museums worldwide. Jordaens' Deposition from the cross back en Maagdenhuismuseum after extensive restoration” <http://www.codart.nl/news/852/> [Consulta: 23 febrero de 2015].
- COLLET, B. *Enquête sur quelques tableaux des 17 ème et 18 ème siècle au Musée du Louvre*. <<http://ma-page.noos.fr/moulinhg03/ancien.regime/art.images/louvre.corr.boucher.html>> [Consulta 7 octubre 2013]
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, I. y SANTOS, I. (2005). “Restauración de dos tablas flamencas” en *R&R*, vol. 95
- CONTI, A. (1975). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*. Milán: Electa. 286 p.
- CONTI, A. (1988). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*. Milán: Electa.
- CONTI, A. (1996). *Manuale di Restauro*. Torino: Einaudi
- CONTI, A. (2001). *Manuale di Restauro*. Torino: Einaudi.
- CONTI, A. (2002). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*. Milán: Electa.
- CONTI, A. (2007). *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann.
- CRESPO RUÍZ DE GAUNA, B. (2003). “Un caso de variación de formato en un lienzo del siglo xvi. torre de Mendoza (Álava)” en *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, n. 4, p. 61-63.
- CRIADO PÉREZ, M. (2011). *La medida original. El problema de los formatos en la pintura de Velázquez*. Trabajo de fin de grado. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CURIATOR. *Portrait of a Family, Probably that of Richard Streatfeild 1645 by William Dobson* <http://curiator.com/art/william-dobson/portrait-of-a-family-probably-that-of-richard-streatfeild> [Consulta: 15 mayo de 2015]

- CURIE, P., DELMAS-KROELL, C. Y LAVEISSIERE, S. (2013). “L’Aveuglement des habitants de Sodome (1639) par Laurent de La Hyre” en *TECHNE: la science au service de l’histoire de l’art et des civilisations*. n.38, 89-94.
- CUZIN, J-P. (1977). *La diseuse de bonne aventure de Caravage*. Paris: Éditions de la réunion des musées françaises.
- CUZIN, M. *Interventions principales et constats d’état: La femme adultère*. En Dossier de Restauration. EROS. Paris: C2RMF.
- D’ELIA, M. (1983). “Pittore del sec. XVII. Madonna e Santi” en *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena.
- DAVAL, J-L. (1998). *La pintura al óleo*. Barcelona: Carroggio.
- DE COTTE, R. “Papiers de l’architecte. 1601-1800” en *Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 9447*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063207g/f82.item.zoom> [Consulta: 20 marzo de 2014]
- DE GHELLINCK D’ELSEGHEM, B. (1993) «La restauration d’un trompe-l’oeil chantourné. *Enfant endormi* peint par Johannes Verspronck en 1652» en *10th Triennial meeting, Washington, DC, 22-27 August 1993. Éd. ICOM*, Paris, p. 677-682.
- DE NOISY, M. Peinture portrait Louis XIV, Mignard. *Versailles, un musée méconnu*. < <http://www.connaissancesdeversailles.org/c6-versailles-un-musee-meconnu> > [Consulta: 20 febrero de 2014]
- DELGADO-GAL, A. (1999). “El tiempo cómplice” en *El Cultural.es*. Madrid: Prensa Europea del Siglo XXI, S.L. http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/14113/El_tiempo_complice [Consulta: 21 enero 2012].
- DESSERRIÈRES, L. (2009). “La restauration des supports de peintures au XIXe siècle: La rentoileur Émile Mortemard (1794-1872)” en *Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 4. p. 64-72.
- D’HULST, R.A., DE POORTER N., VANDENVAN, M., Y DEVISSCHER, H. (1993). *Jacob Jordaens (1593-1678) tableaux et tapisserie*. Bruselas: Crédit Communal.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1975) *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, s. XVII*. Vol I. Madrid: Museo del Prado.
- DIMOND, D. Y MACCALLUM, W. (2005). “The structural treatment of a series of large dynastic portraits of Louis XIV and family on-site at Chateau de Balleroy, Normandy” en *Big pictures: problems and solutions for treating outsize paintings*, S. Woodcock. Londres: Archetype.
- DIRKX, M. (2014). “An ambitious widow and a room full of Bols” en *Rembrandt’s room*, 18 mayo ><https://arthistoriesroom.wordpress.com/category/art-by-century/17th-century/painting/>> [Consulta: 25 noviembre de 2014].
- DIRKX, M. (2014). “Hendrick ter Brugghen and the “ugly” Christ Child” en *Rembrandt’s room*, 5 enero <<https://arthistoriesroom.wordpress.com/2014/01/05/hendrick-ter-brugghen-and-the-ugly-christ-child/>> [Consulta: 20 abril 2015]
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (1990). *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado.

- DONDIS, D. A. (1990). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DORN, R. (1999). “Van Gogh's 'Sunflowers' series: the fifth toile de 30” en *Van Gogh Museum Journal* 1999. p. 42–61.
- DUBOIS, H. (2009). “The Master’s own Hand?: Contribution to the study of Rubens’s retouching of monumental formats” en *Study and Serendipity: Testimonies on Artist’s Practice, posprints of the ATSR International Symposium*, University of Glasgow, 12-13 junio 2008, Londres. p. 87-94.
- DUBOIS, H. y FRAITURE, P. (2011). “Between creativity and economy: remarks on Rubens’ panel supports in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium” en *Studying old master paintings technology and practice: the National Gallery technical bulletin 30th anniversary conference postprints*, Spring. M. Londres: Archetype. p. 136- 142.
- DUFF, N. (2006). “*Constable's Sketch for Hadleigh Castle: A Technical Examination.*” *Tate Papers Spring 2006* <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/duff.htm>> [Consulta: 29 agosto de 2012].
- DUNKERTON, J. (2009). X-Ray Examination of The Mackintosh Madonna (NG2069)’, The Mellon Digital Documentation Project, 2009. <<http://cima.ng-london.org.uk/documentation/index.php>> [Consulta: 20 febrero de 2015]
- DUNNING, W. (1991). *Changing images of pictorial space: a history of spatial illusion in painting*. Syracuse: Syracuse University Press, 1991
- ELLINGTONCOLTRANE. “Daniele Crespi. Pietà (1626)” en *GANDALFSGALLERY* <http://gandalfsgallery.blogspot.it/2014/11/daniele-crespi-pieta-c1626.html> [Consulta: 20 diciembre de 2016]
- ENGERAND, F. (1899). *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710. Publié pour la première fois avec des additions et des notes par Fernand Engerand*. Paris: E. Leroux.
- ENGLISH HERITAGE. (1997). *Sustaining the Historic Environment: New Perspectives on the Future*. Londres: English Heritage.
- ESCOFFIER, R (2009). *La restauration du tableau de la Crucifixion* .Kabellion Histoire & patrimoine de Ca-vaillon. <http://www.kabellion-leblog.fr/article-restauration-du-tableau-de-la-crucifixion-88489260.html> [Consulta 5 agosto 2012]
- ESCOHOTADO IBOR, T. “El ayer y hoy del entelado: nuevas tecnologías”. En *Actas del Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: Comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Paraninfo de la universidad politécnica de Valencia, 9-11 marzo 2005.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, M. J. (2016). “Pinazo y la estética de lo inacabado”. *Revista V. El Pais*. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/03/actualidad/1470250814_113947.html> 4 agosto. [Consultado: 1 febrero de 2017]
- ÉTIENNE, N. (2011). “Les peintures en pièces détachées: tableaux disloqués et critères de sélection en Europe (1775-1815)”, en *La Sélection patrimoniale: 6e Rencontre internationale des jeunes chercheurs en patrimoine*, A. Richard-Bazire y M. Drouin (dir.), Montreal: Cahiers de l’Institut du patrimoine de l’UQAM/Multimondes, p. 275-288.

- ÉTIENNE, N. (2011). "Un artiste connaisseur? L'expertise du restaurateur au XVIIIe siècle" en *Revue de Synthèse*, t.132, 6e série, no.1, p. 1-17
- ÉTIENNE, N. (2012). "La pensée dans la pratique: le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIIIe au XVIIIe siècle" en *Actas del coloquio: Plumes et Pinceaux Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, M. Fend, M. Hyde y A. Lafont. *Essais*, Dijon: Presses du réel/INHA <<http://inha.revues.org/40652012>> [Consulta: 20 septembre de 2012]
- ÉTIENNE, N. (2012). "La restauration en Europe de 1789 à 1815: entre politique et philosophie" en *CeROArt* <http://ceroart.revues.org/2415> [Consultado el 2 de febrero de 2013].
- ÉTIENNE, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des oeuvres d'art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. p. 157.
- ÉTIENNE, N. (2013). "La restauration des peintures à Paris, 1750-1815. État de la recherche et perspectives" en *Patrimoines* revue de l'Institut national du patrimoine. N. 9. p. 74-79.
- FARIES, M. (2016). "Jan Van Scorel, Mary Magdalen" en *Rijksmuseum online collection*. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-372/catalogue-entry>> [Consulta 2 octobre de 2016]
- FARIES, M. y AINSWORTH, M. (2006). "Jan van Scorel's Mary Magdalene: Original and Copy," en *La dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV: La peinture ancienne et ses procédés, copies, répliques, pastiches*, H. Verougstraete and J. Couvert. Lovaina: Peeters. p. 150-58.
- FAVRE-FÉLIX, M. (2009) "Ambiguïtés, erreurs et conséquences: «Rendre l'oeuvre lisible», *CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique*. <<http://ceroart.revues.org/1140>> [Consulta: 15 octobre de 2015]
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1999). *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Ariel.
- FERRANTE, V. (2016). *Il restauro dell'Ultima Cena di Giulio Cesare Procaccini: studio dei sistemi di rimozione dell'adesivo vinilico di foderatura a base di Mowilith*. Tesis de grado. Turín: Fondazione Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali *La Venaria Reale*.
- FINN, C. (2012). "Written documentation for paintings conservation" en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield (eds.). Londres, New York: Routledge. (271-276).
- FOREST, E., CORBEIL, M-C. y LACROIX, L. (2008). "L'Adoration des mages de Claude Vignon. Une découverte" en *15th Triennial Conference. 22-26 September 2008*, J. Bridgland. Vol. 2. Nueva Delhi: Allied Publishers.
- FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART, HUMMELEN, I., SILLE, D. y M. ZIJLMANS. (EDS) (2005). *Modern Art: Who Cares?, an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Londres: Archetype.
- FRANCASTEL, P. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra. 172 pp
- FRANCO RUUSCHMANN, C. B. (2006). *El arte geométrico: análisis y tendencias de su desarrollo plástico*. Tesis doctoral. Granada: Facultad de Bellas artes de Granada

- FREDERICKSEN, B. B. (1976). "The Four Evangelists by Carlo Dolci" en *The J. Paul Getty Museum Journal*. Vol. 3. pp. 67-73.
- FREY, B. S. (1997). "The Evaluation of Cultural Heritage: Some Critical Issues" en *Economic Perspectives on Cultural Heritage*, M. Hutter e I. Rizzo. Londres: Macmillan.
- FURIÓ, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra. 392 pp.
- GALERIA BORGHESE. *Compianto su Cristo morto*. MIBACT. <http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/compianto-su-cristo-morto> [Consulta: 20 junio de 2015]
- GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS. (1980). *La Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre: La science au service de l'art: [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1980-5 janvier 1981*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y JOVER, M. (2005). "La manipulación del formato original de las obras: un ejemplo de la aportación de los estudios técnicos en el conocimiento de la idea inicial del artista" en *Actas del II Congreso del GeIIC*. Barcelona, 9, 10 y 11 de noviembre de 2005, <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/La_manipulacion_del_formato_original.pdf> [Consulta: 10 Abril de 2012].
- GARRIDO PÉREZ, C. (1992). *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado.
- GARRIDO PÉREZ, C. (1998). "Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura" En *Arte: materiales y conservación*, 1998, pp. 41-65.
- GARRIDO, C. DAVILA, M. T. Y DAVILA, R. "General remarks on the painting technique of Velázquez and restoration carried out at the Museo del Prado" en *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage, Preprints of the IIC congress*, Madrid 1992. pp. 46-53.
- GARRIDO, C., CABRERA, J. M., MCKIM-SMITH, G. y NEWMAN, R. M. (1983). "La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del XVII" en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, n. 11, p. 79-95.
- GARRIDO, M. C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). "Las hilanderas: estudio técnico y restauración" en *Boletín del Museo del Prado*, vol. VII, n. 21. Madrid: Museo del Prado.
- GAYO, M. D y JOVER DE CELIS, M. (2010). "Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España" en *Boletín del Museo del Prado*. Vol. 28. n.46. p. 39-59.
- GHYKA, M. C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón.
- GLORIEUX, G. (2002). *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Neuf (1694-1750)*. Seysell: Champ Vallon.
- GOMBRICH, E. H. (1981). *Ideales e ídolos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. H. y MONTES SERRANO, C. (1990). "Tradición y creatividad" en *Anales de arquitectura*, n.2
- GONZALEZ VARAS, I. (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra. 2ª ed.
- GONZÁLEZ, V. (2012). "El retrato de aparato" en *La Region Diario digital de Ourense* <<http://www.laregion.es/opinion/victor-gonzalez/retrato-aparato/20120822074016255960.html>> [Consulta: 10 mayo 2015]

- GOUPIL, F.A.A. (1872). *Traite methodique et raisonne de la peinture a l'huile: contenant les principes du coloris ou melanges des couleurs appliques a tous les genres: paysages, fleurs, fruits, animaux, figures, etc.* Paris: Renault.
- GOWING, L. (1988). *Las pinturas du Louvre.* París: Nathan.
- GROEN, K. (2014). *Paintings in the laboratory.* Londres: Archetype.
- GRONAU, G. (1904). *Titian.* Londres: Duckworth&Co.
- GUIGOU, P. (1989). *Catalogue sommaire illustré des peintures.* París: RMN, n. I.
- GUSTIN-GÓMEZ, C. (2006). *Charles de La Fosse: 1636-1716.* Dijon: Faton.
- HABERT, J-P. y LOISEL, C. (1998). *Bassano et ses fils dans les musées françaises.* París: Réunion des musées nationaux.
- HACH, M. J. (1998). *The value of forgeries: a meaningful tool of art historical study.* Tesis de master. London: Universidad del oeste de Ontario. p. 12. <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ30677.pdf>> [Consulta: 20 mayo de 2014]
- HALE, C. (2000). The Techniques and Materials of the Intercession of Christ and the Virgin, attributed to Lorenzo Monaco.” en *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, C. Villiers. Londres: Archetype.
- HALL, C. (1994). "Restoring Bartolommeo Bonghi" en *The Metropolitan Museum of Art bulletin.* Vol. 51. n. 3.
- HASKELL, F. (1997). *L'amateur d'art.* París: Librairie générale française.
- HASKIN, S. H. (1976). *L'Enseigne de Gersaint.* Tesis de Master. Tucson: Univ. de Arizona. http://arizona.open-repository.com/arizona/bitstream/10150/347877/1/AZU_TD_BOX125_E9791_1976_134.pdf [Consulta 10 febrero de 2015]
- HEBBORN, E. (2004). *The art forger's handbook.* Woodstock. N.York: Overlook Press.
- HENDERSON, J. y NAKAMOTO, T. (2016). “Dialogue in conservation decision-making” en *Studies in Conservation*, vol. 61, n.2, 67-78.
- HERMENS, E. (2012). “Technical art history: The synergy of art, conservation and science” en *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, M. Rampley, T. Lenain, H. Locher. A. Pinotti, C. Schoell-Glass, K. Zijlmans, Leiden/Boston: Koninklijke Brill. p. 151-165.
- HERMITAGE FOUNDATION. *The Restoration of Titian's painting The Flight into Egypt.* <<http://www.hermitymuseumfoundation.org/support/completed-projects/the-restoration-of-titian-s-painting-the-flight-into-egypt/>> [Consulta: 12 enero de 2016].
- HILL STONER, J. y RUSHFIELD, R. Y JOYCE HILL STONER. (EDS.). (2012). *Conservation of Easel Paintings.* Londres, New York: Routledge.
- HILL STONER, J. y VON DER GOLTZ, M. (2012). “Consideration on removing or retaining overpainted additions and alterations” en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). Londres, New York: Routledge. p. 497-499.

- HOENIGER, C. (2009). *The development of principles in paintings conservation: Case studies from the restoration of Raphael's art*. En *Conservation, principles, dilemmas and uncomfortable truths*, A. Richmond A. Bracker. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 102.
- HOFMANN, M. y PADFIELD, J. "Raphael Research Resource. The Pietà, Raphael (1483-1520), P16e3". en National Gallery Conservation archive. <http://cima.ng-londres.org.uk/documentation/index.php> [Consulta: 20 enero de 2015]
- HOFSTEDE DE GROOT, C. (1908). *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on the work of John Smith*. Londres: Macmillan.
- HOLMAN, T. S. (1979). "Holbein's portraits of the Steelyard Merchants: An investigation" en *Metropolitan Museum Journal*. n. 14. N. York: The Metropolitan Museum of Art. p. 39-158.
- HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). "The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery" en *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique* <<http://ceroart.revues.org/2336>> [Consulta: 12 febrero de 2014]
- HOURS, M. (1976). *Conservation and scientific analysis of painting*. Londres: Van Nostrand Reinhold.
- HOURS, M. (1986). *Analyse scientifique et conservation des peintures*. Fribourg: Office du livre.
- HUBER, T. (2014). "The Shop Sign" en. *Skopia Contemporary Art, Geneva*. Dijon: Les presses du réel.
- HUMFREY, P. "Venus y Adonis [Veronés]" Madrid: Fundación de amigos del Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/venus-y-adonis-verones/8a2f1d18-e5b7-4ffa-88c1-a63330726c89> [Consulta: 2 Junio 2012].
- INEBA TAMARIT, P. (1995). *La restauración a través del tiempo, consecuencias prácticas, especial estudio del caso valenciano*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- INEBA TAMARIT, P. y QUIROGA ALAMÁ, V. (2008). "Estudio e intervención en la tabla "Anunciación", anónimo aragonés, tras detectar falsos históricos que reconstruían la obra" en *17th International Meeting on Heritage*. Castellón, Vila-real, Burriana, 20-22 noviembre, P. Roig. (et. al). Valencia: Fundación de la Comunidad Valenciana "La Llum de les Imatges.
- INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. (2011). *Nota de Prensa: Un cuadro de Luis Tristán, perteneciente al Museo de el Greco ha sido restaurado por el Ministerio de Cultura*. <http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notasIPCE&layout=nota-sIPCE&html=24252011nota.txt&language=es&cache=ini> [Consulta: 12 Enero de 2012].
- IONE, A. (2005). *Innovation and Visualization: Trajectories, Strategies, and Myths*. Amsterdam, N. York: Rodopi.
- IRVING, J. y CHOI, S. (2010). "Decision Making and Treatment of the Ephrata Cloister ABC Book" en *The Book and Paper Group Annual*, Vol. 29.
- ISELLA, D. y FACCHINETTI, S. (2007). "Intorno ai taccuini lombardi di Giovan Battista Cavalcaselle: note per un'edizione critica" en *Revista Concorso: arti e lettere*. Vol. I. Año 2007.
- JAFFÉ, M. (1969). *Jacob Jordaens, 1593-1678*. Ottawa: National Gallery of Canada.

- JAMES-SARAZIN, A. (2003). “Hyacinthe Rigaud et ces messieurs d’Aix-en- B. Provence” en *Bibliothèque de l’école des Chartes* Vol. 161. n.1 p. 241-287. p. 269.
- JANUSZCZAK, W. (1981). *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: Hermann Blume.
- JOKILEHTO, J. (2001). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- JUAN BALDÓ, J. M. y VICENTE RABANAQUE, T. (2009). “El concepto actual de legibilidad. San Antonio abad de Pelugo y la Pieve di Santa Maria Assunta di Condino, Trento”, en *IV Congreso del Grupo Español del IIC: La restauracion en el siglo XXI*. Cáceres. Disponible en <http://ge-iic.com/files/IVcongreso/10_jm_juan_baldo3.pdf> [Consulta: 3 de abril de 2014]
- KAHLER, E. (1978). *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI.
- KANDINSKY, V. (1991). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor.
- KATZ, K. B. “The artist’s intention and the varnishing of German expressionist paintings: two case studies” en *Cleaning retouching and coatings technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture*, John S Mills y Perry Smith. Londres: IIC. p. 158-159.
- KAZEROUNI, G. “La Richesse” en *Louvre* <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-richeesse> [Consulta: 2 febrero de 2015].
- KEENEY, R. L. (1996). “Value-focused thinking: Identifying decision opportunities and creating alternatives” en *European Journal of Operational Research*. Vol. 92, n.3.
- KEITH, L. (1999). “The Rubens Studio and the ‘Drunken Silenus supported by Satyrs’ en *National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 20. p. 96-104. <http://www.nationalgallery.org.uk/the-rubens-studio-and-the-drunken-silenus-supported-by-satyrs> [Consulta: 2 mayo de 2014]
- KEITH, L. (2001). “Andrea del Sarto’s. The Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist: Technique and Critical Reputation” en *National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 22. p. 42-53.
- KERDONIS. FR. *Nicolas Poussin* <http://kerdonis.fr/ZPOUSSINV1/> [Consulta: 18 mayo de 2016]
- KIK/IRPA. *Le lavage et l'onction du corps du Christ (Jordaens, 1620-1623, agrandi vers 1650, Anvers, musée Maagdenhuis, inv. 12): étude et restauration*. <http://www.kikirpa.be/uploads/files/projects/display_project.php?id=104&lang=fr> [Consulta: 15 diciembre de 2015]
- KIMBELL ART MUSEUM. *The Cardsharps*. <<https://www.kimbellart.org/collection-object/cardsharps>> [Consulta: 26 febrero de 2015].
- KIRBY, J. (1999). “The Painter’s Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice” en *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, A. Roy. *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/kirby1999> [Consulta: 30 diciembre 2013].
- KIRSH, A. y LEVENSON, R. S. (2000). *Seeing Through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies*. N. York, New Haven. Yale University Press.
- KNOWLES, A. (2000). “After Athens and Venice, Cracow” en *Triste Contemporanea. La Rivista*. vol. 6, n. 7. En MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea... Op. Cit.*

- KRÉN, E. y MARX, D. *Bellini, Giovanni. Pietà*. en Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/html_m/b/bellini/giovanni/1470-79/065pieta.html> [Consulta: 20 mayo de 2015]
- KRÉN, E. Y MARX, D. *Boy with Bird* en Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/11boybir.html> [Consulta: 12 abril de 2015]
- LABREUCHE, P. (2011). *Paris, capital de la tela para pintar. XVIII-XIX siècle*. CTHS y INHA: Paris.
- LACRAMIOARA OLTEAN, D. (2011). *De la compétence esthétique à la compétence transculturelle : l'approche transdisciplinaire en didactique de la langue-culture française*. Tesis doctoral. Cluj-Napoca: Universidad de Babeş-Bolya. <doctorat.ubbcluj.ro/.../2011/.../Oltean_Dana_Lacramioara_Fr.pdf> [Consulta: 2 marzo de 2015].
- LANEYRIE-DAGEN, N. (2004). *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*. Paris: Larousse
- LAUWICH, B. (2011). "Les aléas d'un tableau d'Ary Scheffer Dévouement patriotique de six bourgeois de Calais en 1342" en *TECHNÈ: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*. n 33. p. 79-85.
- LAVALLEE, M-H. (1999). "Orphée charmant les animaux. École de naples XVII siècle" en *Decouvrir, Aimer, Partager Les Chefs-D'oeuvre Des Musees De France*, A. Gourcuff. *BNP pour l'art*. Paris.
- LE CORNEC, G. (2001). *Les changements de format des tableaux de l'inventaire Le brun*. Tesis de máster. Paris: Université Paris IV. Sorbonne.
- LE MUSEE IMAGINAIRE. "Philippe de Vérone XVIème siècle Sainte famille, 1520-1530" en arts dans la cite. <<http://www.artsdanslacite.fr/musee-imaginaire-oeuvre.php?oeuvre=35&taille=60&explication=1>> [Consulta 15 enero de 2015].
- LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. y WHEELOCK, A. K. JR. (2017). "Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses" en *The Leiden Collection Catalogue*, A. K. Wheelock Jr., N. York. <http://www.theleidencollection.com/group/rembrandt-van-rijn-allegory-of-the-senses/> [Consulta 15 febrero de 2017]
- LIPE W.D. (1984). "Value and meaning in cultural resources" en *Approaches to the archaeological heritage*, H. Cleere, Cambridge: Cambridge University Press. 1984. (1-11)
- LOJKINE, S. (2002). "Les Bergers d'Arcadie (version de Chatsworth). Poussin" en *Utpictura18* <http://utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0894> [Consulta: 18 mayo de 2016]
- LONGHI, R. (1968). *Me pinxit e quesiti caravaggeschi, 1928-1934*. Florencia: Sansoni.
- M. B. F. (1987). "Girolamo Macchietti: Madonna de la Cintola fra i Santi Benedeto, Tommaso et Caterina" en *Capolavori&restauri. Catálogo de la exposición de 14 dicembre 1986 - 26 abril de 1987*. A. Forlani Tempesti. Palazzo Vecchio, Florencia: Cantini.
- MACARRÓN MIGUEL, A. (2008). *Conservación del patrimonio cultural*. Madrid: Síntesis.
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. (1995). *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos

- MACARRÓN MIGUEL, A. y GONZÁLEZ MOZO, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos. 216 p.
- MACBETH, R. (2012). "The technical examination and documentation of easel paintings" en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield (eds.). Londres, New York: Routledge. p. 296-300.
- MACGREGOR, A. (2007). *Curiosity and enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteen to the Nineteenth Century*. New Haven, Londres: Yale university Press.
- MAIER ALLENDE, J. (2003). "La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia" en *250 años de arqueología y patrimonio M*. Almagro-Gorbeay J. Maier Allende. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MARANDET, F. (2014). "Bon Boullogne 1649-1717. Un chef d'école au grand siècle" en *Cat. exposition Dijon, Musée Magnin, du 5 décembre 2014 au 5 mars 2015*. < http://musee-magnin.fr/sites/musee-magnin.fr/files/dossier_de_presse_25_11_14.pdf> [Consulta: 20 octubre de 2015]
- MARÇAL, H., MACEDO, R., NOGUEIRA, A. Y DUARTE, A. (2013). "Whose decision is it? Reflections about a decision making model based on qualitative methodologies" en *CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique*. 2013. <https://ceroart.revues.org/3597> [Consulta: 2 mayo de 2015]
- MARCON, P. J. (1997). "Decision Support Models for Preventive Conservation" en *The Interface Between Science and Conservation*, S. Bradley. Londres: The British Museum.
- MARIETTE, P-J. (2010). "Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, 1729" en *Looking for lines: Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, P. Van den Akke. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MARIJNISSEN, R. H. (1996). "Degradation, Conservation and Restoration of Works of art. Historical overview" en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage* N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 278.
- MARIJNISSEN, R. H. (2009). *The master's and the forgers' secrets X-ray authentication of paintings*. Bruselas: Mercatorfonds.
- MARSICOLA, C. (1983). "Madonna col bambino e i santi Matteo e Francesco da Paola" en *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena.
- MARSICOLA, C. y FRANCO, C. (1983). "Madona del Rosario, Estasi de santo francescano, Idilio campestre". en *Restauri in Puglia 1971-1981*, C. De Venere. Fasano: Schena
- MARTÍN ARRILLAGA, J. (2001). "Fundamentos de la composición visual" en *NTEDU*. < <http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representacion/fundamentos-composicion.htm>> [Consulta: 20 febrero de 2015]
- MARTÍN REY, S. (2004). "Investigación en el campo de las técnicas de reentelado conducente a la obtención de forraciones transparentes en pintura sobre lienzo: historia, materiales y métodos." Tesis de doctorado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

- MARTÍN REY, S., GUEROLA BLAY, V. y CASTELL AGUSTÍ, M. (eds.). (2010). *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. p. 472-473.
- MARTÍN TORRES, M. T. (2006). “El nacimiento del museo moderno en el siglo XVIII”. en *En torno al Barroco: miradas múltiples* C. De la Peña Velasco. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTIN, E. y BRET, J. (2002). “Le changement par le peintre du format de son œuvre: étude technique et typologie des agrandissements” en *ICOM-CC: 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002: preprints*. Londres: Éd. ICOM-CC; James & James. p. 439-445.
- MARTIN, E., BREJON DE LAVERGNÉE, A., DELTEL, F., LEEGENHOEK, I. y PONTABRY, A. (2005). “Lille 2004: trois tableaux d'autel de Rubens après restauration” en *TECHNÈ: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*. Vol. 21. p. 48-54
- MARTIN, W. (1876). *Gerard Dou*. Londres: G. Bell and Sons. <<https://archive.org/stream/gerarddou00mart#page/142/mode/2up/search/enlarged>> [Consulta: 2 enero de 2016]
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2001). *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. Madrid: Tecnos.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. y SANCHEZ-MESA, D. (1996). “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una “disputa” en Granada” en *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón de la Plana, vol. II.
- MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). “La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV” en *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado: celebradas del 6 al 8 de abril de 2011*. A. Rodríguez Ceballos, A. Rodríguez Rebollo. Madrid: Fundación Universitaria Española. p. 335-366.
- MARTÍNEZ PINO, J. (2013). “La gestión del patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. fuentes para su documentación” en *Revista ANABAD-Murcia*. nº. 12.
- MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (2006). *El patrimonio cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización*. Tesis. Granada: Universidad de Granada.
- MARTORE, P. (2009). “The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity” en *CeROArt CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique* <http://ceroart-revues.org/1287> [Consulta: 20 marzo de 2014]
- MASON, R. (2002). “Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices” en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, M. De la Torre p. 5-30. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- MASSING, A. (1998). “Restoration policy in France in the Eighteen century” en *Studies in the history of painting restoration*, C. Sitwell, S. Staniforth y National Trust (Great Britain). Londres: Archetype y The National Trust. Cita nº 28.

- MASSING, A. (2012). *Painting restoration before la Restauration. The origins of the profession in France*. Cambridge: Harvey Miller.
- MASTERART.COM. A portrait of a lady, wearing a white dress, with a pearl necklace and earrings. <http://www.masterart.com/John-Michael-Wright-span-class=-text3-1617-1694-span-portrait-lady-wearing-white-dress-with-pearl-necklace-and-earrings-PortalDefault.aspx?tabid=53&dealerID=3126&objectID=395733> [Consulta: 20 enero de 2015]
- MAURITSHUIS MUSEUM. (2015). "Rembrandt? The Case of Saul and David. Lecture 3: Provenance Saul and David." <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/exhibitions/rembrandt-the-case-of-saul-and-david/origin/> [Consulta: 10 diciembre de 2015]
- MAYER, R. (1985). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Hermann Blume.
- MCLELLAN, A. (1994). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCLELLAN, A. (1994). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCCLURE, I. (1998). "History of Structural Conservation of Panel Painting in Great Britain" en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Dardes y A. Rothe. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- MCCLURE, I. (2013). "Making Exhibitions of Ourselves." en *The public face of conservation*, E. Williams. Londres: Archetype
- MCGRATH, E. *Rubens Subjects from History. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIII*. Londres. Harvey Miller.
- MCKIM-SMITH, G. y NEWMAN, R. (1993). *Velázquez en el Prado: Ciencia e historia del arte*. Madrid: Museo del Prado.
- MCLAREN, N. Y WERNER, A. (1950). "Some factual observations on varnishes and glazes" en *The Burlington Magazine*. vol. 92, n. 568. p. 189-192.
- MEDIATECA DI PALAZZO MEDICI RICCARDI. (2007). "Window on the Renaissance. Ferdinando, Grand Prince (1663-1713)". [http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Ferdinando,_granprincipe_\(1663-1713\)&id_cronologia_contenuto=3](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Ferdinando,_granprincipe_(1663-1713)&id_cronologia_contenuto=3) [Consulta: 20 mayo de 2013]
- MELUCCO VACCARO, A. "The Emergence of Modern conservation Theory". en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage* N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (1985). *Liechtenstein, the princely collections: The collections of the Prince of Liechtenstein*. N. York: Metropolitan Museum of Art.
- MIBAC. (2012). *Lavori in corso in Galleria. Restauri IsCR per le opere della collezione Doria Pamphilj* <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_886470500.html> [Consulta 20 mayo de 2015]

- MICHALSKY, S. (1994). "A Systematic Approach to Preservation: Description and Integration with other Museum Activities" en *Preventive Conservation. Practice, Theory and Research*. en *Preprints of IIC Ottawa Congress, 12-16 September 1994*.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. "Méthode de rédaction informatisée des notices d'objets de musées. Inventaire réglementaire et base documentaire" en *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France*. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/methode.htm> [Consulta: 23 de junio de 2015]
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. "Portrait de Nini Lopez" en *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France* http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=Lopez%20Nini&DOM=All&REL_SPECIFIC=1 [Consulta: 20 julio de 2013]
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. "Portrait d'homme; dit autrefois portrait de Giulio mellini; au revers, un paysage" en *JOCONDE. Catalogue des collections des musées de France*. <http://www.culture.gouv.fr/PUBLIC/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTR&VALUE_98=MARZIALE%20Marco&DOM=All&REL_SPECIFIC=3> [Consulta: 1 mayo de 2013]
- MOGNETTI, E. y BADED, C. (2011). "La restauration des peintures sur toile du Cardinal Fesch: Observations et perspectives" en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n. 33, p. 63-73.
- MOHEN, J-P. (1999). *Sciences du patrimoine (Les): Identifier, conserver, restaurer*. Paris: Odile Jacob.
- MOLLETT, J. W. (1883). *Watteau*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- MOODBOOK. *Landscapes by Rubens* <http://www.moodbook.com/history/baroque/rubens-landscapes.html> [Consulta: 27 junio 2013].
- MORALEJO, S. (2004). *Formas elocuentes*. Madrid: Akal
- MORALES, A. J. (1996). *Patrimonio histórico-artístico: conservación de bienes culturales*. Madrid: Historia 16.
- MORÁN, M. y CHECA, F. (1985). *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*. Madrid: Cátedra
- MOSS, M. (1994). *Caring for old master painting. Their Preservation and Conservation*. Dublin: Irish Academy Press
- MUBAG. *Restauración del Retrato de Sorolla. Fernando Cabrera*. <http://www.mubag.com/directorio/7862/retrato-de-sorolla-fernando-cabrera/> [Consulta: 13 mayo 2015]
- MULHOLLAND, R. (2014). "And I knew damned-well what he wanted!": Deliberate Alteration and Interpretations of Intent in Several Late Sculptures by David Smith. En *Authenticity and Replication: The "Real Thing?" in Art and Conservation*, R. Gordon, E. Hermens y F. Lennard. Londres: Archetype. (86-94).
- MUÑOZ VIÑAS, S. (1991). *Ars y Tecne en la miniatura renacentista del sur de Italia*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

- MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis.
- MUÑOZ VIÑAS, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). “Minimal intervention revisited” en *Conservation, principles, dilemmas and uncomfortable truths*, A. Richmond A. Bracker. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN. “étude d’une oeuvre...Véronèse, Paolo Caliari (dit) (Vérone, 1528 – Venise, 1588). Judith et Holopherne”. <mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/veronese-_judith_et_holopherne-xvie_siecle-caen-mba-2012.pdf> [Consulta: 20 febrero 2016]
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON. *Bethsabée au bain*. http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/chefs-oeuvre/oeuvres1476/bethsabee_au_bain [Consulta: 12 enero 2015]
- MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER. *De l’ombre à la lumière. Sainte Catherine d’Alexandrie*. http://www.mbaq.fr/fileadmin/user_upload/expo/d%C3%A9pliant%20sur%20les%20restaurations%20italiennes.pdf [Consulta: 20 mayo de 2014]
- MUSEE NATIONAL DE LA LEGION D'HONNEUR ET DES ORDRES DE CHEVALERIE. (1986). *Science et technique au secours de l'art: exposition, 7 juin - 16 novembre 1986*, Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie. Paris.
- MUSEO CIVICO DI BASSANO DEL GRAPPA. “Pentecoste” en *Artfirstguide*, Terralink. <http://www.artfirstguide.com/mobile/bassano/opera/detail/120> [Consulta: 10 agosto de 2012]
- MUSEO DEL LOUVRE. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-cathedrale-de-chartres> [Consulta: 20 noviembre de 2012]
- MUSEO DEL LOUVRE. *Michele Pagano. Paysage avec rencontre galante près d'une fabrique* <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21521> [Consulta: 12 julio de 2016]
- MUSEO DEL PRADO. “Obras comentadas: Prometeo encadenado, Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders” en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=AfqmxohJJdY>> [Consulta: 24 junio 2014].
- MUSEO DEL PRADO. *Cazador cargando su escopeta*. <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/la-restauracion-del-carton-para-tapiz-cazador/ebb36528-eb64-4e2a-b506-fcc3f9f5cd61>> [consulta: 15 abril 2014].
- MUSEO DEL PRADO. *Degollación de los inocentes*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/de-gollacion-de-los-inocentes/bae13305-c4cb-48bf-b9df-c65af0822713>> [Consulta: 10 febrero de 2016]
- MUSEO DEL PRADO. *La adoración de los magos. Rubens, Pedro Pablo*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-magos/b6440da1-0c0c-4ead-84b7-f5a017e2fd17>> [Consulta: 20 febrero de 2014]
- MUSEO DEL PRADO. *Meleagro y atalanta*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/meleagro-y-atalanta/>> [Consulta 4 agosto 2013]
- MUSEO DEL PRADO. *Proceso de restauración del triunfo de la eucaristía* <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/proceso-de-restauracion-de-el-triunfo-de-la/54a60a91-2bcc-4337-b2bc-744098b5c13c>> [consulta: 3 abril de de 2014].

- MUSEO DEL PRADO. *Restauración de Felipe II a caballo de Rubens. Rubens, Pedro Pablo*. Estudio técnico y restauración. <<https://www.museodelprado.es/investigacion/restauraciones/restauracion-de-emfelipe-ii-a-caballoem-de-rubens/restauracion/>> [Consulta: 30 abril de 2012]
- MUSEO DEL PRADO. *Restauración de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria*. <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/restauracion-de-los-retratos-ecuestres-de-felipe/72f3f958-6530-4938-a8f1-a0b05985e464> [Consulta 30 diciembre de 2011]
- MUSEO DEL PRADO. *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía* <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rubens-el-triunfo-de-la-eucaristia/329af1be-ee77-4b6e-bbf1-61b217bc5b33>> [Consulta: 15 febrero de 2014]
- MUSEO DEL PRADO. *Sagrada Familia con San Juanito, o Virgen de la rosa*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sagrada-familia-con-san-juanito-o-virgen-de-la-efb3dfa3-c993-4f29-9db4-1c49373b275b>> [Consulta: 3 febrero de 2014]
- MY DAILY ART DISPLAY. (2014) “THE VERONESE EXHIBITION AT THE NATIONAL GALLERY, LONDRES. PART 2” EN WORDPRESS 4 ABRIL DE 2014 [HTTPS://MYDAILYARTDISPLAY.WORDPRESS.COM/2014/04/04/THE-VERONESE-EXHIBITION-AT-THE-NATIONAL-GALLERY-LONDON-PART-2/](https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2014/04/04/the-veronese-exhibition-at-the-national-gallery-london-part-2/) [CONSULTA: 11 NOVIEMBRE DE 2015]
- NAFFAH, C. y MARTIN, E. (1995). “La restauration de Saint François recevant l’Enfant Jésus des mains de la Vierge”. En “*L’extase de saint François*”, “*Saint François recevant l’Enfant Jésus des mains de la Vierge*”, “*Saint Bonaventure*”. *Petrus Paulus Rubens*, A. Gourcuff. Editado por el autor.
- NATIONAL GALLERY OF ART. (1975). *Annual report 1974*. Washington: National Gallery of Art. <<http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1974.pdf>> [Consulta 19 enero de 2015]
- NATIONAL GALLERY OF ART. *A Man embracing a Woman*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/a-man-embracing-a-woman> [Consulta 3 junio 2013].
- NATIONAL GALLERY. *Portrait of Susanna Lunden*. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-portrait-of-susanna-lunden-le-chapeau-de-paille>> [Consulta: 4 marzo de 2012]
- NATIONAL GALLERY. *Stydying Raphael. Conservation history. The Mackintosh Madonna*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/conservation-history> [Consulta: 20 enero de 2013]
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY. “*Three-quarters, kit-cats and half-lengths*”: *British portrait painters and their canvas sizes, 1625-1850*. <<http://www.npg.org.uk/research/programmes/artists-their-materials-and-suppliers/three-quarters-kit-cats-and-half-lengths-british-portrait-painters-and-their-canvas-sizes-1625-1850/2.-four-historic-sizes#90>> [Consulta 20 noviembre de 2015]
- NAUD, C. (1995). “Considérations sur la dé-restauration: Le cas des tableaux de saint-Henri- de- Lévis” en *Restauration, dé-restauration, re-restauration...* IV colloque de l’Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire. Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995. p. 331-336.
- NAVASQUILLO LÓPEZ, E. (2008). Estudio técnico y problemáticas de las costuras en la pintura sobre lienzo. Tesis de Máster. Valencia: Universidad politécnica de Valencia

- NEPI SCIRÉ, G. (1990). "Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia" en *Tiziano*, S. Biadene. Venecia: Marsilio. p. 109-131
- NÉRAUDAU, J-P. (1985). *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: PUF.
- NG, DAVID. (2016). "The story behind a Rembrandt painting's journey from a New Jersey basement to the Getty" en *Los Angeles Times* <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-getty-rembrandt-20160505-snap-htmlstory.html> [Consulta: 20 febrero de 2017]
- NICOLAUS, K. (1999). *Manual de restauración de cuadros*. Köln: Könemann
- NOBLE, P. y VAN LOON, A. (2005). "New Insights into Rembrandt's Susanna.; changes of format - smalt discoloration - identification of vivianite - fading of yellow and red lakes - lead white paint". en *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 2. p. 76-96.
- NOBLE, P., MELONI, S., POTTASCH, C. y VAN DER PLOEG, P. (EDITADO POR RUNIA, E). (2009). *Preserving our heritage: conservation, restoration and technical research in the Mauritshuis*, La Haya. Zwolle: Waanders.
- NOBLE, P; VAN LOON, A; JOHNSON JR, C.R y JOHNSON, D.H. (2011). "Technical investigation of Rembrandt and/or studio of Saul and David, c. 1660, from the collection of the Mauritshuis" en *ICOM Committee for Conservation, 16th Triennial Meeting, Lisbon, 26-30 September 2011, Preprints*, J. Bridgeland.
- O'NEILL, J. P. (1983). "Manet, 1832-1883. Galeries Nationales Du Grand Palais, Paris, April 22-August 8, 1983" en *the Metropolitan Museum of Art, New York*. París: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- OBERHUBER, K. (1982). *Rafael*. Milán: Carroggio.
- ORTEGA MORALES, N. I. (2003). *Estudio de las manifestaciones artísticas en la formación inicial de maestros*. Granada: Grupo Editorial Universitario..
- PACIOLI, L. (2008). *La divina proporción*. Madrid: Akal.
- PALAIS FESCH. *Magicienne*. <http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/Collections/Peintures-des-primitifs-et-de-la-renaissance/Magicienne> [Consulta 10 junio de 2015]
- PALAZZO DORIA-PAMPHILI. *Dosso Dossi known as Giovanni Luteri. Dido*. <<http://www.dopart.it/roma/en/i-capolavori-doria-pamphilj/dosso-dossi-detto-giovanni-luteri/>> [Consulta 3 febrero 2015]
- PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PANOFSKY, E. (2003). *Tiziano, problemas de iconografía*. Madrid: Akal.
- PANTORBA, B. (1955). *La vida y la obra de Velázquez: Estudio biográfico y crítico*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española.
- PAOLETTI, J. T. y DADKE, G. M. (2002). *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal.
- PAOLUCCI, A. (2002). "La leggibilità dell'opera d'arte antica" en *Kermes*, Vol. XV, n. 46.
- PARRAMÓN, J. M. (1984). *Así se compone un cuadro*. Barcelona: Parramón:
- PASSAMANI, B. (1978). *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*. Vicenza: N. Pozza.

- PATRIDGE, W. (2006). “Philosophies and Tastes in Nineteenth-Century Paintings Conservation” en *Studying and Conserving Paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*. Londres: Archetype.
- PATRIDGE, W. (2006). “Philosophies and Tastes in Nineteenth-Century Paintings Conservation” en *Studying and Conserving Paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*. Londres: Archetype.
- PAVELKA, K. (1999). “Access as a Factor Contributing to Compromise in Conservation-treatment Decisions” en *Reversibility: Does it exist?*, A. Oddy, y S. Carroll. *British Museum Occasional Paper*. N. 135. Londres: British Museum. p 105–110.
- PEDOE, D. (1976). *La geometría en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PENNY, N., ROY, A. y SPRING, M. (1996). “Veronese's Paintings in the National Gallery, Techniques and Materials: Part II” en *National Gallery Technical Bulletin Vol 17*, p 32–55. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/penny_roy_spring1996> [Consulta: 21 mayo de 2015]
- PÉREZ MIRALLES, J. (2003). *Restauración de obras de gran formato sobre soporte textil. Experimentación y metodología*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2004). *La colección Lladró*. Valencia: Lladró comercial.
- PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2010). *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnheim*. Valencia: PUV.
- PÉRIER-D'ETEREN, C. y GODFRIND-BORN, A. “El tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copia que se conserva en Valencia” en *Idea: Criterios y métodos*. n. 27. <<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/viewFile/804/804>> [Consulta 5 octubre de 2015].
- PERUSINI, G. (1985). *Il Restauro dei dipinti e delle sculture lignee*. Udine: Ed. Del Bianco.
- PETERS, R. (2002). “Conservation as a ‘Later addition’”. *Papers from the Institute of Archaeology (UCL)*, vol. 13, pp.64–71. <Instituto arqueología UCL. <http://www.pia-journal.co.uk/article/view/pia.180>> [Consulta: 15 febrero de 2015]
- PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Prometheus Bound* <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104468.html> [Consulta: 12 enero de 2014]
- PHILIPPOT, P. (1966). “La notion de patine et le nettoyage des peintures” en *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n. IX, Bruselas. pp. 138-143.
- PHILLIPS, C. (2004). “The Later works of Titian” en *Project Gutenberg*, J. Ingram y W. Mallière. Proof-reading Team. <<http://www.gutenberg.org/files/12657/12657-h/12657-h.htm>> [Consulta: 31 marzo de 2013]
- PIJOÁN, J. (2004). “El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa” en *Summa Artis Tomo XV. La época del Renacimiento en Europa*, M. Cabañas bravo. Madrid: Espasa Calpe.
- PINETTE M. y SOULIER-FRANÇOIS, F. (1992). *De Bellini à Bonnard*. Paris: Pierre Zech.
- PINNA, D., GALEOTTI, M., y MAZZEO, R. (EDS.). (2009). *Scientific examination for the investigation of paintings. A handbook for conservator-restorers*. Centro Di: Florencia, 2009.

- PLESTERS, J. (1983). "Samson and Delilah: Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel" en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 7. p 30–49.
- POSÈQ, A. (1978). *Format in painting*. Tel-Aviv: Tcherikover.
- PROHASKA, W. (1997). "*Kunsthistorisches Museum, Vienna: The Paintings*". Vol. 2. Londres: Scala.
- PULIDO, N. (2004). "El Prado se sumerge en el proceso creativo de Rubens con la Adoración de los Magos". *Hemeroteca Diario ABC*. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-11-2004/abc/Cultura/el-prado-se-sumerge-en-el-proceso-creativo-de-rubens-con-la-adoracion-de-los-magos_963713788056.html#> [Consulta: 24 junio 2012].
- PUTTFARKEN, T. (2000). *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- PYE, E. Y SULLY, D. (2007). "Evolving challenges, developing skills" en *The Conservator*, vol 30, n.1, 19-37.
- QUIRÓS VICENTE, F. J. (2010). Conceptos contemporáneos aplicados a la restauración de bienes culturales muebles en *TLATEMOANI. Revista académica de investigación. Grupo Eumed. Net. N. 1*. <http://www.eumed.net/rev/tlatemoani/01/fjqv.htm> [Consulta: 20 marzo 2015]
- RATTI, C. G. (1769). *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo scritto da Carlo Giuseppe Ratti pittori, e socio delle Accademie Ligustica e Parmense i continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*. Genova: Stamperia Casamara.
- RAVAUD, E. y CHANTELARD, B. (1994). "Les supports utilisés par Poussin à travers l'étude des radiographies du Laboratoire de recherche des musées de France: analyse et étude comparative" en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n.1, p. 23-34.
- REBOLLO, E., NODARI, L., RUSSO, U., BERTONCELLO, R., SCARDELLATO, C., ROMANO, F., RATTI, F. y POLETTO, L. (2013). "Non-invasive multitechnique methodology applied to the study of two 14th century canvases by Lorenzo Veneziano" en *Journal of Cultural Heritage*. Vol. 14. n.3. p. 153-160. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207413000551> [Consulta: 20 septiembre de 2013]
- RENFREW, C. (1986). The great tradition versus the great divide: Archaeology as anthropology? *American Journal of Archaeology*, vol 84, n. 3, 287–298. En PYE, E. (2001). *Caring for the past. Issues in conservation for archeology and museums*. Londres: James&James.
- RHYNE, C. S. (1990). "Changes in the Appearance of Paintings by John Constable" en *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*. Artículos de la conferencia conjunta de United Kingdom institute for Conservation y Association of Art Historians, Junio 1990. London: United Kingdom Institute for Conservation, p.72-84. <http://www.reed.edu/art/rhyme/papers/jc_appearance.pdf> [Consulta: 25 abril de 2015]
- RIJKSMUSEUM. *Esaias van de Velde I masterpieces. Cattle ferry* http://62.212.91.193/aria/aria_assets/SK-A-1293?id=SK-A-1293&page=2&lang=en&context_space=&context_id= [Consulta 26 febrero de 2015]

- RIOJA, J. A. (2016). “La recuperación del arte expoliado por las tropas de Napoleón” en *El Mundo* <<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2016/02/18/56c4732f22601db20a8b45ce.html>> [Consulta: 20 enero de 2017]
- RIOPELLE, C. Y ROY, A. (2014). “Painting the 'Sunflowers'” en *The National Gallery*. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-sunflowers?viewPage=4> [Consulta 20 diciembre de 2014].
- RIOUX, J. P. (1979). “Étude de la matière picturale dans les vêtements de la vierge”. en Informe de restauración n° 5209, 22 de junio. París: Ministère de la Culture et de la Communication.
- ROBERTS, I. (2008). *Mastering Composition: Techniques and Principles to Dramatically Improve*. Cincinnati: FW.
- RODÉS SARRABLO, T. (2012). *El soporte de tela en la pintura europea de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Tesis de Grado. Lleida: Universidad de Lleida.
- ROSENBERG, P., CAMESASCA, E. y VEINSTEIN, A. (1982). *Tout l'oeuvre peint de Watteau*. Paris Flammarion.
- ROSSETTI, M. y BIGOLIN, A. (1993). “Indagini preliminare e restauro: relazioni tecniche” en *Un Bassano recuperato. Il restauro della Pala à nella Chiesa di Ognissanti in Treviso*, E. Manzato. Museo civico Luigi Bailo. Dosson: Zoppelli.
- ROY, A. (1999). “Rubens's 'Peace and War'” en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <<https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999b>> [Consulta: 30 diciembre 2013].
- ROY, A. (1999). “The National Gallery Van Dycks: Technique and Development” en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. p. 50-83. <https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999a> [Consulta: 10 de mayo de 2013]
- ROY, A. (2003). “Panel discussion (Session 1)” en *Personal viewpoints thoughts about paintings conservation*. M. Leonard. Los Angeles: Getty Trust Publications.
- ROYAL COLLECTION TRUST. *Conserving Holbein's 'Hans of Antwerp'*. <http://www.royalcollection.org.uk/conservation/case-study-conserving-Hans-of-Antwerp> [Consulta 16 marzo 2015].
- RUBENSHUIS (2015). Catálogo de la exposición *Rubens in private. The master portrays his family*. 28 marzo a 28 junio de 2015. Rubenshuis, Amberes.
- RUBENSHUIS. *Restored jordaens painting reveals its secrets* <<http://www.rubenshuis.be/en/page/restored-jordaens-painting-reveals-its-secrets>> [Consulta: 15 mayo de 2015]
- RUIZ DE LACANAL, M. D. (1994). “Francisco Pacheco y la restauración” en *Laboratorio de arte* 1994. N°. 7. p. 319-325.
- RUIZ DE LACANAL, M. D. (1995). “El gran coleccionista Felipe IV y grandes conservadores y restauradores de su tiempo: Velázquez, Carducho y Murillo” en *ATRIO*, n. 8. pp. 105-111. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/atrio8/8.pdf> [Consulta: 28 Abril 2012].
- RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador de bienes culturales*. Madrid: Síntesis.

- RUIZ GÓMEZ, L. “Restauración en el Museo del Prado” en *Museo Nacional del Prado*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/> [Consulta: 20 enero de 2013].
- SALAMÓ ASENJO, S. (2003). “Virgen rodeada de santos de Peter Paul Rubens. Obra destacada de la pinacoteca de viña del mar” en *Revista archivum* año III, nº 4. p. 295-300. <<http://arpa.ucv.cl/archivum4/historia%20del%20arte/virgen%20rodeada%20de%20santos...s.salamo.pdf>> [Consulta: el 20 marzo de 2013].
- SALMON, P. (1958). *De la collection au musée*. Bruselas: Office de publicité.
- SÁNCHEZ BARRIGA, A. (2008) “El entelado y la transposición: una pequeña historia” en Restauración de obras de arte, 31 mayo 2008. <http://www.antoniosanchezbarriga.com/2008/05/el-entelado-y-la-transposicin-una.html> [Consulta: 20 junio de 2014]
- SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2005). “Problemas derivados de intervenciones incorrectas en pinturas sobre lienzo pertenecientes al coleccionismo privado” en *Seminario internacional de conservación de pintura El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención. 9-11 marzo 2005*. València: Universitat Politècnica de València
- SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2012). *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Akal.
- SAVAGE, D. (2012). “Andrea del Sarto” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/59 [Consulta: 20 septiembre de 2014].
- SAVAGE, D. (2012). “Bassano” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/80 [Consulta: 25 octubre de 2015].
- SAVAGE, D. (2012). “Dosso Dossi” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. [Consulta: 22 septiembre de 2014] <http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/72> [Consulta: 22 septiembre 2014]
- SAVAGE, D. (2012). “Giovanni Bellini” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/42> [Consulta: 22 septiembre de 2014]
- SAVAGE, D. (2012). “Paris Bordone” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/78>. [Consulta: 28 septiembre de 2014]
- SAVAGE, D. (2012). “Rosso Fiorentino” en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/62> [Consulta: 22 septiembre de 2014].

- SAVAGE, D. (2012). "Tiziano" en *Cavallini to Veronese. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*. <http://www.cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/66> [Consulta: 25 septiembre de 2015].
- SCHILLING, M. (2003). "Panel discussion (Session 1" en *Personal viewpoints thoughts about paintings conservation*. M. Leonard. Los Angeles: Getty Trust Publications.
- SCHWAB, C. (2006). *La famille Godefroid une dynastie de peintres et restaurateurs des tableaux du Roi 1723-1849*. Memoria de investigación de DRA. París: Ecole du Louvre.
- SCOTT, R. G. (1973). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Victor Leru.
- SCOTT, R. G. (1984). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Victor Leru.
- SEDANO ESPÍN, P. (2010). "Una restauración en El Prado: restaurando el Retrato de Mujer de Andrea del Sarto en Restauo" en *Revista internacional del patrimonio histórico*, n. 8, p. 52-61
- SEIJAS SEOANE, J. M. (1997). *Los formatos de la pintura española del siglo XVII conservada en el museo del Prado*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 512 p.
- SILVER, L. (2014). "Europe's Turkish Nemesis" en *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700 Between Cosmopolitanism and Regionalism*, H. Karner, I. Ciulisová y B. J. García García. <http://www.courtresidences.eu/index.php/publications/e-Publications/> [Consulta: 30 mayo de 2015]
- SLATKES, L. J. (1965). *Dirck van Baburen: (c. 1595-1624): a Dutch painter in Utrecht and Rome*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert
- SLIVE, S. (2001). *Jacob Van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, and etchings*. New Haven, Londres: Yale university press. p. 374.
- SMITH, R. D. (1988). "Reversibility a questionable philosophy" en *Restaurator*, vol, 9, n. 4, 199-207.
- SOLER D'HYVER, C. (2002). "La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó" en *Herencia pintada.... Op. cit.* pp. 88-89.
- STANIFORTH, S. (2000). "Conservation: Significance, relevance and sustainability" *IIC Bulletin* Vol. 6.
- SZMELTER, I. (2013). "New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care" en *CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique*. <<https://ceroart.revues.org/3647>> [Consulta: 15 febrero de 2014]
- TERRAL, A. (D'AMIENS). (1868). *De la Restauration des tableaux*. Versailles: (el autor).
- THE NATIONAL GALLERY. *Studying Raphael: conservation history* <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/conservation-history> [Consulta: 10 septiembre de 2012]
- THE WALLACE COLLECTION. *Rendez-vous de chasse*. <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseum-Plus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65325> [Consulta: 10 febrero 2014].
- THOMPSON, D. (2011). *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: Akal
- THROSBY, D. (2000). "Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists" en *Values and heritage conservation*, E. Avrami, R. Mason, M. de la Torre. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

- THUILLIER, J. y MONTAGU, J. (ED.). (1963). *Charles Le Brun, 1619-1690: peintre et dessinateur. exposition, Château de Versailles, juillet-octobre 1963*. Paris: Ministère d'État Affaires culturelles
- TIMKEN MUSEUM OF ART. (2013). *Cutlet and Vegetables, 1816*. <http://www.timkenmuseum.org/collection/american/cutlet-and-vegetables> [Consulta: 20 febrero de 2014]
- TOBAJA VILLEGAS, M. (1990). “El problema de los criterios y un poco de historia, en la conservación y restauración de las obras de arte” en *Atrio: revista de historia del arte*, nº. 2, p. 159-169.
- TOLEDO AGÜERO, Y. (2013). *Sección áurea en arte, arquitectura y música*. Tesis. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha. p. 20. <http://matematicas.uclm.es/ita-cr/web_matematicas/trabajos/240/La_seccion_aurea_en%20arte.pdf p. 20> [Consulta: 10 noviembre de 2016]
- UNDERWOOD, K. (2015). “How conservation saved panel paintings by Peter Paul Rubens-a conversation with Jonathan Graindorge Lamour” en *The Iris. Behind the scenes at the Getty* <http://blogs.getty.edu/iris/best-supporting-role/> [Consulta 10 de marzo de 2016].
- UNESCO. (1960). “The care of paintings: fabric paint supports”, en *Museum XIII*, Vol.3, Lausanne. p. 135-152.
- UNESCO. (2004). *Algunas reflexiones sobre autenticidad. Reflexiones extraídas del Manual para el manejo de los sitios*. Lima: Unesco Office Lima.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. Análisis estratigráfico de muestras pictóricas. Complutecno: Conservación del Patrimonio Cultural http://pendientedemigracion.ucm.es/info/otri/complutecno/fichas/tec_msanandres4.htm [Consulta: 20 marzo de 2017]
- UZIELLI, L. (1998). “Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy” en *The Structural Conservation of Panel Paintings Proceedings of a Symposium at the Paul Getty Conservation Institute*, abril 1995, Los Angeles. p. 110-135.
- VAN DE WETERING, E. (1996). “The autonomy of restoration: ethical considerations in relation to artistic concepts” en *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage* N. S. Price, M. K. Talley Jr. y A. Melucco Vaccaro. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- VAN DE WETERING, E. (1997). *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VAN DE WETERING, E. (1997). *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VAN DE WETERING, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt paintings IV: Rembrandt paintings revisited: The selfportraits*. Dordrecht: Springer.
- VAN DE WETERING, E. (2015). *A Corpus of Rembrandt paintings VI: Rembrandt paintings revisited: A Complete Survey*. Dordrecht: Springer.
- VAN DER ELST, C. y PHENIX, A. (2005). “Proceedings” en *Modern Art: Who Cares?, an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, I. Hummelen, D. Sillé y M. Zijlmans. Londres: Archetype.
- VAN DER VALL, R. (2005). “Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model” en *Modern Art: Who Cares?, an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, I. Hummelen, D. Sillé y M. Zijlmans. Londres: Archetype.

- VAN SAAZE, V. (2013). *Installation art and the museum: presentation and conservation of changing artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- VAN THIEL, P. J. J. (1971). "Summaries" en *Bulletin van het Rijksmuseum*. n.3, pp. 136-139. <<http://www.jstor.org/stable/40381611>> [Consulta: 23 junio 2014]
- VANDER AUWERA, J. (2007). *Rubens, l'atelier du génie. Autour des œuvres du maître aux musées royaux de Beaux-arts de Belgique*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- VARA, I. G. (2011). "Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, pintados por Velázquez, tras su restauración" en *Revista de Arte*. Logopress. <<http://www.revistadearte.com/2011/12/04/los-retratos-ecuestres-de-felipe-iii-y-margarita-de-austria-pintados-por-velazquez-tras-su-restauracion/>> [Consulta: 9 diciembre de 2011].
- VARSHAVSKAYA, M. y EGOROVA, X. (2003). *Rubens*. Londres: Sirocco.
- VARSHAVSKAYA, M. y EGOROVA, X. (2006). *Pedro Pablo Rubens*. Bogotá: Panamericana.
- VÉLIZ, Z. (1998). "The restoration of paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820" en *Studies in the history of painting restoration*, C. Sitwell, S. Staniforth y National Trust (Great Britain). Londres: Archetype y The National Trust.
- VELLEDA CALDAS, K. y ÁVILA SANTOS, C. (2013). "La retratabilidad: la emergencia e implicaciones de un nuevo concepto en la restauración" en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, n. 21 <www.eu-med.net/rev/ccss/25/retratabilidad.html> [consulta 10 mayo de 2016]
- VERAT, M. (2009). *La peinture académique, ses règles et ses institutions*. <http://verat.pagesperso-orange.fr/la_peinture/peinture_academique.htm> [Consulta: 27 julio de 2013]
- VERGARA, A. (2014). Rubens. "El Triunfo de la Eucaristía" en *Museo Nacional de Prado* <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rubens-el-triunfo-de-la-eucaristia/329af1bee77-4b6e-bbf1-61b217bc5b33>> [Consulta: 20 junio de 2014]
- VERGARA, A. "Ninfas y sátiros, Rubens" en *Museo Nacional de Prado* < <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/obras-comentadas-ninfas-y-satiros-rubens-h-1615/40d14725-3e9b-43df-8d60-c4fa70983be2> > [Consulta: 24 junio de 2012].
- VERGARA, A. "Ninfas y sátiros, Rubens" en *Prado Media* <<http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/rubens-ninfas-y-satiros/>> [Consulta: 24 junio 2012].
- VEROUGSTREATE, H. (2015). *Frames and supports in 15th- and 16th-century southern Netherlandish painting*. Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, p. XIX.
- VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII-XIX*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad politécnica de Valencia
- VICENTE RABANAQUE, T., SANTAMARINA CAMPOS, B. Y SANTAMARINA CAMPOS, V. (2011). "De cortesanos y burgueses. Los nacionalismos como motor de la conservación y restauración" en *revista Ge-IIC* n. 2. p. 99-111.

- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *X-radiography of paintings*. <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/x/x-radiography-of-paintings/>> [Consulta 5 agosto de 2012].
- VILLAFANE GALLEGO, J. J. (1998). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Historiografía técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea.
- VILLARQUIDE JEVENOIS, A. (2005). *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea.
- VOLLE, N., NAFFAH, C., FAILLANT-DUMAS, L. y RIOUX, J-P. (1993). "La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre". *Revue du Louvre*, vol. 43, n.1.
- VON SONNENBURG, H. (1993). "A Note on the Dimensions of Juan de Pareja" en *The changing im-age. Studies in Paintings Conservation*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 51, n. 3. Winter 1993/94.
- WADUM, J. (1998). "The Antwerp Brand on Paintings on Panel" en *Looking through paintings the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, E. Hermens, Londres: Archetype.
- WADUM, J. y STEETON, N. (EDS.) (2012). "History and use of panels or other rigid supports for easel paintings" en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). Londres, New York: Routledge. (51-115).
- WADUM, J. (1998). "Historical overview of panel-making techniques in the northern country" en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, K. Dardes y A. Rothe. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 149-177.
- WALDEN, S. (1985). *The Ravished Image. Or, How to Ruin Masterpieces by Restoration*. Londres: George Weidenfeld & Nicholson.
- WALDEN, S. (2003). *Outrage à la peinture*. Paris: Ivrea.
- WALKER ART GALLERY. *Technical analysis of 'Sibylla Palmifera'*. <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/conservation/blessed/sibyllapalmifera.aspx>> [Consulta 12 noviembre 2014].
- WARD, P. (1986). *La Conservación del Patrimonio: Carrera contra Reloj*. Marina del Rey, California: The Getty Conservation Institute.
- WATSON, W. (1994). *Altered States: Conservation, Analysis, and the Interpretation of Works of Art*. South Hadley: Mount Holyoke College Art Museum.
- WHEELOCK, A. K. JR. (1988). "The art historian in the laboratory: Examinations into the history, preservation, and techniques of 17th century Dutch paintings" en *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-century Dutch Painting*. Papers in Art History from the Pennsylvania State University, R. Fleischer y S. S. Munshower. Vol. 3. Pittsburgh.
- WIESEMAN, M. E. (2005) *Drawn by the brush. First Exhibition in the U.S. Devoted to Rare Rubens Oil Sketches*. Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. <http://www.bampfa.berkeley.edu/projects/rubens/exhibition/intro2detail2.html> [Consulta: 20 Marzo de 2013]

- WIESEMAN, M. E. (2010). *A closer look: Deceptions and discoveries*. Londres: National Gallery.
<http://www.nationalgallery.co.uk/static/images/ng/pdfs/a-closer-look-deceptions-spreads.pdf> [Consulta: 20 enero de 2015]
- WIESEMAN, M. E. (2010). Material publicado para la exposición *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries* En NATIONAL GALLERY. Four figures at a table. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/four-figures-at-a-table> [Consulta 3 marzo 2013].
- WOODALL, D. M. (2008). *Sharing space: double portraiture in renaissance Italy*. Tesis doctoral. Ohio: Case Western Reserve University. https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=case1214411123&disposition=inline [Consulta: 15 marzo de 2015]
- WOODCOCK, S. A. (1995). "The Roberson Archive: Content and Significance" en *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherland*, p. 26-29, junio, 1995, A. Wallert, E. Hermens y M. Peek. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute.
- YOUNG, C. (2012). "History of fabric supports" en *Conservation of Easel Paintings*, J. Hill Stoner y R. Rushfield. (eds.). Londres, New York: Routledge. p. 497-499.
- ZERI, F. (1973). *Italian Paintings: Venetian School: A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*. Vol 2. Vicenza: Neri Pozza.

Agradecimientos

Me gustaría expresar mi agradecimiento a todos aquellos que me han apoyado durante el intenso tiempo que ha durado la creación de esta tesis, en especial, a aquellas personas cercanas que no han dejado de creer en mí.

Gracias a mi familia, por apoyarme. Gracias a mi madre por inculcarme el amor al arte y por sus ánimos durante la elaboración de esta tesis.

Gracias a mi “familia de Londres”, Lizzie, Ron, Leo y Tommy, por todo su apoyo y cariño.

Gracias a Cécile Charpentier, por sus enseñanzas y la fuerza que me transmitió.

Gracias a Franca por su hospitalidad, sus enseñanzas y su afección.

Gracias a todos mis compañeros en el Centro La Venaria Reale, así como a la dirección que me permitió realizar la estancia y por las fotografías que se me cedieron.

Gracias a la Academia de Bellas Artes de Turín por proporcionarme fotografías de obras ampliadas y derechos para compartirlas.

Gracias al C2RMF por autorizarme para utilizar algunas fotografías de obras ampliadas que fueron restauradas allí.

Y, sobre todo, gracias a mis directores de tesis José Manuel Barros y Susana Martín Rey, por sus sabios consejos, su paciencia y su apoyo constante.

Gracias a todos

Anexos



Reverso de *La última cena* de Procaccini, antes de la restauración.



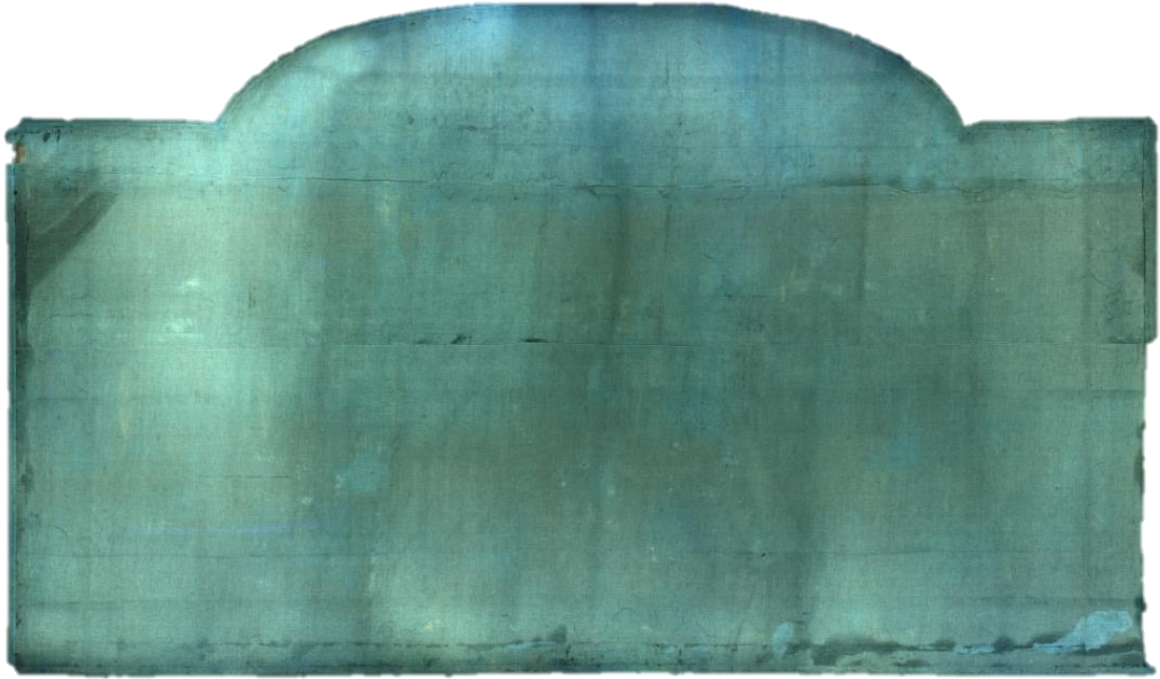
Anverso de *La última cena* de Procaccini, antes de la restauración.



Anverso de *La última cena* de Procaccini, durante la restauración.



Fotografía ultravioleta de *La última cena* de Procaccini, durante la restauración.



Reverso. Fotografía ultravioleta de *La última cena* de Procaccini, durante la restauración.



IR 950 nm. de *La última cena* de Procaccini, durante la restauración.



IR 1100 nm. de *La última cena* de Procaccini, durante la restauración.



Infrarrojo en falso color 950 nm. de *La última cena* de Procaccini, durante la restauración.

Listado de figuras

- Fig. 1.** Estructura dinámica del cuadrado.¹²⁶¹
- Fig. 2.** Los sistemas que dan como resultado formatos proporcionales.¹²⁶²
- Fig. 3.** Proporción áurea.¹²⁶³
- Fig. 4.** Serie inicial de rectángulos geométricos a partir del cuadrado.¹²⁶⁴
- Fig. 5.** Figura gnómica.¹²⁶⁵
- Fig. 6.** Relación de rectángulos armónicos.¹²⁶⁶
- Fig. 7.** Cuadro de antiguas dimensiones, publicado por K. Robert en su *Tratado práctico de la pintura al óleo, Paisaje*. 5e éd. 1891.¹²⁶⁷
- Fig. 8a.** Tensión equilibrada. Fig. 8b. Tensión minimizada. Fig. 8c. Tensión máxima¹²⁶⁸
- Fig. 9.** Esquema compositivo de Mujer en su aseo. Tiziano, 1515.¹²⁶⁹
- Fig. 10.** Líneas compositivas de la parte original de *Las hilanderas*¹²⁷⁰
- Fig. 11.** Esquema compositivo según la sección de àurea. (*Diana saliendo de su baño* Boucher).¹²⁷¹
- Fig. 12.** Clasificación de alteraciones en la composición de obras ampliadas.¹²⁷²
- Fig. 13.** *La adoración de los magos* (Ter Brugghen), con las ampliaciones.¹²⁷³
- Fig. 14.** Direcciones visuales del formato original (circular) en *La sagrada familia* (Andrea del Sarto).¹²⁷⁴
- Fig. 15.** Direcciones visuales del formato ampliado (oval vertical).¹²⁷⁵
- Fig. 16.** *La Sagrada familia de Philippe de Verona*.¹²⁷⁶
- Fig. 17a.** Esquema simulando ampliación a la derecha. 17b. Esquema simulando ampliación a la izquierda.¹²⁷⁷

¹²⁶¹ PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2010). *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnheim*. Valencia: PUV. p. 27.

¹²⁶² Autora

¹²⁶³ PACIOLI, L. (2008). *La divina proporción*. Madrid: Akal. p. 22.

¹²⁶⁴ ZEISING, A. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Francfort, 1854, y *Aesthetische forschungen*, Francfort, 1855, y *Der Golden Schnitt*, Francfort, 1884. En CRIADO PÉREZ, M. (2011). *Op. cit.*, pp. 20.

¹²⁶⁵ THOMPSON, D. (2011). *Op. cit.* p. 180.

¹²⁶⁶ PEDOE, D. *la geometría en el arte*. Gustavo Gili: Barcelona, 1976. p. 90.

¹²⁶⁷ BALLAS G. (1980). "Les Formats des chassis en peinture: étude des formats dits "Français"" en. *Assaph: Studies in Art History*, N. Kanaan (Vol.1). Tel Aviv: Putnams. p. 249.

¹²⁶⁸ DONDIS, D. A. (1990). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 43

¹²⁶⁹ MAUCHAMP, G. (2016). "1ère Technique. Les grilles harmoniques (partie 1)". En L'ART du LIEN chez les PEINTRES. La composition picturale. <http://secret-des-peintres.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html> [Consulta: 20 octubre de 2016]

¹²⁷⁰ INTEF (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación Profesional). http://www.educacionplastica.net/epv1eso/impress/pdfs/la_composicion.pdf [Consulta: 25 mayo de 2015]

¹²⁷¹ COLLET, B. *Enquête sur quelques tableaux des 17 ème et 18 ème siècle au Musée du Louvre*. <<http://ma-page.noos.fr/moulinhg03/ancien.regime/art.images/louvre.corr.boucher.html>> [Consulta 7 octubre 2013]

¹²⁷² Autora.

¹²⁷³ DIRKX, M. (2014). "Hendrick ter Brugghen and the "ugly" Christ Child" en Rembrandt's room", 5 enero <<https://arthistoriesroom.wordpress.com/2014/01/05/hendrick-ter-brugghen-and-the-ugly-christ-child/>> [Consulta: 20 abril 2015]

¹²⁷⁴ Autora

¹²⁷⁵ Autora

¹²⁷⁶ <http://www.artsdanslacite.fr/musee-imaginaire-oeuvre.php?oeuvre=35&taille=60&explication=1>

¹²⁷⁷ Autora.

Fig. 18a. Diagrama que representa la coincidencia del eje de simetría y el eje de composición en el cuadro anónimo de *San Vicente Ferrer*.¹²⁷⁸

Fig. 18b. Diagrama que representa el cuadro *San Vicente Ferrer* después de ser ampliado, donde no coinciden el eje de simetría y el de la composición.¹²⁷⁹

Fig. 19. Diagrama de *La degollación de los inocentes*. Diagrama que muestra la ampliación (contorno azul) y el peso visual concentrado en la parte inferior (contorno rojo).

Fig. 20. Distribución del peso de la composición en *Rebeca y Eleazar* (Veronés). En rojo los límites de la obra original.¹²⁸⁰

Fig. 21a. Esquema que simula una obra con imagen centrada.

Fig. 21b. Esquema que simula una obra ampliada con cambio de plano de la imagen principal.¹²⁸¹

Fig. 22. Diagrama de la ampliación de *Las hilanderas*.¹²⁸²

Fig. 23. Rembrandt. *El oído*. Con la ampliación.¹²⁸³

Fig. 24. Rembrandt. *El olfato*.¹²⁸⁴

Fig. 25. *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini.¹²⁸⁵

Fig. 26. Ary Lamme. Ary Scheffer en su taller.¹²⁸⁶

Fig. 27. Diagrama de añadidos y dirección de la veta en los paños de *The watering place* (Rubens).¹²⁸⁷

Fig. 28. Diagrama (radiografía) que muestra la construcción del soporte de *Guerra y Paz* (Rubens).¹²⁸⁸

Fig. 29. *Neptuno y Amphitrita* de Jordaens (1644, Rubenshuis).¹²⁸⁹

Fig. 30. Esquema de las ampliaciones en *As the old people sang, so the Young ones pipe* (Jordaens).¹²⁹⁰

Fig. 31. Detalle (radiografía) del *Retrato de George Gage* de Van Dyck.¹²⁹¹

Fig. 32. Radiografía de *Susana y los Viejos* de Artemisia y Orazio Gentileschi.¹²⁹²

Fig. 33. Detalle del añadido de *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*.¹²⁹³

¹²⁷⁸ Autora.

¹²⁷⁹ Autora.

¹²⁸⁰ Autora.

¹²⁸¹ Autora.

¹²⁸² Autora.

¹²⁸³ LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. Y WHEELOCK, A. K. Jr. (2017). "Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses" en *The Leiden Collection Catalogue*, A. K. Wheelock Jr., N. York. <http://www.theleidencollection.com/group/rembrandt-van-rijn-allegory-of-the-senses/> [Consulta 15 febrero de 2017]

¹²⁸⁴ LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. Y WHEELOCK, A. K. Jr. (2017). "Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses" en *The Leiden Collection Catalogue*, A. K. Wheelock Jr., N. York. <http://www.theleidencollection.com/group/rembrandt-van-rijn-allegory-of-the-senses/> [Consulta 15 febrero de 2017]

¹²⁸⁵ GORGOGNONE, F. (2006). *Ultima cena- G.C. Procaccini*. <https://www.flickr.com/photos/dedoar-dengo/3383407622> [Consulta: 20 marzo de 2017]

¹²⁸⁶ Autora

¹²⁸⁷ WADUM, J. (1998). "The Antwerp Brand on Paintings on Panel" en *Looking through paintings the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, E. Hermens, Londres: Archetype.

¹²⁸⁸ ROY, A. (1999). "Rubens's 'Peace and War'" en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <<https://www.national-gallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999b>> [Consulta: 30 diciembre 2013].

¹²⁸⁹ Autora

¹²⁹⁰ UNESCO. (1960). "The care of paintings: fabric paint supports", en *Museum XIII*, Vol.3, Lausanne. p.135-152. p. 146.

¹²⁹¹ ROY, A. (1999). "The National Gallery Van Dycks: Technique and Development" en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. p. 50-83. <https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999a> [Consulta: 10 de mayo de 2013]

¹²⁹² NOBLE, P. Y VAN LOON, A. (2005). "New Insights into Rembrandt's Susanna.; changes of format - small discoloration - identification of vivianite - fading of yellow and red lakes - lead white paint" en *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 2. p. 76-96.

¹²⁹³ Autora

- Fig. 34.** Radiografía de *La adoración de los Magos* de Rubens.¹²⁹⁴
- Fig. 35.** Radiografía de la *Sibila Palmífera* de Rossetti.¹²⁹⁵
- Fig. 36.** Radiografía de *La camarera*, que muestra en tono más oscuro la costura del añadido derecho.¹²⁹⁶
- Fig. 37.** *La Asunción de la Virgen* de Rubens. La línea amarilla representa los límites de la composición del boceto al óleo del Mauritshuis. Las zonas azuladas son repintes observados con luz visible.¹²⁹⁷
- Fig. 38.** Composición de la obra *El sombrero de paja* de Rubens.¹²⁹⁸
- Fig. 39.** Diagrama de las diferentes partes del soporte de *La muestra de Gersaint*.¹²⁹⁹
- Fig. 40a.** Detalle del *Retrato de Susanna Lunden* de Rubens.¹³⁰⁰
- Fig. 40b.** El reverso muestra los añadidos a contraveta y el monograma de Vriendt.¹³⁰¹
- Fig. 41.** Esquema de los paños (corte tangencial T, corte radial R) en el cuadro *Anciana y niño con velas*.¹³⁰²
- Fig. 42.** Reverso del *Retrato de Elisabeth Charlotte* de Gobert.¹³⁰³
- Fig. 43.** Macrofotografía con luz rasante del *Retorno del peregrinaje de la Virgen del Arco* de Robert.¹³⁰⁴
- Fig. 44.** Esquema de la costura con el “punto de sábana” o costura sencilla.¹³⁰⁵
- Fig. 45.** Detalle de una costura en *El regreso de los argonautas*.
- Fig. 46.** *Autorretrato de Pinazo*. Museo del Prado.¹³⁰⁶
- Fig. 47.** *Felipe II ofreciendo al cielo al infante D. Fernando* de Tiziano (1575, Museo del Prado).¹³⁰⁷
- Fig. 48.** Esquema de las dimensiones de la tela original y de las bandas añadidas.¹³⁰⁸
- Fig. 49.** Diagrama de la construcción del soporte original y los añadidos de *La intersección de Cristo y la Virgen*.¹³⁰⁹
- Fig. 50.** Esquema de la construcción de *La Madonna del Baldaquino*.¹³¹⁰
- Fig. 51.** *Nuestra Señora de la Sapiencia*, antes de la restauración y con la ampliación en la parte inferior.¹³¹¹

¹²⁹⁴ MUSEO DEL PRADO. *La adoración de los magos*. Rubens, Pedro Pablo. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-magos/b6440da1-0c0c-4ead-84b7-f5a017e2fd17>> [Consulta: 20 febrero de 2014]

¹²⁹⁵ WALKER ART GALLERY. *Technical analysis of 'Sibylla Palmifera'*. <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/conservation/blessed/sibyllapalmifera.aspx>> [Consulta 12 noviembre 2014].

¹²⁹⁶ BOMFORD, D. y ROY, A. (1983). “Manet's "The Waitress"... op. cit

¹²⁹⁷ KIRBY, J. (1999). “The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice” en *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, A. Roy. *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 20. <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/kirby1999> [Consulta: 30 diciembre 2013].

¹²⁹⁸ JANUSZCZAK, W. (1981). *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: Hermann Blumep. 52

¹²⁹⁹ HASKIN, S. H. (1976). *Op. cit.* p. 40.

¹³⁰⁰ KIRBY, J. (1999). “The Painter's... op. cit.

¹³⁰¹ KIRBY, J. (1999). “The Painter's... op. cit.

¹³⁰² NOBLE, P., MELONI, S., POTTASCH, C. y VAN DER PLOEG, P. (Editado por RUNIA, E). (2009). *Preserving our heritage: conservation, restoration and technical research in the Mauritshuis*, Zwolle: Waanders. p.36.

¹³⁰³ MARTIN, E. y BRET, J. (2002). *Op. cit.* p. 440.

¹³⁰⁴ UNESCO. (1960). “The care of paintings: fabric paint supports”, en *Museum XIII*, Vol.3, Lausanne. p. 147.

¹³⁰⁵ NAVASQUILLO LÓPEZ, E. (2008). Estudio técnico y problemáticas de las costuras en la pintura sobre lienzo. Tesis de Máster. Valencia: Universidad politécnica de Valencia

¹³⁰⁶ Autora

¹³⁰⁷ LLULL, J. (2010). La religión socorrida por España. Blog Arte e iconografía <http://www.arteconografia.com/2010/11/la-religion-socorrida-por-espana.html> [Consulta 23 Marzo de 2012].

¹³⁰⁸ ANGULO IÑIGUEZ, D. Y PORTÚS PÉREZ, J. (2007). *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica. p. 224.

¹³⁰⁹ HIEBERT, C. En HALE, C. (2000). *Op. cit.*

¹³¹⁰ 436.UZIELLI, L. (1998). “Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy” en *The Structural Conservation of Panel Paintings Proceedings of a Symposium at the Paul Getty Conservation Institute*, abril 1995, Los Angeles. p. 110-135.

¹³¹¹ Universitat de València.

- Fig. 52.** Reverso de *S. Orsola (o Santa Barbara)* de P. Piola.¹³¹²
- Fig. 53.** Reverso de la tabla de *La virgen con niño y San Juan* de G. Bugiardini.¹³¹³
- Fig. 54.** Doble cola de milano.¹³¹⁴
- Fig. 55.** Reverso con colas de milano en la *Santa María Magdalena* de Domenico Puligo (Academia de Bellas Artes de Turín).¹³¹⁵
- Fig. 56.** Unión acodada de la ampliación de la *Pala Dei* de Rosso Fiorentino.¹³¹⁶
- Fig. 57.** Uniones con clavos entre los añadidos en la *Pala Dei* de Rosso Fiorentino.¹³¹⁷
- Fig. 58.** Dibujo de los laterales de la obra ampliada y del sello del reverso de *La Pietà* de Rafael.¹³¹⁸
- Fig. 59.** Detalle de la firma. *Susana* de Rembrandt.¹³¹⁹
- Fig. 60.** Detalle del añadido reutilizado colocado en la parte inferior. *Matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria*.¹³²⁰
- Fig. 61.** *Santo entierro* de Jacopo Bassano. Fase de restauración en la que se pueden observar las piezas de tela añadidas.¹³²¹
- Fig. 62a y 62b.** Añadido lateral (reverso y anverso) de *Carlos Manuel Rey de Cerdeña* (Colección Real del Palacio de Racconigi).¹³²²
- Fig. 63a y 63b.** Radiografía y vista general de *Mujer en un parque* de Watteau.¹³²³
- Fig. 64.** Reverso de *La sirvienta de albergue*.¹³²⁴
- Fig. 65.** Reverso y anverso de *Beatriz de Portugal* (Colección del Castillo de Racconigi, Italia).¹³²⁵
- Fig. 66.** *La sagrada familia* de Andrea del Sarto con la ampliación.¹³²⁶
- Fig. 67.** Firma y fecha de J. Hickel en la tela de entelado de la obra *Ninfa y pastor* de Tiziano.¹³²⁷
- Fig. 68.** Giotto. *Políptico de Badía* con los añadidos del s. XV.¹³²⁸
- Fig. 69.** Giotto. *Políptico de Badía* después de la restauración.¹³²⁹

¹³¹² MALTESE, C. (1990). *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro. Parte Prima*. Milán: Ugo Mursia Editore. Anexos fotografías.

¹³¹³ MALTESE, C. (1990). *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro. Parte Prima*. Milán: Ugo Mursia Editore. Anexos fotografías

¹³¹⁴ UZIELLI, Luca. Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy...

¹³¹⁵ Autora

¹³¹⁶ CIATTI, M. y PADOVANI, S. (2005). *La Pala Dei del Rosso Fiorentino a Pitti: storia e restauro*. Florencia: Edifir.

¹³¹⁷ *Ibíd.*

¹³¹⁸ Hofmann, M. y Padfield, J. "Raphael Research Resource. The Pietà, Raphael (1483-1520), P16e3". en National Gallery Conservation archive. <http://cima.ng-londres.org.uk/documentation/index.php> [Consulta: 20 enero de 2015]

¹³¹⁹ NOBLE, P. y VAN LOON, A. (2005). *New Insights into Rembrandt's Susanna.; changes of format - smalt discoloration - identification of vivianite - fading of yellow and red lakes - lead white paint*", *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 2.

¹³²⁰ BLIECK, G. (2007). *La restauration d'un tableau hors du commun: le Mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche. La redécouverte d'une œuvre conçue par Rubens et peinte par Jordaens en 1634-1635*. Sainte-Savine: Commune de Sainte-Savine.

¹³²¹ C2RMF.

¹³²² Autora

¹³²³ BERGEON LANGLE, S. Y CURIE, P. (2009). *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique. Vol 1*. Paris: Éditions du Patrimoine. p. 363.

¹³²⁴ MOGNETTI, E. y BADED, C. (2011). La restauration des peintures sur toile du Cardinal Fesch: Observations et perspectives en *TECHNE: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n. 33, p. 63-73. p. 71.

¹³²⁵ Autora.

¹³²⁶ C2RMF

¹³²⁷ HOPPE-HARNONCOURT, Alice. The Restoration of Paintings ...

¹³²⁸ Fondo Fototeca Zeri. Número de inventario 12917. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=F&id=5713&titolo=Foto+Reali++Giotto+di+Bondone++sec.+XIV++Politico+di+Badia++insieme

¹³²⁹ Autora

- Fig. 70.** Bernardino Zenale. *La circuncisión con santos y un donante y Fray Jacobo Lampugnanim*.¹³³⁰
- Fig. 71.** Detalle del añadido de *La circuncisión con santos y un donante y Fray Jacobo Lampugnanim*.¹³³¹
- Fig. 72.** Juan de Juanes. *Sagrada Familia con San Juanito*.¹³³²
- Fig. 73a.** *La Inmaculada Concepción* de Rubens.¹³³³
- Fig. 73b.** Radiografía en la que se observa el formato original.¹³³⁴
- Fig. 74.** Detalle de *La Adoración de los Magos* de Luca Giordano, en el que se puede distinguir el formato lobular que tenía en origen.¹³³⁵
- Fig. 75.** Radiografía del *Santiago apóstol* de Tiziano.¹³³⁶
- Fig. 76.** Rosso Fiorentino. *Pala Dei*.¹³³⁷
- Fig. 77.** Anónimo. *Electoral Gallery*.¹³³⁸
- Fig. 78.** Detalle del añadido del Polittico della Rovere.¹³³⁹
- Fig. 79a.** Charles de la Fosse. *Hércules entre la Virtud y el Placer*.¹³⁴⁰
- Fig. 79b.** Reconstrucción hipotética del formato original (derecha).¹³⁴¹
- Fig. 80.** Esquema de la posible disposición de *Las hilanderas*.¹³⁴²
- Fig. 81.** Francesco Gessi. *La Virgen y el niño*.¹³⁴³
- Fig. 82.** Guido Reni. *La unión del dibujo y la pintura*.¹³⁴⁴
- Fig. 83.** Antony van Dyck. *Virgen con el niño*.¹³⁴⁵
- Fig. 84.** Fra Bartolomeo. *Salvador del Mundo* Galería Palatina, Florencia. 1516.¹³⁴⁶
- Fig. 85.** Rafael. *Virgen del baldaquino*. Galería Palatina. 1507.¹³⁴⁷

¹³³⁰ ISELLA, D. Y FACCHINETTI, S. (2007). "Intorno ai taccuini lombardi di Giovan Battista Cavalcaselle: note per un'edizione critica" en *Revista Concorso: arti e lettere*. Vol. I. Año 2007. p. 37.

¹³³¹ 46. BERGEON LANGLE, S. y CURIE, P. (2009). *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*. Vol 1. Paris: Éditions du Patrimoine. p. 278

¹³³² Autora

¹³³³ DÍAZ PADRÓN, M. (1995). *El siglo de Rubens en el Prado*. Madrid: Museo del Prado. p. 860.

¹³³⁴ DÍAZ PADRÓN, M. (1995). *El siglo de Rubens en el Prado*. Madrid: Museo del Prado. p. 863.

¹³³⁵ CHIARINI, M. y TARTUFERI, A. (1995). *Capolavori sconosciuti a palazzo Pitti: Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*. Florencia: Fabri. p. 62.

¹³³⁶ NEPI SCIRÉ, G. (1990). "Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia" en *Tiziano, S. Biadene*. Venecia: Marsilio. p. 121.

¹³³⁷ CIATTI, M. y PADOVANI, S. (2005). *La "Pala Dei" del Rosso Fiorentino a Pitti: Storia e restauro*. Florencia: Edifir. p. 105.

¹³³⁸ McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*. University of California Press: Los Ángeles, 1994. p. 3. 289 pp.

¹³³⁹ FOPPA, Vincenzo. *Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*. Skyra: Milano, 2002, imagen 127.

¹³⁴⁰ DEVEDJIAN, Franck. *Le chateau de meudon sous le regne de louis xiv (et autres temps)*. WIFEO.COM. [en línea]. [fecha de consulta 12 diciembre 2012] Disponible en: <http://chateau-meudon.wifeo.com/le-premier-etage-du-chateau-vieux.php>

¹³⁴¹ DEVEDJIAN, F. *Le chateau de meudon sous le regne de louis xiv (et autres temps)*. WIFEO.COM. <http://chateau-meudon.wifeo.com/le-premier-etage-du-chateau-vieux.php> [Consulta 12 diciembre de 2012]

¹³⁴² MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). "La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV" en *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado: celebradas del 6 al 8 de abril de 2011*. A. Rodríguez Ceballos, A. Rodríguez Rebollo. Madrid: Fundación Universitaria Española. p. 335-366. p. 358.

¹³⁴³ Autora

¹³⁴⁴ Autora

¹³⁴⁵ Autora

¹³⁴⁶ FRAMMENTIARTE. *Salvator Mundi*. <http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/fra%20bartolomeo%20opere/22%20salvator%20mundi.htm> [Consulta: 20 mayo 2012].

¹³⁴⁷ OBERHUBER, K. (1982). *Rafael*. Milán: Carroggio.. p. 61.

- Fig. 86.** Diagrama de las ampliaciones de las obras de Noël.¹³⁴⁸
- Fig. 87.** Capilla de la Sabiduría de la Universitat de Valencia.¹³⁴⁹
- Fig. 88.** Colección pictórica de Racconigi (actualmente en el Palacio de Venaria Reale).¹³⁵⁰
- Fig. 89.** Boucher. *Primavera, Verano, Otoño, Invierno*. Frick Collection.¹³⁵¹
- Fig. 90.** Seguidor de Robert Campin. *Virgen de la pantalla*.¹³⁵²
- Fig. 91.** Eric Hebborn ampliando la obra de Bassano *Los animales entrando en el arca*.¹³⁵³
- Fig. 92.** Esquema de principios clásicos utilizados en la conservación del patrimonio pictórico.¹³⁵⁴
- Fig. 93.** Principios contemporáneos de la restauración.¹³⁵⁵
- Fig. 94.** Detalle de pérdida de capa pictórica en la zona de la costura.¹³⁵⁶
- Fig. 95.** Borde ampliado.¹³⁵⁷
- Fig. 96.** *El sentido del olfato* de Rembrandt, antes de ser restaurado.¹³⁵⁸
- Fig. 97.** Detalle de un repinte en la obra *Venus, Amor y Gelosia* de Bronzino.¹³⁵⁹
- Fig. 98.** Detalle de la ampliación en *Musa Urano*.¹³⁶⁰
- Fig. 99.** Abolsamientos en la obra *Margarita de Lorena*.¹³⁶¹
- Fig. 100.** Despegado de los añadidos, y proceso de refuerzo y protección de los bordes.¹³⁶²
- Fig. 101.** Domenico Puligo. *Santa María Magdalena*.¹³⁶³
- Fig. 102.** Michele Pagano. *Paisaje, encuentro galante cerca de una fábrica*.¹³⁶⁴

¹³⁴⁸ NAUD, C. (1995). "Considérations sur la dé-restauration: Le cas des tableaux de saint-Henri- de- Lévis " en *Restauration, dé-restauration, re-restauration....* IV colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire. Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995. p. 331-336.

¹³⁴⁹ BENITO GOERLICH, D. (1990). *La capilla de la universitat de València*. Valencia: Universitat de València. p. 73.

¹³⁵⁰ Autora.

¹³⁵¹ LATERZA, M. *François Boucher. The four Seasons*. The Frick Collection. Disponible en: <http://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2016/05/Francois-Boucher.html>[Consulta 16 agosto de 2016].

¹³⁵² CAMPBELL, L., BOMFORD, D., ROY, A. y WHITE, R. (1994). "The Virgin and Child before a Firescreen: History, Examination and Treatment" en *The National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 15, p. 21-35

¹³⁵³ HEBBORN, E. (2004). *The art forger's handbook*. Woodstock, N.York: Overlook Press. p. 131.

¹³⁵⁴ Autora.

¹³⁵⁵ Autora.

¹³⁵⁶ BERGEAUD, C., HULOT, J-F., ROCHE, A. (1997). *La dégradation des peintures sur toile: Méthode d'examen des altérations*. París: Ecole Nationale du Patrimoine. p. 99.

¹³⁵⁷ BERGEAUD, C., HULOT, J-F., ROCHE, A. (1997). *La dégradation des peintures sur toile: Méthode d'examen des altérations*. París: Ecole Nationale du Patrimoine. p.108.

¹³⁵⁸ "The paint on the addition has darkened and no longer matches the original. The painting was treated in 2016, but the addition and the paint on it, were left in place". LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. WHEELLOCK, A. K. Jr. (2017). "Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses" en *The Leiden Collection Catalogue*, A. K. Wheelock Jr., N. York. <http://www.theleidencollection.com/archive/> [Consulta 15 febrero de 2017]

¹³⁵⁹ CIATTI, M., CIANI PASSERI, F., ROSSI SCARZANELLA, C., SANTACESARIA, A., LALLI, C., ANDRACH, D. e INNOCENTI, F. "(2013). *Venere, Amore e Gelosia di Angolo Bronzino: tecnica di realizzazione e restauro*" en *OPD Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, Di Restauro. n. 25. p. 26.

¹³⁶⁰ Autora

¹³⁶¹ DIMOND, D. Y MACCALLUM, W. (2005). "The structural treatment of a series of large dynastic portraits of Louis XIV and family on-site at Chateau de Balleroy, Normandy" en *Big pictures: problems and solutions for treating outsize paintings*, S. Woodcock. Londres: Archetype. p. 106.

¹³⁶² MUSEO DEL PRADO

¹³⁶³ Academia de Bellas Artes de Turín

¹³⁶⁴ CHARPENTIER, C. (2006). "Commandes publiques. Michele Pagano. Paysage, rencontre galante près d'une fabrique" en *Cecilecharpentier.fr*. <<http://www.cecilecharpentier.fr/fr/commande-publique.php?lieu=louvre>> [Consulta: 12 julio de 2016]

- Fig. 103.** Detalle de la ampliación de *Diana cazadora*.¹³⁶⁵
- Fig. 104.** Manuscrito describiendo varios cuadros ampliados de Tiziano.¹³⁶⁶
- Fig. 105.** Manuscrito que muestra que la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto fue ampliado.¹³⁶⁷
- Fig. 106.** Boceto de la *Última cena* de Giulio Cesare Proccacini.¹³⁶⁸
- Fig. 107.** Grabado de la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto, por Jacques Callot.¹³⁶⁹
- Fig. 108.** Detalle del añadido en *La Piedad* de Crespi.¹³⁷⁰
- Fig. 109.** Luz rasante del *Boceto para El Castillo de Hadleigh*. Las líneas rojas corresponden a las marcas dejadas por el bastidor original.¹³⁷¹
- Fig. 110.** Macrofotografía con luz rasante. Detalle de *Las hilanderas* de Velázquez.¹³⁷²
- Fig. 111.** Imagen con infrarrojos de *Susana* (Rembrandt).¹³⁷³
- Fig. 112.** Rembrandt. *Panel del gremio de los tejedores* (Staalmeesters). Amsterdam. Rijksmuseum.¹³⁷⁴
- Fig. 113.** Radiografía de *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo*.¹³⁷⁵
- Fig. 114.** Jacob Jordaens. *Descendimiento de la Cruz*. OCMW, Amberes.¹³⁷⁶
- Fig. 115.** Radiografía de la *Madonna Mackintosh* de Raphael.¹³⁷⁷
- Fig. 116.** Radiografía de *Las hilanderas*.¹³⁷⁸
- Fig. 117.** Técnicas de análisis de materiales a partir de estratigrafías.¹³⁷⁹
- Fig. 118.** Muestra estratigráfica de la zona original de *Felipe III*. Preparación de blanco de plomo, característica de Velázquez a partir de su primer viaje a Italia.¹³⁸⁰
- Fig. 119.** Tipos de análisis para la identificación de valores.¹³⁸¹

¹³⁶⁵ Autora

¹³⁶⁶ DE COTTE, R. "Papiers de l'architecte. 1601-1800" en *Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 9447*. p. 75. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063207g/f82.item.zoom> [Consulta: 20 marzo de 2014]

¹³⁶⁷ DE COTTE, R. "Papiers de l'architecte. 1601-1800" en *Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 9447*. p. 75. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063207g/f82.item.zoom> [Consulta: 20 marzo de 2014]

¹³⁶⁸ BARNES J. S., BOCCARDO P., DI FABIO C., TAGLIAFERRO L. (1997). *Van Dyck a Genova. Grande Pittura e collezionismo. Catalogo della mostra di Palazzo Ducale, Genova, 22 marzo-13 luglio 1997*. Milán: Electa. p. 38.

¹³⁶⁹ BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. (2012). "La Sainte famille d'après André del Sarto: [estampe] ([1er état]) / [Jacques Callot]; AND. SARTO" en *GALLICA*. Département Estampes et photographie. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84958263.r=SARTO?rk=42918;4> [Consulta: 20 marzo de 2014]

¹³⁷⁰ ELLINGTONCOLTRANE. "Daniele Crespi. Pietà (1626)" en *GANDALFSGALLERY* <http://gandalfgallery.blogspot.it/2014/11/daniele-crespi-pieta-c1626.html> [Consulta: 20 diciembre de 2016]

¹³⁷¹ DUFF, N. (2006). "Constable's Sketch for Hadleigh Castle: A Technical Examination." *Tate Papers Spring 2006* <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/duff.htm>> [Consulta: 29 agosto de 2012].

¹³⁷² GARRIDO, M. C., DÁVILA, M. T. y DÁVILA, R. (1986). "Las hilanderas: estudio técnico y restauración" en *Boletín del Museo del Prado*, vol VII, n.21, Madrid. p. 158).

¹³⁷³ NOBLE, P. Y VAN LOON, A. (2005). "New Insights into Rembrandt's Susanna.; changes of format - smalt discoloration - identification of vivianite - fading of yellow and red lakes - lead white paint" en *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 2, p. 76-96.

¹³⁷⁴ MARIJNISSEN, R. H. (2009). *The master's and the forgers' secrets X-ray authentication of paintings*. Bruselas: Mercatorfonds. p. 53.

¹³⁷⁵ PANOFSKY, E. (2003). *Tiziano, problemas de iconografía*. Madrid: Akal. p. 23.

¹³⁷⁶ MARIJNISSEN, R. H. (2009). *The master's and the forgers' secrets X-ray authentication of paintings*. Bruselas: Mercatorfonds. p. 63.

¹³⁷⁷ NATIONAL GALLERY. *Styding Raphael. Conservation history. The Mackintosh Madonna*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/conservation-history> [Consulta: 20 enero de 2013]

¹³⁷⁸ RUIZ DE LACANAL, M. D (1999). *El conservador-restaurador de bienes culturales*. 1ª. Ed. Madrid; Editorial Síntesis. p. 87

¹³⁷⁹ Autora

¹³⁸⁰ WEB PRADO

¹³⁸¹ Autora.

- Fig. 120.** Valores habituales en obras ampliadas.¹³⁸²
- Fig. 121.** Veronés. *Madonna y el Niño con los Santos Mateo y Francisco de Paula y donantes*.¹³⁸³
- Fig. 122.** *Cristo resucitado* realizado por Jacopo Palma il Vecchio. Se observa aquí la ampliación realizada hacia 1760. .¹³⁸⁴
- Fig. 123.** Reconstrucción de lo que había sido el *Político de la Resurrección*.¹³⁸⁵
- Fig. 124.** Detalle de la separación entre original y añadido en la *Pala Dei*.¹³⁸⁶
- Fig. 125.** Marco Marziale. *Retrato de Giulio Mellini/Paisaje alegórico*.¹³⁸⁷
- Fig. 126.** Velázquez. *La reina Mariana de Austria*.¹³⁸⁸
- Fig. 127.** *Los atributos de la música* con los añadidos a la vista.¹³⁸⁹
- Fig. 128.** *Los atributos de la música*, con el marco que oculta la ampliación.¹³⁹⁰
- Fig. 129a y 129b.** Vista general y detalle de la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto.¹³⁹¹
- Fig. 130.** *Retrato de un joven* de Parmigianino.
- Fig. 131.** *Retrato de un joven* con los añadidos y con el marco que los oculta.
- Fig. 132.** Rembrandt. *Sentido del olfato*.1624-1625. Exposición en marzo de 2016 en la Galerie Talabardon & Gautier de Paris.¹³⁹²
- Fig. 133.** Andrea del Sarto *Lucrecia di Baccio de Fede, mujer del pintor*.¹³⁹³
- Fig. 134.** *La Adoración de los magos* de Claude Vignon.¹³⁹⁴
- Fig. 135.** Esquema de la ampliación.¹³⁹⁵
- Fig. 136.** *Retrato de la Marchesa Elena Grimaldi-Cattaneo* antes de ser eliminados los añadidos atribuidos a Domenico Piola.¹³⁹⁶

¹³⁸² Autora.

¹³⁸³ MARSICOLA, C. (1983). “Madonna col bambino e i santi Matteo e Francesco da Paola”. en *Restauri in Puglia 1971-1981*. C. De Venere. Fasano: Schena. p. 143.

¹³⁸⁴ CLUB ALPINO ITALIANO. (2016). Tavola del Cristo risorto Palma il Vecchio. <http://www.caibergamo.it/galleria/230/020316-mte-castello-seniores-bottazzi> [Consulta: 20 febrero de 2017]

¹³⁸⁵ ARTEMAGAZINE. “Bergamo. Torna a Serina il politico della Resurrezione di Palma il Vecchio” en *Artemagazine*. <http://www.artemazine.it/dal-territorio/item/1955-bergamo-torna-a-serina-il-politico-della-resurrezione-di-palma-il-vecchio> [Consulta: 17 febrero de 2017]

¹³⁸⁶ Autora

¹³⁸⁷ C2RMF

¹³⁸⁸ MUSEO DEL PRADO. *La reina Mariana de Austria*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-doa-mariana-de-austria/1a32172a-5ffd-4da2-9df4-998f99f6176e>>

¹³⁸⁹ JOCONDE. Les Attributs de la musique. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_89ee2343_p.jpg [Consulta: 5 enero de 2016]

¹³⁹⁰ MUSEO DEL LOUVRE. *Les attributs de la musique, dessus de porte commandé en 1764 pour le château royal de Choisy (Ile-de-France). Pendant du tableau Les attributs des arts*. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/vi-site?srv=car_not_frame&idNotice=11534 [Consulta: 20 enero de 2016]

¹³⁹¹ Autora

¹³⁹² NG, D. (2016). “The story behind a Rembrandt painting's journey from a New Jersey basement to the Getty” en *Los Angeles Times* <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-getty-rembrandt-20160505-snap-htmlstory.html> [Consulta: 20 febrero de 2017]

¹³⁹³ SEDANO ESPÍN, P. (2010). “Una restauración en El Prado: restaurando el Retrato de Mujer de Andrea del Sarto en Restauo” en *Revista internacional del patrimonio histórico*, n. 8, p. 52-61

¹³⁹⁴ CHAMBERLAND, P. (2014). *Foi et images: enjeux spirituels et pédagogiques du tableau religieux dans les paroisses rurales au Bas-Canada*. Deux études de cas à partir du fonds de tableaux Desjardins. Tesis de Máster. Québec: Université Laval. p. 144.

¹³⁹⁵ NAUD, C. (1995). “Considérations sur la dé-restauration: Le cas des tableaux de saint-Henri- de- Lévis” en *Restauration, dé-restauration, re-restauration.... IV colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire*. Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995. p. 331-336.

¹³⁹⁶ BARNES J. S., BOCCARDO P., DI FABIO C., TAGLIAFERRO L. (1997). *Van Dyck a Genova. Grande Pittura e collezionismo. Catalogo della mostra di Palazzo Ducale, Genova, 22 marzo-13 luglio 1997*. Milán: Electa. p. 56.

- Fig. 137.** Anthony Van Dyck. *Retrato de la Marchesa Elena Grimaldi-Cattaneo* (1622).¹³⁹⁷.
- Fig. 138.** *Tres cantantes (Alegoría del Sentido del Oído)*. Añadidos retirados del original.¹³⁹⁸
- Fig. 139.** Modelo de toma de decisiones propuesto para la conservación de ampliaciones.
- Fig. 140.** Consecuencias perjudiciales de la conservación de ampliaciones.¹³⁹⁹
- Fig. 141.** Dificultades de la toma de decisiones.¹⁴⁰⁰
- Fig. 142.** Esquema de las alternativas en conservación de ampliaciones.¹⁴⁰¹
- Fig. 143.** Esquema de las alternativas en conservación de ampliaciones.¹⁴⁰²
- Fig. 144.** Esquema de las alternativas durante la toma de decisiones.¹⁴⁰³
- Fig. 145.** Detalle de la separación entre la tela original y el añadido izquierdo.¹⁴⁰⁴
- Fig. 146.** Detalle del ángulo superior derecho.¹⁴⁰⁵
- Fig. 147.** Despegado del soporte original de la tela de entelado.
- Fig. 148.** Diagrama de la obra *La última cena* de Giulio Cesare Procaccini.¹⁴⁰⁶
- Fig. 149.** *Última cena* antes de la restauración (luz rasante).¹⁴⁰⁷
- Fig. 150.** Mapa de daños de *Última cena*.¹⁴⁰⁸
- Fig. 151.** Evaluación de factores de la obra original y de la ampliación.¹⁴⁰⁹

¹³⁹⁷ SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. *Marchesa Elena Grimaldi-Cattaneo*. <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=25557> [Consulta: 20 febrero de 2017]

¹³⁹⁸ LIBBY, A. B., VAN TUINEN, I. Y WHEELOCK, A. K. JR. (2017). "Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses" en *The Leiden Collection Catalogue*, A. K. Wheelock Jr., N. York. <http://www.theleidencollection.com/group/rembrandt-van-rijn-allegory-of-the-senses/> [Consulta 15 febrero de 2017]

¹³⁹⁹ Autora.

¹⁴⁰⁰ Autora.

¹⁴⁰¹ Autora.

¹⁴⁰² Autora.

¹⁴⁰³ Autora.

¹⁴⁰⁴ FERRANTE, V. (2016). Il restauro dell' *Ultima Cena* di Giulio Cesare Procaccini: studio dei sistemi di rimozione dell'adesivo vinilico di foderatura a base di Mowilith. Tesis de grado. Turin: Fondazione Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali *La Venaria Reale*. p. 71.

¹⁴⁰⁵ FERRANTE, V. (2016). Il restauro dell' *Ultima Cena* di Giulio Cesare Procaccini: studio dei sistemi di rimozione dell'adesivo vinilico di foderatura a base di Mowilith. Tesis de grado. Turin: Fondazione Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali *La Venaria Reale*. p. 70.

¹⁴⁰⁶ Vito Ferrante.

¹⁴⁰⁷ Centro Restauro "La Venaria Reale".

¹⁴⁰⁸ Vito Ferrante.

¹⁴⁰⁹ Autora.

Listado de tablas

Tabla 1. Formatos áureos.¹⁴¹⁰

Tabla 2. Tipología de las pinturas según su relación con otras obras.¹⁴¹¹

Tabla 3. Resumen de las tipologías sobre el valor del patrimonio por varios teóricos y organizaciones.¹⁴¹²

Tabla 4. Valores de los bienes culturales.¹⁴¹³

Tabla 5. Técnicas de identificación de ampliaciones.¹⁴¹⁴

Tabla 6. Ficha propuesta para el almacenamiento de información de obra ampliadas.

Tabla 7. Consideraciones para la prevención¹⁴¹⁵

Tabla 8. Análisis de factores según el nivel de conocimiento de los mismos.¹⁴¹⁶

Tabla 9. Condiciones de las soluciones expositivas.¹⁴¹⁷

Tabla 10. Datos de la obra *La Última cena* de Giulio Cesare Procaccini.¹⁴¹⁸

Tabla 11. Valores y factores que influyen en la conservación de la *Última cena*.¹⁴¹⁹

Tabla 12. Criterios que apoyan las distintas soluciones expositivas.¹⁴²⁰

¹⁴¹⁰ Autora.

¹⁴¹¹ Autora.

¹⁴¹² MASON, R. (2002). "Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices" en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, M. De la Torre p. 5-30. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 9.

¹⁴¹³ MASON, R. (2002). "Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices" en *Assessing the Values of Cultural Heritage*, M. De la Torre p. 5-30. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute. p. 11.

¹⁴¹⁴ Autora.

¹⁴¹⁵ Autora

¹⁴¹⁶ Autora

¹⁴¹⁷ Autora

¹⁴¹⁸ Autora

¹⁴¹⁹ Autora

¹⁴²⁰ Autora