

Carme Clusellas Pagès

Servei de Restauració

ELIMINACIÓ DE VERNISSOS: INTERVENCIONS EN DUES TAULES DEL MUSEU DE GRANOLLERS

21

El vernís d'acabat en una obra pictòrica és un element més de l'obra i és, la major part de vegades, una decisió de l'artista. Per la seva situació en la superfície de la pintura fa que sigui la part més tractada i a voltes deteriorada, que afecta directament l'estètica de la pintura, que en falseja o en distorsiona la visió. Eliminar un vernís no ha de ser mai una decisió gratuïta i ha de partir no sols d'un coneixement de les característiques intrínseques del vernís que cal eliminar sinó també d'una reflexió sobre la vigència de la seva funció protectora i estètica. Partint d'aquest coneixement es van netejar vernissos en dues obres del fons del Museu de Granollers que van donar lloc a una reflexió a l'entorn d'aquesta problemàtica.

DOS OLIS SOBRE FUSTA DEL MUSEU DE GRANOLLERS. ESTAT DE CONSERVACIÓ

Les dues pintures que es van intervenir són: un oli sobre fusta, Sant Dídac, (Anònim del s. XVIII. 38,5 x 27,5 cm MDG Núm. Inv. 128; núm. fitxa restauració 9) i un paisatge a l'oli, també sobre fusta, d'Antoine de Bergue (1830/1900) (33 x 41 cm MDG Núm. Inv. 332; núm. fitxa restauració 10), actualment exposades en la mostra **De les col·leccions del Museu**.

L'obra del Sant Dídac no presentava greus alteracions en les seves diferents capes constitutives. El suport fusta no havia perdut consistència malgrat atacs puntuals de xilòfags. La preparació, de càrregues blanques en les capes inferiors i colorejada en un to vermellós en la superior, es trobava ben adherida al suport i alhora a la capa pictòrica també fina, amb pocs relleus, concentrats tan sols en les flors de la falda del Sant. L'estat general era òptim tot i que s'apreciaven gastats puntuals de pintura i petits retocs d'una intervenció posterior. El problema més destacat es centrava en les capes superiors on es feia evident la presència de pols i brutícia acumulada damunt un vernís gruixut, de to vermellós, clarament oxidat, que falsejava els colors i la visió de l'obra i que acusava el tenebrisme propi de moltes pintures d'aquesta cronologia.

El paisatge amb escena popular al voltant d'un llac, d'Antoine de Bergue, tampoc no mostrava greus problemes de conservació. Però la pintura, fina en les zones superiors i d'empastos i gruixos en els primers

termes, es trobava amagada sota un vernís fi i uniforme, oxidat, que donava un to groc general a l'obra, que en desvirtuava els colors originals i privava d'apreciar-ne la minuciositat del treball pictòric.

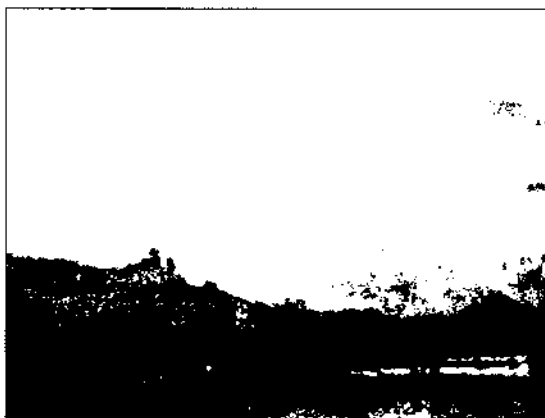
FUNCIO I CARACTERITZACIÓ DE VERNISSOS

El vernís ⁽¹⁾ és una substància filmògena transparent i generalment incolora que s'estén de forma líquida sobre la superfície d'una obra com a últim pas dins el procés de creació, amb una doble funció protectora i estètica.

L'aplicació d'un vernís té un efecte òptic directe sobre la visió de la pintura que cobreix. Augmenta el contrast cromàtic entre els colors que es mostren més saturats, amb més intensitat, alhora que dona homogeneïtat i nitidesa a la superfície pictòrica. A aquesta principal funció estètica cal sumar-hi altres propietats òptiques com la transparència a la llum, la no coloració o l'entonació lleugera en casos específics, i el grau de brillantor.

Durant el procés d'assecat, el vernís forma una pel·lícula que amb una clara funció protectora, aïllarà la resta de la pintura de les agressions mecàniques, físiques i químiques. La pols i altres abrasions accidentals es dipositaran sobre aquesta capa i no directament sobre la pictòrica. A més, el vernís actuarà com a filtre de la llum i atenuarà la incidència de les radiacions ultraviolades que poden iniciar processos fotoquímics d'alteració dels components pictòrics, i com a protectiu de la humitat i altres gasos atmosfèrics potencialment nocius. Tot això ens demostra que és precisament aquesta pel·lícula, la del vernís, la que, per a la seva funció i situació, suporta i acusa primer tots els signes d'envelliment, mala conservació i deterioració.

(1) Al llarg de l'article, en parlar de vernís ens referirem a l'anomenat vernís final o d'acabat que és l'aplicat, en tècniques a l'oli, com a protector de la pintura un cop aquesta acabada; cal distingir-lo d'altres vernissos també utilitzats en aquesta tècnica coneguts com a vernís de pintar (usat com a lligam de pigment) i vernís de retoc (vernís intermediari usat per refrescar la pintura o ocasionalment com a vernís final provisional).



Procés de neteja: eliminació del vernís. Paisatge. Antoine de Bergue (MDG Núm. Inv. 332)



Procés de neteja: eliminació del vernís. Sant Didac. Anònim del s. XVIII. (MDG Núm. Inv. 128)

ENVELLIMENT DE VERNISSOS. EXEMPLIFICACIÓ D'UN PROCÉS

Tot vernís està format per dos components: un volàtil, el dissolvent, i un no volàtil que consisteix essencialment en una resina natural o artificial, o en un oli. Els dos components formen una solució coloidal amb propietats per adaptar-se i ser esteses sobre la superfície pictòrica. L'evaporació gradual del dissolvent condueix a la formació d'un film adherent, d'espessor variable pel que fa a la quantitat de solució, als components i al nombre d'aplicacions. Passat un llarg i gradual període d'asseccament el vernís adquireix la seva completa estabilitat i es pot parlar d'un film plenament assentat, en què sols restaran els components resinosos o oleaginosos del vernís. Més tard, però, iniciarà un procés irreversible

de degradació al qual correspon una pèrdua gradual de les propietats.

El vernís aplicat a la taula del Sant Dídac corresponia a un tipus de vernís mixt de component gras i, alhora, resinós.

Per cronologia i procedència de la pintura cal pensar en l'ús d'una resina natural tova, màstic o goma de pi, dissolta en un oli gras. Aquesta era la formulació més comú a l'hora de produir vernissos en el nostre país, que es troba recollida en la tratadística espanyola del segle XVIII ⁽²⁾. La seva composició va donar un envelliment que a primera vista podfem apreciar de la manera següent:

- Una pèrdua de transparència, que féu pensar en una presència de compostos sensibles a la humitat, alterats per falta de condicions òptimes de conservació al llarg de la seva vida.

- Un elevat esgrogueïment, accentuat per la pròpia coloració de la resina i provocat per la radiació d'energia rica en ultraviolats que provoquen modificacions cromàtiques molt evidents.

- Una opacitat formada per un assentament més condensat i que comporta alhora una més gran fragilitat del film, que en el cas d'aquest vernís mixt va produir una disgregació dels components també visible a primera vista. Aquest fenomen va afectar igualment la uniformitat de la superfície i augmentà la difusió de la llum que destorbà progressivament l'observació de la pintura.

Així, doncs, la funció òptica inicial del vernís se'ns mostrava totalment anul·lada per aquests fenòmens degradants que, paral·lelament, havien restat qualitats a la funció protectora contra les agressions del medi ambient. La pèrdua pràcticament total de les funcions pròpies del vernís va requerir-ne la substitució.

En una situació similar, si bé no tan acusada, se'ns mostrava el vernís final en la pintura a l'oli d'Antoine de Bergue. Format per una resina tova, dammar o probablement màstic, acusava igualment que l'anterior una pèrdua de transparència i esgrogueïment generalitzat, però menys opacitat no sols a causa del menor temps d'envelliment sinó també per la composició del vernís que produí un film més elàstic, menys gruixut i, per tant, més adaptable a possibles tensions internes. Quant a la vigència de les seves funcions protectores, si bé es trobaven minvades, no obligaven a una imminent retirada del vernís. Va ser, en aquest cas, una necessitat estètica per la voluntat de mostrar la riquesa cromàtica, textual i tècnica de l'obra que ens féu decidir per l'eliminació i la substitució del vernís.

(2) Vegeu, entre altres, i com a exemple de diferents tipus i components de vernissos:

PACHECO: *Arte de la Pintura*. Instituto de Valencia de Don Juan. Tom II, Llibre III. Cap. IV

«De varios suertes de barnices i como se hacen...», pág. 111. Madrid 1956

ELIMINACIÓ DE VERNISSOS

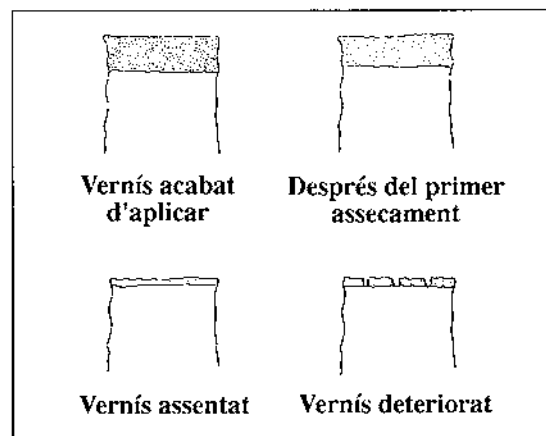
L'estudi concret de les pintures del Museu de Granollers, ens va fer pensar en la presència de resines toves que acostumen a dissoldre's amb alcohols o essències de trementina.

Així, doncs, es prepararen diferent barreges adients partint d'aquests compostos i es van fer proves directes sobre la capa de vernís que s'havia d'intervenir. El vernís que cobria el paisatge d'Antoine de Bergue no va oferir problemes a una solució d'alcohols rebaixats en un tant per cent poc elevat. En tractar-se d'un vernís encara jove i de pel·lícula fina, es va poder eliminar, gradualment, amb relativa facilitat, i deixà al descobert una rica pintura de matissos que contrastava notablement amb com se'ns feia evident sota el vernís.

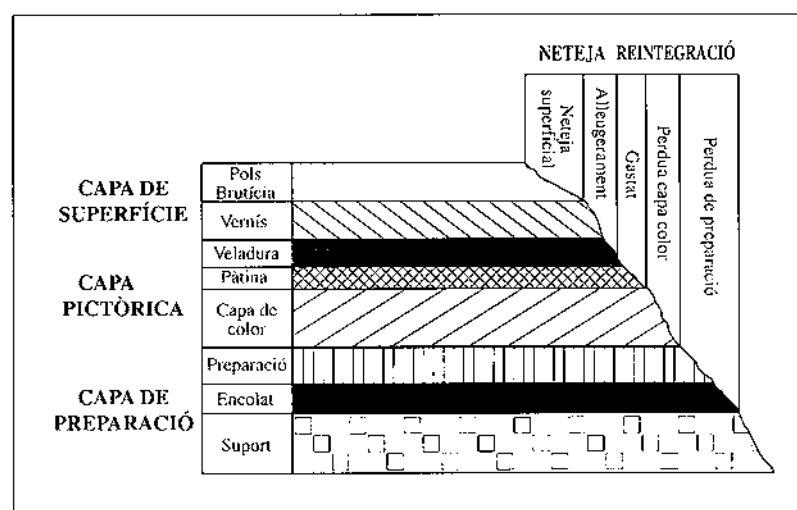
Pel que fa al vernís oleoresinós que cobria la taula de Sant Dídac, va reaccionar de manera diferent no sols a les solucions, sinó també a la part pictòrica que aquest vernís estigués cobrint. La zona de la figura no va presentar problemes dignes de destacar, si bé el gruix del vernís i la seva component oleica van alentir el procés. Per contra, sobre el fons negre, la neteja amb alcohols va tenir un efecte diferent: de primer va produir, igual que en la figura una remolició; però seguidament, i a diferència de les zones de figura, l'aspecte oliós no s'eliminava sinó que es veia augmentat. Es va provar amb altres dissolvents a base de cetones i, si bé semblava que s'aprofundís més la neteja, els cotonet utilitzats mostraven, juntament amb el vernís eliminat, una coloració negrosa que no corresponia a enretirada de pigment. Alhora, sobre la capa pictòrica no s'apreciaven gastats sinó que s'anava fent evident una pintura mat, fina i, en alguns punts molt concrets, amb pèrdues que no havíem reconegut amb anterioritat a la neteja. Aquesta capa negrosa que, sota el vernís envellit, se'ns havia mostrat oculta, un cop analitzada, s'identificà com a betum de judea ⁽³⁾: una resina fòssil d'origen inorgànic molt usada al segle XVIII i XIX, que, si bé és molt cobrent, no s'asseca amb oli i provoca enfosquiments. Aquest component, tot i poder ser original per cronologia ⁽⁴⁾, en cobrir zones amb pèrdues de pigment negre el vam considerar posterior. Tal fet ens va permetre resoldre que el vernís eliminat no corresponia a l'original del segle XVIII sinó a un vernís aplicat en una intervenció de restauració posterior a la que també es devien retocs puntuals de la pintura. I és que l'eliminació i la substitució de vernissos és una pràctica generalitzada des de l'antiguitat ⁽⁵⁾, tot i que avui sigui qüestionada en favor d'exigències històrico-testimonials. En favor d'aquests criteris i, com a testimonis, s'han conservat els retocs, evidents a la mà del personatge, i la capa de betum, si bé alleugerida en el seu gruix.

Finalitzada la neteja s'hi van aplicar nous vernissos, aquest vegada de component artificial ja que se'ls

atribueix un menor grau de deterioració. Es van elegir en funció de les característiques estètiques de la pintura i vernís primitiu i es van aplicar amb plena consciència que amb anys caldrà tornar a substituir.



Exemplificació del llarg procés de formació i alteració d'un vernís



Estratigrafia d'una pintura: capes de constitució, alteracions i intervencions

- [3] El betum de judea també es va descobrir sota un gruixut vernís oxidat i recobrint tan sols les zones fosques del quadre, durant un procés de neteja afi, en un quadre madrileny del segle XVII molt similar per composició i tècnica al del Museu. CRISTOBAL, L. PRIETO, M. SAN ANDRÉS, M. SÁNCHEZ, M.: Restauración de un cuadro del siglo XVII. *Actas del IV Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Tarragona, maig-juny 1986. Generalitat de Catalunya. Dept. de Cultura. Barcelona 1988. pàg. 107-116
- [4] Sobre aquest colorant, Palomino, tractadista del segle XVII, diu: «es muy insecable, y después de muy ayudado aún queda mordiente, pero no hay duda que lo han usado grandes coloristas, especialmente en Sevilla y Granada; mas sin él, se pueden hacer grandes milagros.» PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y escala óptica*. Ed. Aguilar. Madrid 1947. Cap IV, pàg. 489
- [5] Com a exemple citem una recepte curiosa que dona Pacheco: «... diremos una palabra en razón de restituir y alegrar los lienzos, o tablas antiguas, a olla oscurecidos con el humo y barniz, limpiándolos sin riesgo de la pintura. Si fueren lienzos, que no tengan peligro de saltar, se pondrán al sol medio día. Si tablas, al sereno das noches y cerniendo por tamiz una poca de ceniza común, lavando la pintura con agua, se le echará el polvo de la ceniza y con ella y una esponja, se lavará blandamente, más o menos como fueren aclarando los blancos, y lavando la esponja a menudo en agua limpia lo dexará en el estado que les pareciere; y guárdese de apretar la mano demasiado, porque suele llevar la pintura. [...] Quedando la pintura vieja limpia, desta suerte, se podrá barnizar y darle lustre con un barniz delgado, de los que habemos escrito. PACHECO, F. *Arte de la Pintura*. Instituto de València de Don Juan. Tom II. Madrid 1956. Libro III. Cap V, pàg. 89