

LA RESTAURACION DE CUADROS ANTIGUOS*

Sylvie Szpirglas.

(Traducido del francés por Egar Samuel Morales Sales)

ASPECTOS HISTORICOS

La historia de la conservación y de la restauración data de la Prehistoria misma. Se puede incluso decir que desde que el hombre ha creado sus obras de arte, ha tenido el cuidado de protegerlas y de repararlas pero evidentemente, los textos antiguos sobre esta temática son poco numerosos.

Plinio el Antiguo, sin embargo, cuenta como, en el año 59 A. C. algunos frescos pintados cuatro siglos antes fueron trasportados de Esparta a Roma, simplemente levantando al mismo tiempo la pared de tabiques sobre la que los frescos se habían pintado, y manteniendo el conjunto en un marco de madera.

Ese mismo procedimiento seguirá utilizándose, por otra parte, hasta el siglo XVIII. En el curso de los siglos siguientes, los testimonios sobre la materia se hacen cada vez más raros. Hay que esperar al siglo XII, durante el cual el Monje Teófilo escribió un tratado sobre la manera en como debían limpiarse los íconos.

Es en Italia, a partir del siglo XIII, y durante largo tiempo, que la historia de la restauración comienza a poseer fuentes escritas.

De la misma manera que los autores latinos, los libros de cuentas de las municipalidades señalan las sumas pagadas con motivo del mantenimiento y la restauración de las obras de arte.

Durante el siglo XV, algunos tratados prácticos dan a los pintores consejos precisos al respecto y múltiples recetas para conservar las pinturas.

Sobre este tema, el más completo es redactado en 1620 por Turquet De Mayerne, médico de Carlos I. de Inglaterra.

Poco a poco la profesión se organiza. Los procedimientos se vuelven cada vez más técnicos. Desde el fin del siglo XVII se practica el re-entelado, es decir, la colocación del cuadro sobre otra tela; posteriormente, en el siglo XVIII, la transposición, que consiste en pegar sobre un soporte de tela diferente, o sobre madera, solamente la capa de pintura de un cuadro.

A finales del siglo XVIII una evolución en la

materia comienza a tomar cuerpo: el crítico, el Historiador de arte comienzan a intervenir. Se toma entonces conciencia de reconocer la ayuda que prestan los conocedores y los técnicos a los pintores, quienes, hasta ese entonces, eran los únicos en tomar a su cargo la responsabilidad de la restauración de los cuadros.

A fines del siglo XIX, gracias al desarrollo de las excavaciones arqueológicas, que se ligan cada vez más poderosamente a las disciplinas científicas, el restaurador conoce mejor el objeto con que trata y la noción de conservación encuentra su definición actual.

El primer laboratorio se creó en Berlín en 1888. Varios otros le seguirán en orden después de la Primera Guerra Mundial: en el British Museum y en el de Boston en 1930, en París y en Nueva York en 1931, y en Bruselas en 1934.

En 1959, bajo el patrocinio de la UNESCO, se fundó en Roma el Instituto Internacional para el estudio de la protección y de la restauración de obras de arte, en el que, por fin, los problemas serán abordados a escala mundial.

La importancia y la complejidad del trabajo a cumplir se vuelven evidentes y comienzan a abrirse centros para la formación de restauradores especializados en numerosos países.

México ha sido uno de los primeros países en trabajar sobre ellos, pues uno de esos centros se creó aquí en 1967, en tanto que en París el centro no será abierto sino hasta 1978.

La cuestión de la restauración de las obras de arte, y la de los cuadros en particular, ha provocado continuamente muy vivas discusiones.

Existen tantas éticas de restauración como Centros de Arte nacionales.

Podemos citar los más típicos: por una parte, la escuela anglo-americana que otorga una importancia desmedida a los resultados de laboratorio y proclama la primacía de la ciencia; por otra parte, la escuela alemana, que no esconde su preferencia por las soluciones más radicales y los medios de rejuvenecimiento más osados.

* Texto de la Conferencia pronunciada por la autora los días 24 y 25 de abril de 1987 en el Auditorio de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

Entre esos dos extremos, las escuelas italianas, francesas, flamencas y holandesas afirman la necesidad de limitarse a los estrictos indispensables cuidando al máximo la sustancia misma de la obra ayudándose de los medios más sofisticados que la ciencia pone hoy en día a su disposición.

La escuela francesa preconiza el más profundo respeto por el pintor cuya obra se restaura, y por el cuadro por sí mismo: es decir, que en ningún caso se debe recubrir una parte dejada intacta, y, en la medida de lo posible, el retirado del barniz del cuadro nunca debe llevarse hasta tocar la capa de la pintura, precisamente para conservar ésta.

Hay, por lo menos, un punto sobre el que todo mundo se ha puesto de acuerdo: la restauración efectuada debe ser imperativamente reversible. Es decir, que dentro de cinco años, dentro de cincuenta o cien años, el restaurador que retomará a su cargo la obra, podrá quitar sin pena alguna todas las restauraciones hechas hasta ese momento.

LOS PELIGROS QUE ACECHAN A LAS OBRAS DE ARTE

Como señala Madelaine Hours, antes de ser mensaje, la pintura es materia, y por lo tanto está expuesta a los accidentes, al envejecimiento.

Los peligros a que están sujetas las obras de arte son múltiples.

Una de las más grandes causas de la destrucción son desde luego las guerras. Pero también, y no solamente en el pasado, los iconoclastas y los fanáticos que destruyen las obras de arte por ideología. Sin contar la torpeza, la ignorancia o simplemente la indiferencia, ¿Cuántas obras maestras se han vuelto de esta manera irre recuperables, abandonadas durante años, sino durante generaciones en los graneros o en las cavas, doblados, enrollados, mutilados, utilizados como envoltura de otras obras?

En nuestros modernos tiempos otras causas de degradación, mucho más insidiosas, pero también fatales, están ligadas a nuestra forma de vida.

Desde la invención de la electricidad, los niveles

de alumbrado no han dejado de aumentar. Dado que el cuadro debe estar particularmente iluminado en relación a las cosas que le rodean para poder apreciar su valor, se le somete a fuertes luces.

La luz, cualquiera que sea su fuente, natural o artificial, emite radiaciones nocivas. Los rayos ultravioleta, que tienen propiedades foto-químicas peligrosas y los rayos infra-rojos, que pueden provocar reacciones químicas graves, llegan a entrañar la decoloración de los pigmentos, el amarillamiento de los aceites, el blanqueado de los barnices, en tanto que los morteros se vuelven quebradizos y se contraen. Las radiaciones infra-rojas provocan la elevación de la temperatura, y por lo tanto, la resequedad.

La calefacción de los inmuebles privados es frecuentemente excesiva. No es raro ver, en algunas casas, particularmente en los Estados Unidos, que la temperatura alcance los 25° Centígrados y que la higrometría caiga al 30 o al 35 por ciento, en tanto que la normal se ubica entre el 50 y el 60 por ciento.

No hay nada más malo que colgar un cuadro a proximidad de un radiador, y más malo aún es colocarlo directamente sobre el radiador: es condenarlo a una destrucción segura.

La humedad extrema es igualmente nefasta: las maderas se hinchan, la tela es alcanzada por la humedad, el curado (enduit) que es la capa intermedia entre el soporte, ya de madera, ya de tela, y la capa de pintura tendrá tendencia a transformarse en polvo, entrañando así la destrucción del cuadro.

Nuestra civilización es generadora de una contaminación que se agrava cada día más, y no sólo atenta contra la vida del hombre; ataca igualmente a la vida de las obras de arte.

Las vibraciones, igualmente nacidas de nuestra civilización, son de dos tipos: las aéreas, los ruidos y las vibraciones sólidas, transmitidas por las estructuras y los suelos. Es evidente que las pinturas, que son un sutil conjunto de materiales diversos, son sensibles a ese tipo de agresión.

Es después de haber tomado conciencia de todos esos peligros que los Museos se han equipado de instrumentos de medición que permiten mantener en las salas

de exposición una temperatura, una iluminación y una higrometría constantes.

EL ANALISIS Y LA IDENTIFICACION

Antes de la más mínima intervención es esencial identificar el cuadro, pues es él el que determinará la elección del método y de los productos a emplear. Para el restaurador privado, que no tiene a su disposición los medios de investigación de los museos, una observación minuciosa es casi siempre suficiente.

La madera es el soporte más antiguamente utilizado por los pintores. Lo ha sido casi de forma exclusiva hasta el Renacimiento, en que la tela le ha reemplazado, bien que en todas las épocas los artistas hayan continuado a pintar sobre la madera.

Ya los egipcios pintaban el retrato del noble difunto sobre una plaqueta que aplicaban contra su rostro, bajo las bendoletas de la momia.

La representación de Dios y de la Virgen aparece desde finales del siglo VI en las costas mediterráneas: se trata de los Iconos.

El apogeo de la utilización de la madera se ubica entre los siglos XIV y XV en Europa meridional, y entre los siglos XV y XVI en Europa del Norte.

La clase de madera empleada permite la localización del cuadro, pues hasta el siglo XVI los artistas usan las maderas que provenían de los bosques vecinos.

Se identifica sobre todo el álamo en Italia, el pino silvestre y el álamo en España, el roble en Flandes, el nogal y el castaño en Francia del Norte, en Francia del sur el tilo. El trabajo y la preparación de la madera es muy cuidadoso, pero después del siglo XVI se advierte una cierta baja en la calidad de ellos.

Durante el siglo XV e incluso hasta el siglo XVIII, los paneles de madera son cortados al hacha, por ello se distinguen bien al dorso las marcas del tallado.

Con el tiempo los paneles de roble se ven surcados por finas líneas que corren en el sentido de la madera y que son visibles sobre la pintura. Las resquebrajaduras, igualmente en el sentido de la madera, son sumamente finas, a veces invisibles, sobre todo en la pintura flamenca.

En el siglo XVI, la utilización de la tela se expande por todos lados, salvo en Flandes. Los chasises se tallan a mano, las telas de cáñamo o de linfa son espesas, hechas de hilos irregulares, de tejido muy separado. El curado es ocre, rojo, espeso. Los clavos, forjados a mano, son gruesos y llevan las marcas de los golpes del martillo.

Las resquebrajaduras sobre la tela son de formas poligonales, las de la madera son muy finas y rectangulares.

En el siglo VII la tela es todavía burda, pero los hilos están más juntos. El curado es todavía ocre-rojo. Las resquebrajaduras son más grandes y las escamas que se forman son poligonales y cóncavas, en forma de conchitas de ostras.

En el siglo XVIII las telas son finas y apretadas. El curado es delgado y rosado. Los clavos son pequeños. Las resquebrajaduras son finas y forman escamas relativamente grandes compuestas de líneas derechas cortadas por curvas. Los chasises de llaves aparecen a fines del siglo XVIII.

Durante el siglo XIX, con el nacimiento de la era industrial, la tela se transforma cada vez más finamente gracias a la evolución del tejido a máquina.

El abuso del betún de Judea, muy ampliamente utilizado en esta época, pues produce bellos tonos negros, profundos y cálidos, provoca largas hendiduras que dejan aparecer los fondos claros y sobre las escamas se forman montículos.

Muchos cuadros de esta época están irremediablemente perdidos, pues cuando no se usa el betún de Judea, no existe ningún remedio al respecto. Las resquebrajaduras son ahora muy grandes, en forma llamada "de caracol", pero a veces ocurre que resquebrajaduras semejantes se produzcan también sobre obras más antiguas; en ese caso, sólo hay una o dos de ese tipo sobre el cuadro, y ellas son causadas por un nudo o una irregularidad de la tela.

LA RESTAURACION

Ocurre frecuentemente que los paneles de madera deban cimbrarse pues la madera se deseca más del lado

no pintado. Cuando la curvatura es débil no se interviene en tanto que la obra se "legible", pero cuando la primera es muy pronunciada se practican incisiones perpendiculares a la curvatura en las que se insertan cuñas minúsculas que permiten, reemplazándolas progresivamente, por cuñas cada vez más gruesas, restablecer, relativamente, el panel. Esta operación se hace en muchas etapas. Puede durar meses, a veces más, y exige una prudencia y una vigilancia constantes, pues si se realiza demasiado rápidamente el panel puede sufrir fracturas totales.

A continuación se fija un juego de travesaños que corren libremente para mantener el resultado obtenido procurando no forzar a la madera a fin de que se pueda seguir trabajando.

Para los cuadros sobre tela, en caso de rasgaduras, de grietas o cuando la tela está demasiado debilitada para soportar una capa de pintura, se ve uno llevado a practicar el cambio de tela. Los procedimientos tradicionales consisten en el empleo de pegamentos o de cera; cada uno tiene sus partidarios, sin excluir los que prefieren los adhesivos sintéticos más recientes. En la elección de la fórmula a desarrollar, conviene tomar en cuenta varios factores, que harán que uno se incline por uno o por otro método: clima, humedad, color dominante, etc.

Cuando el cuadro está en buen estado, en los casos de rasgaduras pequeñas, uno se limita a colocar un parche. Si los bordos del cuadro son los únicos rasgados, se pegan bandas de tensión en todo el perímetro que permitirán re-clavarlos sobre su chasis.

La refijación consiste en consolidar sobre su soporte una pintura que tiende a levantarse. Esta operación se hace normalmente por el dorso del cuadro, salvo si el curado ha sido hecho a base de cerusa, puesto que le hace impermeable. En ese caso, la refijación se hace por la cara del cuadro.

Cuando los daños son poco importantes, el cambio de tela basta por sí solo para fijar la pintura.

La limpieza de un cuadro es la operación más espectacular, la más importante y al mismo tiempo la más delicada.

Una gama amplia de productos químicos permite al restaurador hacer frente a casi todas las situaciones, pero le impone la más grande prudencia.

La limpieza consiste en levantar el barniz sucio y amarillento, aunque no debe levantarse totalmente, a fin de conservar una delicada película sobre la capa de pintura. Esto recibe el nombre de aligeramiento.

En el caso de una restauración anterior hay que quitar los repintados anteriores. Cuando los productos químicos son insuficientes al respecto hay que recurrir al raspador.

La restauración del envejecimiento se realiza hasta el final, una vez que el cuadro ha sido re-entelado, refijado, aseado. Lo mismo ocurre con la reparación de las pérdidas del cuadro.

Generalmente se rellenan los lugares en donde la pintura ha desaparecido con mastique que se tiñe según sea la época del cuadro, para restablecer el nivel de la pintura.

Después, se practican los retoques. En este caso existen también muchas opciones en la selección de las pinturas: acuarela, al óleo, acrílicos, colores de resinas sintéticas. En ese caso el restaurador hace su elección según su formación y tomando en cuenta la obra de que se trate. Finalmente se llega a la última fase final: el barnizado.

Es evidente que no se cuenta con la misma filosofía de restauración para el caso de un particular, de un comerciante o de un Museo.

El particular y el comerciante querrán admirar sobre su muro un bello cuadro, en buen estado; el comerciante querrá presentar a su cliente una obra impecable para poder vendérsela; el comerciante generalmente pide al restaurador, cualquiera que sea el estado en que se encuentre la obra, un trabajo que provoque la ilusión de que no se ha realizado ninguna restauración. En ese caso, incluso con algunas importantes, es necesario, con ayuda de fuentes documentales, si ello es posible, reconstituir el cuadro como si el pintor acabara de terminarlo. Se llama a esto la restauración ilusionista.

El museo, que no tiene las mismas preocupaciones, pide una restauración ilusionista en el caso de faltas pequeñas, pero cuando se trata de faltas considerables, en las que hay que rehacer una parte importante, es totalmente impropio tomar el lugar del artista y de imaginar lo que pudo haber habido en esas lagunas. En

ese caso las partes faltantes se llenarán de una red de líneas paralelas y rigurosamente verticales de tonos puros yuxtapuestos. La restauración coloreada se hace así por síntesis ópticas. Este procedimiento recibe el nombre de "stratteggio".

LA CIENCIA AL SERVICIO DE LA RESTAURACION

Los medios científicos han provocado grandes avances en el conocimiento de las obras artísticas. La luz tangencial o "rasante" es un procedimiento que consiste en iluminar un cuadro colocado en una pieza oscura usando de un haz luminoso paralelo a la superficie del cuadro, o formando con ella un ángulo muy débil. La imagen obtenida así es muy diferente de la obtenida con la visión normal. Acentuando de este modo los relieves, la luz revela el estado de la capa de pintura y del soporte, de los desprendimientos más imperceptibles, de las ampulas más pequeñas, de las curvaturas de los paneles de madera, las grietas de las superficies en general.

La macrofotografía se obtiene con ayuda de un aumentador óptico: el microscopio que permite un agrandamiento de la imagen de 10 a mil veces más, el microscopio electrónico permite obtener aumentos de 30 a cuarenta mil veces más del modelo.

Permite además aislar ciertas partes del cuadro que no se pueden advertir cuando se contempla el cuadro de conjunto.

La fluorescencia ultravioleta revela el estado del barniz y hace visibles los retoques si estos son relativamente recientes, es decir, si los retoques no tienen más de cien años.

Los rayos infrarrojos, cuando atraviesan el barniz y las capas transparentes, permiten estudiar el estado del cuadro más allá de su simple superficie. El procedimiento de la fotografía infrarroja se puede también aplicar a piezas de archivos y a los dibujos.

Los rayos X son capaces de atravesar fuertes espesores de cuerpos opacos frente a la luz normal. Nos permiten reconstituir el aspecto invisible de la obra artística. En algunos casos, lo que se obtiene es una imagen compleja, formada a la vez del boceto y de las capas sucesivas.

Los métodos a que acabo de aludir tienen la ven-

taja de no provocar ningún deterioro a la obra así tratada.

Hay otros métodos que requieren de la toma de muestras; ellos son llamados métodos destructores.

La micro-muestra se efectúa para estudiar la estructura molecular de la pintura a fin de identificar sus constituyentes.

La toma de muestras no debe ser mayor que la cabeza de un alfiler. Se practica empleando la punta de una hoja de bisturí o auxiliándose de una aguja hipodérmica.

El fragmento así obtenido se coloca en una gota de resina poliéster transparente. El bloque de resina es en seguida moldeado hasta alcanzar el fragmento de pintura. La observación de este corte al microscopio revela el número de capas, su color, su orden de sucesión, su espesor.

Otros métodos aún más sofisticados se han puesto al servicio del estudio de las obras de arte, pero todavía son objeto de investigación para perfeccionarlos.

Finalmente, para concluir esta exposición, quisiera rendir un homenaje cordial a las personas siguientes, cuyas obras me han sido de una importancia capital tanto en mi formación como para la preparación de esta propia exposición. Sus consejos, su guía, su apoyo me han resultado sumamente valiosos tanto en mi vida profesional como en la preparación de este texto:

A la señora Madeleine Hourse, Conservador en jefe de los Museos Nacionales de Francia, Investigadora del Centro Nacional para la Investigación Científica.

Al señor Roland, profesor en la ADAC de la ciudad de París.

A las señoras Marie-Claire Bérard, Anne Alabastri y Michele Boucard, por sus inapreciables consejos.

BIBLIOGRAFIA

EMILE-MALE Gilberte: *Restauration des peintures de Chevalier*, Col. Office du livre.

HOURS Madeline: *Analyse scientifique et conservation des Peintures*, Col. Office du livre y "Le secret des chefs d'oeuvres", Denoël-Gonthier.

LANGLAIS Xavier: *La technique de la peinture à l'huile*, Flammarion.