

CRÒNICA D'UNA EXPOSICIÓ (II)
«REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT
JORDI. EXPOSICIÓ ANTOLÒGICA DE PINTURA»:
LES RESTAURACIONS DE LES PECES

ISABEL BALAGUER PUJOL I VICTORIA DURÀ OJEA

La importància que té per a l'Acadèmia el fet que amb motiu de l'exposició s'hagin pogut restaurar nombroses peces de la seva col·lecció es mereix un capítol a part en aquesta crònica.

Les pintures que viatjaren en itinerància i que es conserven habitualment a la seu de l'Acadèmia foren en la seva majoria restaurades per l'ocasió pel Taller de Restauració Balaguer i Grau de Barcelona, entre el mes de juliol del 1999 i el mes de gener del 2000. Algunes de les peces no intervingudes en aquesta campanya havien estat tractades recentement pel Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, entre elles, *La Verge de la Concepció* de Pompeu Battoni, *Venus tallant les ales a Cupido* de Salvador Mayol, *Retrat de desconeguda* de Pierre Mignard, *Magdalena penitent* de Mateo Cerezo o el *Retrat de Damià Campeny* de Vicent Rodés.

Quant a les obres sobre paper, foren intervingudes en els casos necessaris per Carme Bello, especialista en restauració de paper, que des de fa uns anys col·labora amb l'Acadèmia.

D'altra banda, hem de mencionar el treball realitzat pel Departament de Restauració del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que sota la direcció de Joan F. Bolet s'ocupà de les obres de l'Acadèmia que acudiren a l'exposició procedents del dipòsit d'aquest museu.

El text que exposem a continuació és un extracte revisat de l'article realitzat per Isabel Balaguer Pujol pel catàleg de l'exposició. Detalla les característiques de les pintures intervingudes, així com el diagnòstic de les obres i el treball realitzat pel seu taller, dades fonamentals per aprofundir en el coneixement de les peces.

1. Les restauracions del taller Balaguer i Grau

Amb motiu de l'«Exposición Antológica de Pintura» de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi s'han intervingut en aquest taller 37 olis, entre ells alguns originals de Martí i Alsina, Federico de Madrazo, Preciado de la Vega, Pau Rigalt, Vicent Rodés, José Vergara, José Camarón, Vicente López, Francisco Bayeu, Benito Espinós o Francesc Lacoma.

Durant tot el procés de restauració i sempre en debat amb conservadors i historiadors de l'art, hem volgut preservar a l'obra tots els elements que han compostat les seves diferents etapes històriques, sempre que aquests no li facin mal a l'obra des de cap punt de vista, ni històric ni de conservació.

Volem destacar la nostra voluntat de conservar abans que restaurar, motiu pel qual sempre busquem la mínima intervenció perquè freni el deteriorament de la peça i permeti la seva lectura fidedigna, sense que per això l'espectador trobi la intervenció del restaurador com a part integrant de la peça. Per això és tan important que la nostra actuació sigui visible només als ulls de l'expert interessat.

ESTAT DE CONSERVACIÓ I DIAGNÒSTIC

Ens hem trobat amb obres en diferents estats de conservació, marcades sobretot per si s'havien restaurat amb anterioritat o bé perquè mai havien estat intervengudes. En el primer cas, la principal problemàtica és la falta de documentació sobre les intervencions realitzades, amb el resultat de la pèrdua de part de la seva història. A més, de vegades el procés de restauració anterior va resultar irreversible, sobretot degut a les neteges que es feren de manera indiscriminada i sense control.

Suport

Generalment és de tela de lli o canem de trama regular, en forma de tafetà, més grossa o més fina segons la peça. Presentaven en molts casos esgarranyades diverses, intervingudes anteriorment amb pegats de tela que no seguien la trama del suport original, o estaven realitzats amb materials que alteren la superfície pictòrica –teles més grosses que l'original, paper o guix– o bé eren extremadament grans (*Penediment de Judes* de Simó Gómez). També poguérem comprovar que el material utilitzat per adherir els troços, en la majoria dels casos, era l'engrut (*Napolità* de Josep Serra i Porson o *Penediment de Judes* d'Antoni Caba). En altres ocasions es realitzaren reentelats poc o gens justificats cobrint el revers original (*Ganímedes arrabassat per Júpiter en forma d'àliga* de Francesc Cerdà).

Alguns dels bastidors originals –de fusta de pi– presentaven múltiples atacs de xilòfags. Observàrem també que eren fixes, el que impossibilitava el tensat de la tela. D'altra banda, freqüentment la part de bastidor que està en contacte amb la tela no havia estat rebaixada, deixant marcada la superfície del llenç.

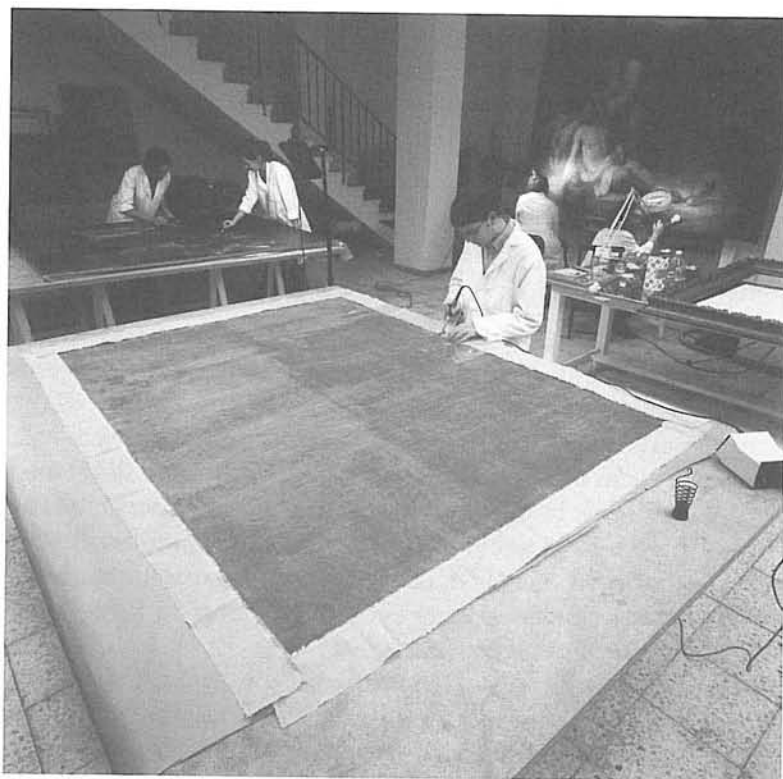


Fig. 1. Taller de Balaguer i Grau. Procés de restauració. En primer pla, revers de *Ganímedes arrabassat per Júpiter en forma d'àliga* de Francesc Cerdà.

Per últim, hem observat que per fixar la tela al bastidor s'utilitzaren tatxetes de ferro o acer de diferents tamany, que en molts casos estaven mal clavades provocant arrugues en forma de plecs (*Autoretrat* de Francesc Rodríguez o *Natures mortes* de Vicenç Genovart).

Preparació

Normalment és de tipus artesanal, molt fina, i s'ha anat endurant pel propi envelliment dels seus components, arribant a perdre l'elasticitat necessària per adaptar-se als moviments del suport i l'adhesió tant respecte al mateix suport com a la capa pictòrica (*Retrat de Salvador Xamar* de Vicente López o *El bon samarità* de Pelegrí Clavé). La preparació generalment està acolorada, probablement per qüestions estètiques o tècniques, al intentar minimitzar l'efecte de la polimerització que torna més transparent l'oli.

D'altra banda, observem que en la majoria dels casos, la preparació estava més adherida a la policromia que al suport, motiu pel qual vàries obres presentaven

pèrdues puntuals en algunes zones. D'altres causes de pèrdua de policromia són els cops, esgarranys o el contacte amb el bastidor o el marc. Aquestes pèrdues, alguns cops, foren reintegrades pictòricament en anteriors restauracions sense nivellar prèviament la superfície (*Carles III posant en execució el projecte de poblar Sierra Morena* de Francesc Lacoma).

Capes pictòriques

La tècnica pictòrica utilitzada en la majoria de les pintures tractades és l'oli, que generalment s'acaba amb enfosquiments per crear diferents volums i efectes estètics. Aquestes foscors es preparaven amb vernissos i pigments i es protegien amb una capa de vernís general per unificar tota la superfície pictòrica.

L'estat de conservació de la capa pictòrica va directament lligat a les condicions en les que es troba el suport, la preparació o les capes de superfície (vernissos o coles). Per exemple, una vegada seca, la pintura no té la mateixa flexibilitat que el suport i qualsevol moviment d'aquest, degut a canvis termohigromètrics fonamentalment, provoca el craquelat de la capa pictòrica (*Retrat de Pere Pau Montanya* de Joan Giralt o *Autoretrat* de Francesc Rodríguez).

Alguns cops, també degut als canvis bruscos d'humitat i a defectes de tècnica del propi artista, trobem que la capa pictòrica s'havia tornat pulverulenta, en perdre l'aglutinant el seu poder adhesiu, desprenent-se de la capa de preparació (tela roja que embolcalla les figures del *Ganímedes arrabassat per Júpiter en forma d'àliga* de Francesc Cerdà). Per aquesta raó fou necessari consolidar-la abans de realitzar qualsevol neteja ja que, en cas contrari, podrien escombrar-se algunes zones de la pintura afectada, com passà en algunes indiscriminades neteges anteriors que provocaren pèrdues irrecuperables (cara i mans del *Retrat de Jaume Folch i Costa* de Ramon Planella). En aquestes intervencions antigues hi hagué també certes reintegracions pictòriques que alteraren el color original de la pintura i es veuen a simple vista (*Penediment de Judes* de Simó Gómez).

Capes de superfície

A totes les obres hi apreciem, en major o menor mesura, brutícia en forma de pols, contaminació o excrements d'insectes tant en la superfície pictòrica com en el revers i una acumulació important de brutícia entre el bastidor i la tela que, en molts casos, genera un volum que acaba danyant la superfície pictòrica. Freqüentment trobem capes de vernís fabricat probablement amb resines naturals que en oxidar-se amb el temps havien groguejat. De vegades aquest vernís s'aplicà de manera irregular, formant regalims, apreciables a simple vista o amb més detall utilitzant llum ultraviolada (*Carles III posant en execució el projecte de poblar Sierra Morena* de Francesc Lacoma o *Penediment de Judes* d'Antoni Caba).



Fig. 2. Procés de restauració. Cata amb diferents nivells de neteja de *Ganímedes arrabassat per Júpiter en forma d'àliga* de Francesc Cerdà.

Les neteges parcials que només retiraren el vernís i la brutícia a les zones clares de la pintura (*Autoretrat* de Francesc Rodríquez, *Retrat de Jaume Folch i Costa* de Ramon Planella o *Sara presentant Hagar l'egípcia al seu marit* de Vicent Rodés) ocasionaren tensions innecessàries sobre la capa pictòrica, afavorint la formació de craquelats. Les peces que patiren aquestes intervencions hagueren de ser estudiades amb deteniment, ja que en algunes hi apareixen enfosquiments en fons i a les vestimentes i una neteja abusiva podria representar la pèrdua irreparable d'aquests enfosquiments.

A totes les peces la nostra intervenció fou mínima i es féu buscant, abans de tot, la reversibilitat de cada procés i la correcta legibilitat de l'obra tal com la pintà l'artista, tenint en compte, en la mesura d'allò possible, les marques del pas del temps.

Donat l'elevat nombre d'intervencions realitzades, hem optat per seleccionar una de les peces com exemple de la metodologia de treball i els criteris utilitzats a les restauracions.

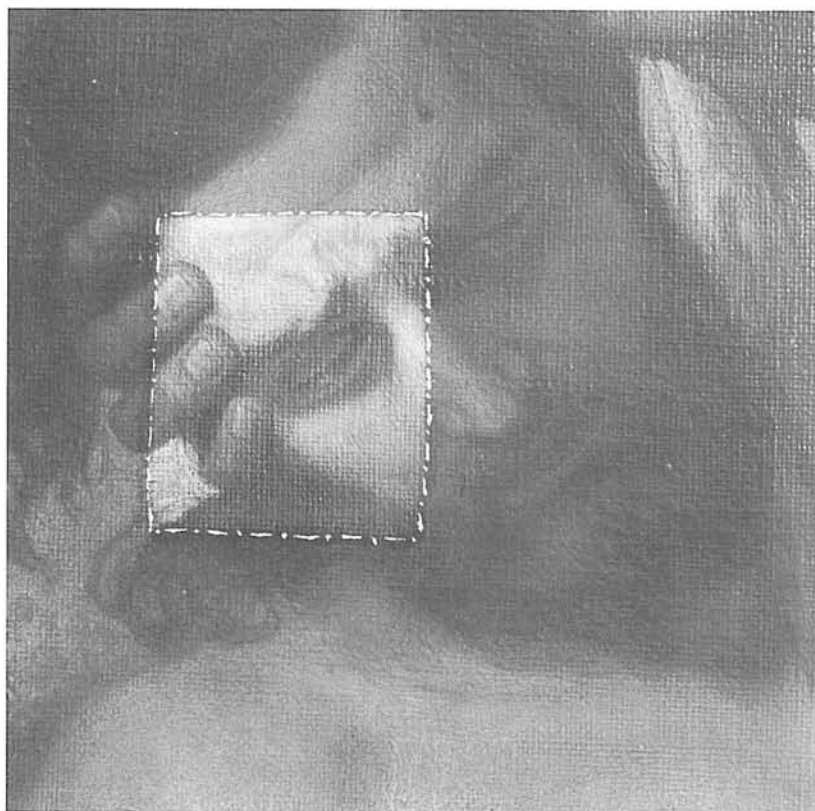


Fig. 4. Procés de restauració. Cata de neteja d'*El bon samarità*.

2. Pelegrí Clavé i Roquer, *El bon samarità* (1838) (oli sobre tela, 1,85 x 2,41 m)

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Suport

És de tela de cànem molt gruixuda, de trama oberta i irregular i presentava diferents esgarranyades. La més destacable és la que estava situada a la part inferior dreta, en forma de set; una altra menys important estava al pit de la figura central.

El bastidor de fusta de pi melis amb travesser vertical es trobava en bon estat, no presentava atac de xilòfags i conservava la major part de les falques de tensat.

Hi havia una acumulació de pols important al revers de la tela, al bastidor i a la part intermèdia del llistó inferior entre bastidor i tela.



Fig. 5. Pelegrí Clavé, *El bon samarità*. Resultat final de la restauració.

Preparació

És una capa fina, realitzada artesanalment, de color gris fosc. Presentava pèrdues als extrems de la tela (produïts pel seu destensat i moviment) i a les zones dels estrips.

Capas pictòriques

La tècnica utilitzada és l'oli, presentat amb una capa general fina i textures puntuals (per exemple les zones del terra i els vestits), tot això amb la finalitat de donar una certa sensació de volum als elements que estan en primer pla.

Presentava craquelats a la capa pictòrica, de diverses formes i per diferents motius. A les zones amb més textura afectaven només a la capa pictòrica i es troba-

ven en forma de petites línies, a causa de l'envelliment i dels moviments del suport. D'altres s'havien produït degut a l'assecat dels materials utilitzats per l'autor (zona de color roig al vestit del samarità). Per últim, degut al grossor de la tela i al seu moviment s'havien produït petits aixecaments en forma d'escates que seguien la trama de la tela (verticals o horitzontals).

En determinats punts s'apreciava clarament que aflorava la capa de preparació, la qual cosa significava que hi havia pèrdues de capa pictòrica.

Capes de superfície

Existien diferents estrats de vernís envellit que donaven una tonalitat ocre a tota la superfície pictòrica degut a l'oxidació pròpia de les resines naturals que alteraven el cromatisme original de la pintura. També observàrem una capa de brutícia en forma de pols i excrements de mosca que modificaven l'aspecte de l'obra i constituïen un focus d'alteracions químiques i biològiques que a llarg plaç la perjudiquen seriosament.

Intervencions anteriors

D'aquesta obra no se'n coneix cap intervenció documentada. No obstant, en una primera anàlisi observem que fou sotmesa a una operació de reentelat que actualment està en bon estat de conservació. S'utilitzà una tela de les mateixes característiques que l'original (cànem gros de trama separada) i un adhesiu realitzat a base de coles animals que podria tractar-se d'engrut. Probablement volgueren solucionar així l'estrip en forma de set de la part inferior dreta, ja que el suport original no patia cap anomalia més a remarcar. Aquest estrip no fou tractat abans del reentelat pel que alguns fils quedaren fora del seu lloc (no seguien el sentit de la trama) provocant l'aparició d'una zona de major gruix. És probable que la intervenció realitzada fos de tipus preventiu ja que, curiosament, l'aspecte estètic tampoc fou tractat, no es van fer nivellats de superfície, ni reintegracions pictòriques, ni neteges.

TRACTAMENT REALITZAT

Després de fer un diagnòstic detallat, amb l'ajut d'un anàlisi de les capes de superfície realitzat a través de la llum ultraviolada, es dugué a terme el següent tractament:

a) Primer es documentà fotogràficament la peça, utilitzant llum normal i rasant. Es retirà el marc per sotmetre'l a un tractament de desinsectació i de consolidació de la policromia i la preparació. A continuació es procedí a la seva neteja, nivellat i a la reintegració pictòrica dels daurats.

b) Seguidament es netejà el revers del quadre en sec amb la finalitat de retirar l'acumulació de brutícia.

c) Després de realitzar una primera neteja de la superfície es procedí a consolidar puntualment la pel·lícula pictòrica i la preparació, utilitzant *coletta* aplicada per impregnació a través de paper japó i activada amb calor.

e) En la segona fase de la neteja i després de realitzar vàries cates per comprovar l'efectivitat de diferents dissolvents sobre cada color, es procedí a retirar les capes de vernís groguenc que distorsionaven el cromatisme original de l'obra, respectant les capes d'enfosquiment situades sobretot a les zones fosques (boscatge de la part superior esquerra). És important destacar que a la part superior esquerra hi hem volgut deixar un petit testimoni de 5 x 5 cm com a referència del seu estat anterior i com a mostra per a possibles estudis posteriors.

f) El nivellat de les superfícies on s'havia perdut la capa de preparació es va fer amb estuc tradicional deixant entreveure la textura de la trama de la tela tal com es pot apreciar a tota la superfície pictòrica.

g) Després d'un envernissat a brotxa amb vernís a base de resines naturals, es procedí a la reintegració pictòrica de les llacunes, la qual cosa és absolutament necessària per a la correcta contemplació de l'obra. En aquest cas es realitzà amb la tècnica del puntejat basada en la selecció cromàtica, utilitzant en una primera fase l'aquarel·la i en una segona pigments aglutinats amb vernís per donar els últims acabats. El vernís final s'aplicà per pulverització utilitzant vernissos a base de resines naturals per donar una capa de protecció a la pintura en tota la superfície.

h) Finalment es procedí a la col·locació del marc conservant les etiquetes originals del revers.

Aquesta intervenció ha permès redescobrir una de les peces més emblemàtiques de la col·lecció acadèmica. Ara es pot apreciar la seva magnífica qualitat pictòrica, d'una coloració excepcional, que enriqueix el nostre coneixement sobre l'autor.

Voldríem afegir una última consideració. És important que l'obra d'art, un cop sotmesa al tractament adequat, rebi un manteniment periòdic, i es controlin les condicions de les sales d'exposició o emmagatzematge mirant tant la Humitat Relativa (55 % H.R.) i la Temperatura (20° C) com la intensitat de Llum directa que rep l'obra (màx. 120 lux.) evitant així les causes més importants de deteriorament. De res serveix, per exemple, consolidar la capa pictòrica d'una obra si posteriorment no es controla la humitat, el tensat o la manipulació de la tela, entre d'altres, ja que el desprendiment de la pintura tornarà a repetir-se. Hem de tenir en compte que en deteriorar-se l'obra es perd el seu valor fonamental.