

Cinco cuadros de un apostolado procedente del Convento de las Madres Mercedarias de Toro (Zamora)

Santiago Ortega
Antonio Sama

Durante el curso pasado fue restaurado un conjunto de pinturas notables provenientes del Convento de las Madres Mercedarias de Toro (Zamora), y pertenecientes a uno o varios autores de la escuela toledana de principios del siglo XVII.

Son óleos sobre lienzo de lino, siendo la relación de obras la que sigue: San Pablo (95x75), San Andrés (95,70x77), San Felipe o Santo Tomás (96x77), San Mateo (117x83) y San Simón o Judas Tadeo (96x77).

La atribución cronológica se remonta a principios del siglo XVII en todas las obras, y la elaboración y factura de algunas, como son San Mateo o San Andrés, parecen distanciarse algo de la tónica estilística general, no siendo muy remota la posibilidad de diversas autorías, todas ellas relacionadas con la escuela de Toledo.

El fondo de preparación es rojo terroso, y la factura naturalista, con cierto gusto por el contraste de claro-oscuro. En la gama cromática priman los ocre y tierras, con colores intensos en túnicas y elementos de detalle; los impastos bajos en las luces de las carnaciones, son características comunes en todas las obras. La pincelada es bastante suelta en general.

ESTADO DE CONSERVACION

En cuanto a la conservación de las obras, se presentaban intactas y vírgenes de anteriores restauraciones, con muchas y pequeñas faltas en todas ellas. El deterioro había hecho peligrar la estabilidad de éstas, pero aún no había llegado a destruir la unidad estructural y compositiva del conjunto.

En general todas las obras presentaban el soporte muy debilitado y distendido, sin bastidor, y con los bordes recortados en algunos casos (San Mateo, San Simón o Judas Tadeo y San Pablo) con el fin de adecuar la obra a los marcos en que venían clavados. De esta manera parte de la capa pictórica había sido perforada por los clavos y se vio afectada por el fenómeno de la oxidación.

La preparación había saltado con las partículas de la capa pictórica perdidas y en otras zonas afloraba a la superficie, allí donde se había producido desgaste.

Todas las obras presentaban un craquelado muy extendido

que había dado lugar a cazoletas en algunas zonas, afectando a veces a la casi totalidad de la superficie (San Andrés). Este proceso de levantamiento de la capa pictórica determinó la aparición de faltas generalizadas, numerosas y de varios tamaños, predominando las pequeñas. Condiciones desfavorables, en especial una humedad excesiva, fueron las causas de esta degradación que desembocó en la pérdida de adherencia de la capa pictórica en las zonas craqueladas, pues se levantan éstas del soporte en forma de puches o cazoletas, desprendiéndose con el paso del tiempo o al más mínimo movimiento.

La capa de protección (barniz) pierde su función desde los primeros momentos del proceso de degradación anteriormente expuesto, acelerado por el depósito de polvo y suciedad en las fisuras del cuarteado, ayudando al levantamiento de la capa pictórica con el movimiento incontrolado de las partes en que queda dividida.

Se hacía necesario entonces la forración sistemática del conjunto, la consolidación y asentamiento de las capas pictóricas, que en algunos casos se encontraban sumamente levantadas (San Andrés, San Mateo), así como de las operaciones subsiguientes, como son: el empapelado y posterior desempapelado, retirada de parches donde los había y tratamiento del revés de los lienzos, colocación de injertos (San Pablo), colocación en los nuevos bastidores, estucado y desestucado, limpieza, reintegración y barnizado final.

TRATAMIENTOS. Empapelado.

El empapelado se acometió con papel japonés para evitar que el contacto directo de la brocha sobre la capa pictórica arrastrara partículas de ésta que presentaban escasa adherencia. Se evitó en todo momento crear tensiones sobre la capa pictórica, deshilachando los bordes de los trozos aplicados, procurando que no coincidieran los ensamblajes de los papeles en zonas importantes de la composición, como caras y manos. Las faltas y rasgados que en los bordes habían creado los clavos oxidados fueron tratados especialmente, al ser lugares donde había más riesgo de pérdidas. La cola se aplicó no muy fuerte y con algo de vinagre, que, además de ser fungicida, retarda la coagulación de la cola, permitiendo que ésta penetre más intensamente en los craquelados. Para ello nos ayudamos también de las lámparas de luz infrarroja.

El empapelado ejerce una función embalsamadora de la obra, protegiéndola de posibles deterioros por las posteriores manipulaciones y operaciones mecánicas. Más adelante, al ser retirado, contribuye a la limpieza de la capa pictórica pues se lleva adherida gran cantidad de suciedad.

Reentelado. Preparación de las telas.

Después de un tiempo prudencial, para que secasen bien y no hubiera lugar a movimientos posteriores inesperados, se inició un análisis del revés de las obras con el fin de subsanar sus defectos y prepararlas a recibir el forrado.

Sólo aparecieron parches antiguos en el cuadro de San Felipe o Santo Tomás que fueron retirados, no así los estucos viejos que fueron conservados, en la medida de lo posible, para no provocar perturbaciones innecesarias. En el San Pablo fue preciso hacer un injerto puesto que había un agujero en la parte superior derecha que medía unos 4 x 2 cm.

Bien sujetas las obras, se cepillaron por el revés muy cuidadosamente con cepillo de ante, y a continuación se cortaron con el bisturí los hilos y boliches sobresalientes, siempre con cuidado de no perjudicar la función primordial del soporte. Esta operación se realiza con la finalidad de una mejor adaptación posterior de las telas. Seguidamente se pasó de forma general la lija fina (de agua).

Para los injertos se utilizaron trozos de lino antiguos y ya gastados, previamente encolados. Haciendo uso del mismo agujero como plantilla, con los bordes marcados por carbón, se marcaba su forma y se recortaba después. En todos los casos se hacía coincidir la trama y urdimbre de las piezas. Para ensamblar la pieza al conjunto, se encolaba ésta con cola de conejo, así como toda la zona periférica al agujero, que era cubierta en su conjunto por una gasa de seda natural china, encolada también, retirando luego la cola sobrante y ayudándola a secar con espátula termostática.

Simultáneamente se fueron "desbravando" las telas nuevas, del tipo Velázquez, que iban a usarse para forrar o reentelar. Este proceso es análogo a la aplicación de atmósferas en los objetos que se desean envejecer, y su finalidad es adecuar el desgaste y uso de las telas nuevas a la antigüedad de las originales. Se procede cortando al hilo las telas nuevas, dando de sobra siempre de unos 10 a 15 cms por cada lado, y se tensan en telares (manuales o mecánicos indistintamente). Una vez bien tensos, se empapan de agua hasta saturarlas. La tela iniciará un efecto de autoencogimiento que forzará la tensión a la que ya se encontraba sometida. Tras secarse, a la jornada siguiente, se verá distendida y floja por el excesivo tirón realizado el día anterior, repitiéndose entonces la operación por tres o cuatro veces, hasta que la tela ya no reacciona al efecto de contracción del agua, señal de que ha llegado al punto de desgaste requerido. Finalmente se deja bien tensa en el telar.

Forrado. Asentamiento y fijación.

El medio usado fue a la "gacha de harina", método tradicional en los países mediterráneos que funcionó bien en todos los casos. Los soportes respondieron favorablemente al proceso de



1. San Pablo

asentamiento y fijación de las capas pictóricas, dejando fluir la gacha y sin crear problemas de movimientos incontrolados, algo que es común y normal en las obras del siglo XVIII en adelante.

A la tela, ya desbravada y tensa en el telar, se la untó de gacha por la zona que iba a unirse a la obra que iba destinada a forrar, y, previamente, por la parte posterior. Esto se hace con el fin de impermeabilizar en cierta manera la tela por la parte posterior para que en el proceso de forración no rebose la gacha por ese lado y forme así un cuerpo que la haría perder elasticidad y ser proclive al craquelamiento.

Después se procedió a aplicar la gacha por la parte posterior del lienzo que iba a ser forrado, repartiendo bien la gacha con espátula dentada y sin dejar acumulaciones ni sobrantes. Seguidamente se hizo lo mismo con la tela que se encontraba en el telar. A continuación vino el forrado en sí, haciendo coincidir las dos caras encoladas de ambas piezas y haciendo coincidir las tramas y urdimbres respectivas, para hacer unitarias ambas. Después se pasa un trapo desde el centro hacia los bordes, presionando ligeramente, con el fin de fijar inicialmente las telas y evitar acumulaciones.

Con el planchado, a continuación, de la capa pictórica (empapelada aún) se inicia el proceso de asentamiento de ésta, hasta su fijación total, momento en el que ya se puede desempapelar. En algunos casos, la capa se encontraba tan levantada (San Mateo) que hubo de repetirse la operación tres y hasta cuatro veces. En todo momento se llevó a cabo un riguroso control de la humedad y el calor, haciendo uso de secadores de mano, cuando había exceso de aquella, y poniendo el telar en vilo para dar lugar a la traspiración, cuando se llegaba al límite de temperatura aplicable (algo menos de la que



2. San Felipe o Santo Tomás antes de la restauración.

tolere el cuerpo humano, no más). En otros casos, en los bordes sobre todo, por haber un mayor riesgo de pérdidas, se repasó con la espátula termostática, así como en los lugares donde existían resquebrajaduras o se hubiera realizado algún injerto.

El buen resultado de las forraciones dependía, en gran medida, del equilibrio entre la humedad y el calor, en un proceso homogéneo y continuado, que centró la atención del equipo en todo momento (con una duración media de unas cuatro horas por cada obra), así como de la buena adaptación de una tela a la otra, basada en un concienzudo desbravado de las telas nuevas y una exacta superposición de ambas piezas, lienzo antiguo y lienzo nuevo, al hilo de la trama y urdimbre.

Con el calor, la gacha se hace fluida y se extiende uniformemente por la trama de ambos lienzos, así que ésta, unida a la cola del empapelado, consigue embalsamar temporalmente la obra para protegerla en las sucesivas operaciones, y adhieren las posibles partículas sueltas, o con peligro de desprenderse, al soporte original (lienzo antiguo), evitando males mayores y sucesivos en los procesos consiguientes. También la fragilidad de los viejos lienzos y su degradación gradual queda detenida y saneada por la operación del forrado; reversible y con la posibilidad de ser cambiado, por tratarse de la gacha. Un medio seguro, pero no hermético.

Desempapelado. Colocación del nuevo bastidor.

Tras dar un tiempo de reposo de tres o cuatro días, y no observar reacciones negativas al proceso, se procedió a desempapelar las obras aplicando al empapelado un algodón



3. San Felipe una vez acabado el proceso de restauración.

ligeramente humedecido en agua templada, para así debilitar la acción de la cola, y seguidamente retirar el papel en tiras y al ras de la superficie, evitando con ello que se levantasen partículas de la capa pictórica del soporte original.

Aprovechando la ligera humedad temporal del desempapelado, fueron colocados en nuevos bastidores de pino con los bordes romos, evitando de esta manera que en el futuro se resquebrajen o gasten los bordes de la tela.

Limpieza

Una vez examinadas las características de este conjunto, y sobre todo, teniendo en cuenta el hecho de que no habían sufrido ninguna restauración anterior (salvo el caso del San Felipe), se decidió hacer una limpieza superficial para evitar llevarse parte de la pintura original. El riesgo de que esto sucediera, si se aplicaba disolventes fuertes, era bastante considerable, ya que el procedimiento pictórico empleado por el/los artista/as autores de los cuadros, se basaba en la aplicación de finas películas transparentes de pigmentos, llamadas "terminaciones", dispuestas sobre todo en las capas superiores. Esto era especialmente evidente en San Simón o Judas Tadeo, cuya vestimenta de color verde intenso está matizada por estas "terminaciones", muy al modo del Greco, de manera que es muy difícil de distinguir dónde acaba la capa pictórica y dónde empieza la de suciedad. El tratamiento seguido fue, pues, el de emplear humedad controlada (agua caliente o saliva) aplicada con hisopo de algodón.

En general, los barnices estaban muy amarillentos y envejecidos, y fue necesario eliminarlos. Se recurrió a la mezcla de alcohol y aguarrás al 50% en puntos concretos donde la



4. San Simón o Judas Tadeo antes de la restauración.



5. San Simón una vez terminado el tratamiento.

acumulación de suciedad era importante. En otras ocasiones se hizo uso de la limpieza mecánica a base de escalpelo, sobre todo en las fisuras, zonas hundidas de las cazoletas y en las estrías que dejó como huella el pincel del pintor en los lugares más empastados, más constatable en el San Pablo, donde la factura era más apretada.

Un caso excepcional en este conjunto lo constituyó el San Felipe o Santo Tomás, ya que su examen delató la existencia de dos repintes cubriendo sendos parches antiguos, situados en la mano derecha del santo y parte del cielo y muro. Para retirar estos repintes, muy deteriorados, se hizo necesario recurrir a una mezcla de dimetil, alcohol, agua, trementina y amoníaco.

Con este tratamiento moderado, se evitó caer en los excesos que una limpieza más profunda ha producido en notables obras de las mismas características.

Estucado. Reintegración. Barnizado.

El estucado se realizó a espátula y pincel indistintamente. Por ejemplo, San Pablo fue estucado a espátula inicialmente, completando las faltas más pequeñas a pincel. Algo que ocurrió a nivel general, debido a lo picado de la capa pictórica y gran cantidad de pequeñas faltas en todas las obras, como el San Mateo, por poner un ejemplo significativo. Se desestucaron con algodón húmedo y bisturí, prescindiendo del corcho debido a lo fino de la capa pictórica.

Posteriormente, se reintegraron por el método invisible las faltas más pequeñas, utilizándose el método regattino en los

demás casos, usando acuarelas Windsor and Newton, Schmincke Horadam y acabando con colores al barniz (Maimieri), previo barnizado de almáciga rebajada, con brocha primero y pulverizador después (Barniz Vernis Cristal Titán).

CONCLUSION. Breve reflexión sobre los criterios adoptados.

Las obras, intactas y totalmente originales, nos comunican un bien hacer y en algunos casos, como son el San Pablo o el San Simón o Judas Tadeo, se despliega a la vista del espectador la maravilla del naturalismo español de su tiempo (siglo XVII), pues bien podrían ser cualquiera de estos personajes el alguacil o el barbero de un pueblo castellano. También San Andrés es un derroche de expresión popular, mientras que, tal vez, el que representa a San Mateo, por no tratarse exactamente de un apóstol, sino de un evangelista, es, con su frontalidad, el que resulta más convencional. El resto, de una manera leve o directa, giran sus cabezas hacia la derecha de la composición, a diferencia del que representa a San Simón, que gira radicalmente su cabeza hacia la izquierda a la vez que sostiene una escuadra en su mano, por lo que se puede apuntar la posibilidad de que se trate de San Judas Tadeo.

Las obras fueron acogidas desde un primer momento con celo, respeto y delicadeza. También se persiguió desde un principio y sin reparos la estabilidad y conservación futuras de las obras.

En ningún momento se llevaron a cabo añadidos superfluos, y todo lo que fue sustituido por la necesidad de su conser-

vacación, era repuesto con materiales de naturaleza análoga y coherente al tiempo y lugares originales. Constante fue la preocupación por usar materiales siempre reversibles, y si algo quedó a la improvisación fue la posibilidad de una reacción inesperada al tratamiento pensado y medido para estas notables obras del siglo XVII, que, para bien del patrimonio de todos, respondieron como se esperaba de ellas.



6. San Simón o San Judas Tadeo. Detalle de la cabeza una vez estucada.



COINSA INTERNACIONAL, S. A.



Máquina Vinyector



Laminadora

MAQUINARIA Y APARATOS PARA LABORATORIOS Y ESCUELAS DE RESTAURADORES DE OBRAS DE ARTE

Máquina Vinyector
 Prensa automática
 Mezcladora de pulpa
 Rompedora de cartón
 Laminadora automática
 Prensa manual
 Espátula electrónica
 termostática
 Aparato saca-cajos
 Autoclave
 Mesa con negatoscopio
 Medidor de PH
 Mesa de succión

Papeles y cartones neutros, sin ácido, hechos a mano para impresión artística, resinas, tipografía, grabados, dibujos, etc.

Cartón neutro

Papel tissue neutro para laminación.

Mylar para encapsular.

Polietileno bajo en cera, para laminación.

Fabricación de cajas de cartón neutro, bajo pedido.

Hnos. García Noblejas, 45
 28037 MADRID - ESPAÑA
 Teléfonos: 268 14 05 - 268 14 06
 Telex 42795 COISE