

La recuperación del patrimonio

## Restauración del Apostolado del Hospital de S. Antonio de Padua de Betanzos

BEATRIZ MARTINEZ-BARBEITO MANOVEL \*

La historia, toda la historia de la humanidad la incorporamos a nuestras vidas mediante la contemplación y el estudio de los tesoros que los hombres nos han ido legando a través de los tiempos.

Este lazo de unión con el pasado nos facilita su mejor comprensión por medio de sus objetos, tanto de uso cotidiano como de elevada expresión artística.

La conservación de nuestro patrimonio supone, pues, una alta responsabilidad que debe ser adquirida por todos y cada uno de nosotros. Desde el mismo instante en que nos consideramos receptores de un legado cultural transmitido por nuestros antepasados nos veremos obligados a preservarlo y actuar como custodios de lo que por derecho deben recibir las generaciones venideras.

También los museos adquieren una gran responsabilidad como depositarios dentro de la sociedad de ese bagaje cultural y artístico, sin olvidar que esta institución perdería su sentido si nos llegáramos a olvidar de que ha sido creada por y para nosotros, y que, por tanto, nos implica en todo aquello que rodea y conforma su existencia.

El cuidado de la herencia artística del mundo es una tarea que requiere toda una serie de atenciones y aplicación de técnicas científicas, en algunos casos sofisticadas, pero que resultarán estériles si no existe en la mente y el corazón de todos la sensibilidad y buen criterio necesario para que el pasado que ha llegado hasta nosotros no desaparezca víctima del abandono.

El caso que vamos a tratar a continuación no ha sufrido por fortuna el destino de otros muchos compañeros en el olvido, ignorados y perdidos por nuestra geografía. Su lento recorrido hacia una muerte segura, y por supuesto definitiva, fue detenido gracias a la iniciativa de un ayuntamiento, el de Betanzos, que se ha comprometido en la noble tarea del respeto y recuperación de su patrimonio.

### EL APOSTOLADO DE RUBENS

La serie original de los Apóstoles pintada por Rubens, forma parte hoy en día de los fondos pictóricos del Museo del Prado, en cuyas salas se encuentran expuestos. Como sucede en la Copia que aquí se encuentra, existen una serie de puntos oscuros o dudosos en cuanto a la procedencia y camino recorrido por la obra de Rubens hasta llegar a donde ahora se encuentra.

Parece ser que el primer propietario de las tablas del Prado fue el Duque de Lerma, según lo afirma el propio Rubens en una carta escrita de su puño y letra el 28 de abril de 1618, en donde ofrece una segunda serie diciendo: «Doce apóstoles con un Cristo hecho por mis discípulos del original que tiene el Duque de Lerma de mi mano... de mi mano en todo y por todo». (1)

Se suponía que las obras habían sido ofrecidas por Rubens al ministro de D. Felipe III en 1603, aunque no hace alusión a ellas en ninguna de las numerosas cartas, repletas de detalles, que de estas fechas se conservan, ni tampoco forman parte del inventario de 1606 donde se describen los bienes del Duque.

Por otra parte, varios investigadores ponen la fecha de 1603 en duda, fundamentándose en estudios estilísticos y técnicos y argumentando que el denso empaste de las tablas, el contraste de claroscuros, y el monumental y escultural efecto de cada una de las figuras es más propio de las obras del maestro realizadas en los años que siguieron a su vuelta de Italia, alrededor de 1612-1613. (2)

Numerosas conjeturas se barajan en cuanto a la suerte que corrieron las pinturas durante los años que transcurrieron hasta 1746, en que aparecen inventariadas entre las pertenencias de la Granja de San Ildefonso, (3) colecciones pertenecientes a Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V. Esta fecha es la que vuelve a dar la luz a ese oscuro vacío en el que se ignora como pasaron de la propiedad del Duque de Lerma a

(\* Beatriz Martínez-Barbeito Manovel es natural de La Coruña, Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Madrid y Graduada en Artes Aplicadas a la Restauración por la Escuela Oficial de esta capital.

(1) Rooses-Ruelens, Codex, t. II, p. 137.

(2) Según Christopher Norris («The Burlington Magazine», XCV, 1953, pp. 107-108), Larsen («Jaarboek», 1969, p. 151), Warnke («Kommentare», p. 76) y Hofstede («Pantheon», XXV, 1967, p. 39).

(3) N. Caïmo, Voyage d'Espagne fait en l'année 1755, Paris, 1772, pp. 35, 36.



*S. Bartolomé. La primera obra pertenece al Apostolado del Hospital de S. Antonio de Padua de Betanzos. La segunda a la serie original de los Apóstoles de Rubens perteneciente al Museo del Prado. Las similitudes son patentes*

las manos reales. Se da la circunstancia de que no figuran en las extensas descripciones que han sido conservadas de las colecciones reales antes de 1746, por lo que hay razones para pensar que fueron adquiridas en una fecha tardía, quizás no hasta la época misma de Isabel Farnesio. Permanecerá abierta la cuestión de si estuvieron en posesión de los descendientes del Duque de Lerma en este tiempo intermedio, debido también a la ausencia o desconocimiento de los inventarios de la Casa de Lerma en Madrid. 1794 surge como otra fecha indicativa al quedar las obras registradas nuevamente, pero ahora en los inventarios del Palacio de Aranjuez desde donde ingresarán en el Prado, en 1829, gracias a las gestiones del Duque de Híjar.

La serie se encuentra actualmente incompleta debido a la pérdida de la tabla original que representaba al Salvador. Tabla supuestamente perdida durante la ocupación francesa en la Guerra de la Independencia, pero que se sabe hoy que había sido sustituida con anterioridad por otra, puesto que la depositada actualmente en el Prado figuraba en lugar de la original entre los fondos inventariados de la Granja.

El dibujo y el carácter plástico de los Apóstoles deriva de los grabados renacentistas

o de la escultura florentina del s.XV. Su tratamiento del claroscuro nos recuerda las influencias de Caravaggio sin que ello oculte la técnica tradicional flamenca de fondo claro y la presencia del color local. Las doce figuras están representadas con los atributos o con símbolos del martirio propios de cada uno de los apóstoles.

La serie original de Rubens motivó en la misma época y posteriormente numerosas copias, (4) tanto en pintura como en grabado, de artistas de renombre. El mismo maestro las repitió como indica en su carta anteriormente citada, pero ya como obra de taller. Solamente la que pertenece al Museo del Prado está considerada como obra salida exclusivamente de la mano de Rubens.

#### EL APOSTOLADO DEL HOSPITAL DES. ANTONIO DE PADUA

Las tablas de San Antonio de Padua de Betanzos son una copia más de las pintadas por Rubens, pues en ellas está clara la intención de plasmar el mismo número e identificación de los personajes, actitudes y color similares, tratamiento de las ropas semejante y similitud en

(4) Existen varias copias de diversa calidad no sólo en óleo sino también dibujos y grabados. Dos de ellas se encuentran en la Galería Pallavicini de Roma y en la Albertina de Viena.

S. And.  
La seg.

la técn  
con re  
símbol  
bres o  
sin em  
caráct  
rísticas

Un  
la com  
dencia  
los per  
diferen  
tes. Pe  
cómo f

En  
Anton  
res, D.  
Dña. E  
precar  
zos de  
«alivio  
conver  
jurisdí  
ella...e  
(6)

La  
drid se  
de var  
fundac

(5) Est  
(6) Esc



*S. Andrés. La primera obra pertenece al Apostolado del Hospital de S. Antonio de Padua de Betanzos. La segunda a la serie original de los apóstoles de Rubens perteneciente al Museo del Prado. Las similitudes son patentes*

la técnica. En algunos casos existen variaciones con respecto al original en lo referente a los símbolos destinados a cada apóstol, a sus nombres o al trazado de los ropajes y su color, pero sin embargo y a pesar de ello es patente el carácter de copia que se aprecia en las características generales del conjunto.

Una de las particularidades apreciadas en la comparación consiste en la falta de coincidencia de los nombres adjudicados a varios de los personajes de cada una de las dos series, (5) diferencia que se repite en otras copias existentes. Pero, ¿cuál es el origen de estas obras y cómo han llegado y permanecido en Betanzos?

En el año 1674 se funda el Hospital de San Antonio de Padua de Betanzos. Sus fundadores, D. Antonio Sánchez de Taibo y Vilouzás y Dña. Estefanía de Valencia y Guzmán, ante la precariedad de la asistencia médica en Betanzos deciden crear un hospital en toda regla para «alivio de la dicha ciudad, refugio y amparo y conveniencia de sus vecinos y de los de su jurisdicción y de los peregrinos que pasaren por ella... en el sitio... que llaman campo de la feria».

(6)

La escritura fundacional otorgada en Madrid se encuentra acompañada por la donación de varios efectos de propiedad personal de los fundadores, entre los que se encontraban las

doce tablas de los Apóstoles y un Cristo que los presidía.

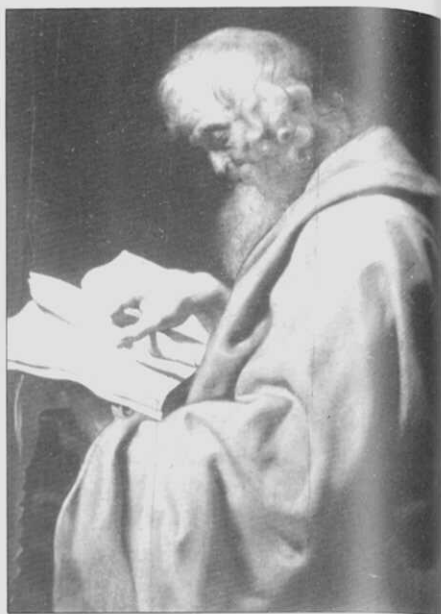
En los inventarios del Hospital la serie aparece denominada «Pintura de Roma», apelativo cuya motivación se desconoce y que quizás solamente responda a la asociación de su posible origen con el carácter religioso del tema.

Nuevamente surge el misterio cuando se trata de averiguar la procedencia de estas obras. Las investigaciones que he podido realizar hasta estos momentos se dirigen por tres caminos diferentes hacia lo que debería ser el punto de su encuentro. En primer lugar contamos con la clara referencia que representa el hecho de identificar la serie como una copia de Rubens. El segundo camino a seguir y que nos remite también a los Países Bajos es la personalidad y actividad profesional de su propietario y donante D. Antonio Sánchez de Taibo, que era caballero santiaguista del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda del rey Carlos II y Regidor Perpetuo de las ciudades de La Coruña y Betanzos.

La ostentación de cargos políticos en Flandes, en su servicio a la corona española, supone un paso más que relaciona las obras con esta zona de la geografía europea, ya que como conjetura se puede deducir que las tablas fue-

(5) Estas diferencias aparecen en otras series debido a que han sido copiadas a su vez de otras copias y grabados.

(6) Escritura de Fundación del Hospital de S. Antonio de Betanzos, año 1674. Archivo Municipal de Betanzos.



*S. Juan. S. Simón. S. Pablo. Santiago el Mayor. Tablas que forman parte del Apostolado original de Rubens perteneciente al Museo del Prado*

sen  
Esp  
I  
ta er  
en e  
las n  
es u  
das  
de v  
Rub  
por e  
pudi  
trab  
la m  
pint  
lista

(7)  
cleme  
un es



*S. Juan Evangelista. Después de la restauración.  
Foto de Raúl Vázquez*

sen allí adquiridas y traídas posteriormente a España por el propio Sánchez de Taibo.

La clave fundamental y última estaría oculta en las marcas que aparecen grabadas a fuego en el dorso de la madera (7). La impresión de las marcas en la parte posterior de las tablas no es un hecho excepcional, pues han sido apreciadas también, por ejemplo, en la parte posterior de varias pinturas sobre madera ejecutadas por Rubens. Estas marcas no son señales aplicadas por el autor de las pinturas como en un principio pudiera pensarse. El que las graba, concluido su trabajo, es el artesano que corta y acondiciona la madera dejándola preparada para poder ser pintadas posteriormente. Como buen especialista, seguro de la calidad de su trabajo, la

garantiza aplicando sobre él una marca de identificación propia.

La estructura gremial en los Países Bajos gozaba de una organización generalmente estricta y en este caso el gremio de artistas manifestaba una meticulosa preocupación por la calidad de la madera empleada advirtiendo a los artistas que no utilizasen madera sin curar, carcomida o nudosa. Existían multas por utilizar malos materiales y con frecuencia el tribunal del gremio inspeccionaba la madera una vez preparada y antes de que se comenzase a pintar.

Los artistas tendían a utilizar la madera de la región donde residían: álamo en Italia, por ejemplo; roble en los Países Bajos y tilo en Alemania, aunque por supuesto se daban varia-

(7) Las marcas se encuentran grabadas, siempre, en la parte posterior del tablero central de cada una de las obras. Los cuatro elementos que las forman son de significado y representación diferentes pero forman un conjunto que aparece generalmente reunido en un espacio pequeño con respecto al tamaño de la tabla.



*S. Felipe y S. Simón. Pertenecientes al Apostolado de S. Antonio de Padua después de su restauración*

ciones locales como puede ser ejemplo la utilización del nogal por Leonardo da Vinci con ocasión de alguno de sus viajes al sur de Francia, donde es tan abundante este árbol.

La clase de madera con la que se realizaron las tablas de Betanzos es el roble, lo cual no siendo un dato determinante del origen de las pinturas, sí supone una aportación más a su esclarecimiento, ya que cabe suponer que si esta madera se produce en una zona geográfica como los Países Bajos, sería lógico también que fuese allí utilizada y pintada.

La clave del misterio se encuentra naturalmente localizado en las propias marcas (dibujo 1). La investigación hasta ahora me ha llevado a la conclusión de que estas deben dividirse en dos partes. La primera, localizada en la zona superior, representa mediante incisiones entrecruzadas las líneas de un anagrama (dibujo 3). Dicho anagrama se puede afirmar que pertenece a la identificación personal del artesano o taller que hubiese elaborado los tableros. Representa la mayor incógnita y surge como un desafío cuando se nos presenta ante los ojos.

En un viaje a la ciudad belga de Amberes tomé contacto con el Centro de Estudios Rubenianos y tras la amable conversación con su conservadora pude comprobar como las marcas que suelen ser corrientes en las obras de Rubens, y como tales se encuentran estudiadas y analizadas, no coinciden con el anagrama localizado en las tablas de Betanzos.

No están por tanto registradas y su origen es desconocido. Debajo y muy próximo a este anagrama, formando parte del conjunto de la marca, aparece la segunda parte de ésta. Consiste de una impresión cuyas líneas parecen dibujar una torre en cuya parte superior aparecen grabadas dos huellas semejantes a la señal que dejan dos palmas de las manos apoyadas sobre una superficie. Esta es la parte de la marca que he podido hasta ahora interpretar. Reproduce los rasgos más elementales del escudo de Amberes, (dibujo 2, dibujo 4), lo cual demuestra que las tablas fueron preparadas en este lugar y que el artesano grabó en ellas su certificación de origen.

Si lográramos identificar al artesano que las realizó en dicha ciudad seguramente, aunque pienso que no sería camino fácil, podríamos investigar para cual o cuales pintores las preparó (8). De esta forma indirectamente cabría la posibilidad de desvelar el misterio que rodea a la autoría de este Apostolado.

Desde el momento en que una obra de arte es concebida en la mente de su autor su existencia se encuentra condicionada por la inspiración y la técnica. Cada vez en mayor medida la técnica se fue convirtiendo no sólo en el lenguaje del pintor sino también en su tema. Como indicativo del desarrollo del arte en Occidente, la historia de las técnicas pictóricas resulta una guía tan realista y exacta como cualquier manifiesto estético o ensayo biográfico, ya que las

(8) No es fácil pensar que en el s. XVII las tablas, solamente preparadas, hayan viajado a otro lugar para ser posteriormente pintadas. Lo que resulta probable es que Amberes sea también el origen de la pintura.





3

Anagrama del  
artesano o taller



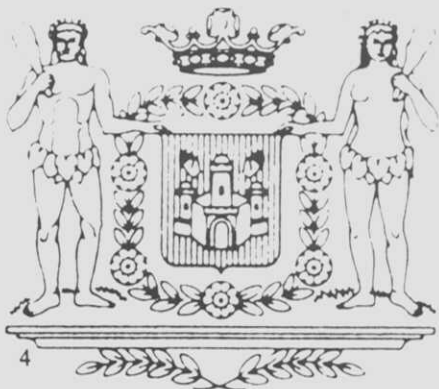
1

Calco de las marcas



2

Parte del escudo de Amberes



4

Reproducción completa del escudo de Amberes

Marcas grabadas en la parte posterior de las tablas del Hospital. En la zona superior aparece el anagrama del taller o artesano que ha preparado la madera. Las tres restantes representan el escudo de la ciudad de Amberes



consideraciones técnicas pueden proporcionar datos fundamentales sobre la historia del arte.

Las innovaciones técnicas coincidieron con los adelantos de los materiales artísticos y en gran medida dependieron de ellos. La difusión de lienzos ya preparados, la fabricación industrial de pinceles y la gran ampliación de la gama de colores en la paleta durante el siglo XIX tuvo más trascendencia en la trayectoria del arte que la influencia de cualquier artista.

Es fácil salir a pintar al aire libre cuando todo lo que tiene uno que hacer es coger un maletín con lienzos y tubos de pintura. Es muy diferente si primero hay que medir, tensar, imprimir el lienzo, mezclar y elaborar los colores y guardarlos en recipientes poco manejables.

El proceso de producción de un cuadro y la técnica empleada se puede pues considerar tan determinante como el resultado final.

Si analizamos el proceso de elaboración del Apostolado de Betanzos podremos comprobar como su autor se preocupa por emplear la misma técnica que Rubens utilizó en sus obras.

La madera es similar y está preparada con



*En todas las obras se puede apreciar la intención por parte de su autor de imitar la técnica pictórica de Rubens*

una capa igual a base de yeso y cola sobre la cual aparece una imprimación parda aplicada a brochazos largos e irregulares. El efecto así es menos monótono que con las bases oscuras y uniformes usadas por influencia italiana y tiene también la ventaja de que al ser traslúcida y estar aplicada irregularmente deja brillar a su través la base de yeso blanco.

La imprimación tiene un papel importantísimo en los efectos del color y en especial en la carnación, donde se ha invertido el procedimiento tradicional. Las luces son espesas y opacas para cubrir la base, mientras que las sombras son restregadas, finas y traslúcidas.

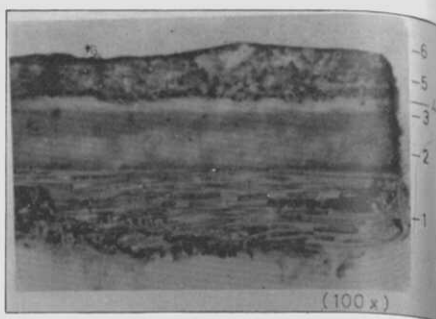
El efecto óptico es frío y nacarado en las sombras, y cálido en las luces. Esta elaboración de volúmenes a base de modular tonos calientes y fríos se consigue tan sólo controlando el espesor de la pintura.

Si la técnica pictórica se encuentra íntimamente ligada con la intencionalidad e inspiración artística se puede afirmar también que avanza paralelamente a otra que nace para que ésta pueda prevalecer en el tiempo con su verdadera composición y sentido.

Me estoy refiriendo a las técnicas de conservación y restauración.

¿Pero qué es la conservación y en que consiste la Restauración?

La conservación como la misma palabra indica consiste en mantener algo en buen estado, mientras que la restauración implica una acción más directa sobre la obra y la manipula-



*Microfotografía de un corte estratigráfico de una pintura flamenca sobre tabla. Se aprecian los cuatro estratos fundamentales de una pintura: 1.º—Soporte de madera de roble. 2.º—Preparación con carbonato de calcio y cola animal. 3.º—Imprimación, blanco de plomo y óleo. 4.º—Primera capa de pintura, blanco de plomo, bermellón y negro animal al óleo. 5.º—Segunda capa de pintura, blanco de plomo y azurita al óleo. 6.º—Barniz envejecido.*

ción de sus materiales con el fin de devolverle su integridad anterior. Estas definiciones, sin entrar en mayores profundidades, hacen referencia a dos procesos que no podrían existir por sí mismos si no se relacionaran directamente con la técnica artística.

A lo largo de los siglos la elaboración de una obra de arte, y en concreto la pintura de caballete, sufre las variaciones técnicas que cada artista desarrolla para satisfacer sus necesidades creativas. Sin embargo se precisa conocimiento y habilidad para garantizar que la superficie pintada no se agriete, ni cambie de color ni se deteriore con los años.

Los pintores han ido nutriéndose de los errores y experimentos de sus antecesores lo que les ha permitido establecer una serie de reglas que aseguran la solidez técnica de una pintura. Mientras tanto, a través del profundo conocimiento de esas técnicas, el conservador-restaurador a ido estudiando los materiales en ellas empleados, las posibles consecuencias y causas de su deterioro y las reacciones posibles de todos ellos ante el medio que las rodea.

Desde el momento en que la obra de arte se independiza de su creador y toma contacto con el mundo exterior su integridad física, y por tanto también espiritual, comienza a correr peligro.

El aprendiz tradicional tenía que entender los materiales con los que trabajaba ya que la única forma de conseguirlos era fabricándolos él mismo. Las fórmulas y elementos empleados, aunque en ocasiones formaban parte del secreto del artista, se lograron transmitir de maestros a discípulos o mediante los escritos de conocidos tratadistas.

El artista era pues también artesano y esto influiría decisivamente en la elaboración y





*Sto. Tomás y S. Matías. Las variaciones de la temperatura y el medio ambiente, la humedad, las manipulaciones y la falta de cuidados influyó negativamente en el estado de conservación de las tablas*

futura duración y resistencia de su obra.

Actualmente, casi todo lo que necesitamos está ya fabricado, no existe un oficio tradicional que nos sirva de guía y generalmente nos encontramos con una diversificación de materiales y técnicas que no siempre responden a pretensiones de permanencia sino únicamente al ansia de innovación y creatividad como único objetivo.

Es importante para el restaurador conocer el origen y evolución de la elaboración de una obra cuando su cometido es conservarla para el futuro y tiene, por tanto, que trabajar sobre ella.

Una pintura no es tan solo una superficie coloreada, sino un objeto tridimensional sumamente complejo compuesto de una serie de capas.

En los términos más simples, la estructura de una pintura (9) consiste en un soporte, como la madera o lienzo, una base o preparación que actúa como intermediaria entre el soporte y la capa de pintura que se compone a su vez de partículas de pigmentos suspendidas en algún tipo de medio aglutinante tal como cera, aceite o huevo y por último está la capa de barniz.

Si analizamos la estructura de cada una de estas capas podremos conocer cómo protegerlas y evitar las causas que normalmente las deterioran.



*Prueba de limpieza por la que se aprecia la aguda oxidación del barniz y en consecuencia la distorsión y ocultamiento del color original*

(9) Esta se aprecia claramente si se observa al microscopio el corte estratigráfico de una partícula.



S. Pablo. Una de las obras antes y después de la restauración

La experiencia nos demuestra que existe un elemento cuya influencia sobre estas capas puede resultar en casos beneficioso o perjudicial según sean sus características. Ese es el medio ambiente en el que una obra se encuentra inmersa.

La pintura, la preparación, la madera o lienzo y el barniz sufren numerosas alteraciones ante un medio adverso. La adecuación de este a las necesidades de las obras de arte es pues premisa importante en la conservación.

La luz solar con sus rayos altera la superficie cromática y la oxida (10). Los cambios de humedad y temperatura como agentes principales de deterioro obligan al conservador y restaurador a establecer un control con el fin de evitar deformaciones, sequedades o podredumbres en los soportes, grietas o pérdidas de pintura y preparación sin olvidar el peligro de proliferación de hongos e insectos tan destructivos y a la vez tan corrientes en ambientes de estas características.

La naturaleza no es el único enemigo ocasional de las obras de arte. El hombre es quizás su más duro contrincante. Nosotros con desgraciados accidentes y muchas de las veces despreocupación, ocasionamos desperfectos que no siempre son remediables.

Nuestra cada día más inseparable polución, que tanto afecta a nuestro organismo, no iba a ser menos dañina para las obras de arte a las que ataca implacablemente mediante los

ácidos sulfurosos y minerales que contiene.

Las manipulaciones inadecuadas, los abandonos en manos de muchos pero en definitiva de nadie, los traslados en condiciones temerarias, los golpes y utilizaciones impropias, son algunas de las causas que afectan y dañan a las obras de arte.

También existen algunas de esas pequeñas y terribles anécdotas del frecuente «manitas» que en un alarde de habilidad y osadía se lanza a limpiar los cuadros con lejía, pasta de dientes o patata entre otros muchos productos inverosímiles.

Estos son algunos de los daños que alteran la conservación de una pintura y pueden ser la causa de su destrucción si no se remedia a tiempo

#### EL PROCESO DE RESTAURACION

El Apostolado de San Antonio de Padua de Betanzos ha padecido a lo largo no ya de años sino de siglos muchos de estos embates.

Desconocemos las condiciones en las que se encontraba durante el tiempo que pertenecieron a su dueño D. Antonio Sánchez de Taybo o mientras que fueron propiedad del Hospital. Tenemos noticias, sin embargo, de que mientras el patrimonio de «éste no pasó a manos del Ayuntamiento, las tablas sufrieron las nefastas consecuencias de un olvidado almacenamiento en sus dependencias, sometidas a todo tipo de peligros.

(10) La oxidación vuelve amarillento el barniz lo que provoca en algunas obras un cambio en su aspecto y color original.



*Los movimientos provocados en la madera produjeron grietas de grandes dimensiones. La suciedad acumulada durante años formó un estrato muy grueso. El barniz adoptó un tono amarillento y oscurecido*

Cuando se planteó la restauración y se procedió a comenzar los trabajos, la conservación de todas las tablas resultaba en general de semejantes características. El daño era bastante elevado aunque su recuperación parecía viable.

Un estudio preliminar sirvió para analizar la técnica y composición de la obra, las causas y los tipos de desperfectos y el plan de trabajo a seguir.

Las cuatro partes elementales en que se dividen las obras se analizaron una por una. Esto proporcionó la información básica con que elaborar un criterio de actuación posterior.

El soporte consta de tres paneles de madera de roble, muy utilizada, como he dicho anteriormente, en los Países Bajos. Estos paneles han sido siempre independientes puesto que no se apreciaron restos de cola o preparación en sus bordes, siendo éstos muy rectilíneos.

Las tres partes se encontraban ensambladas solamente por medio de algunas espigas o palillos de hierro y madera embutidas en los orificios practicados en el grueso de la tabla, método éste utilizado desde el siglo XIV en las escuelas de pintura italianas, flamencas y españolas.

La madera sufrió las consecuencias lógicas del sometimiento a condiciones climatológicas extremas y cambiantes. La humedad hizo estragos en algunas de las tablas deformándolas y curvándolas en distintas direcciones.



*Agrietamientos de la madera. Alteraciones en la preparación que provocan la aparición de bolsas y pérdidas en la película pictórica*



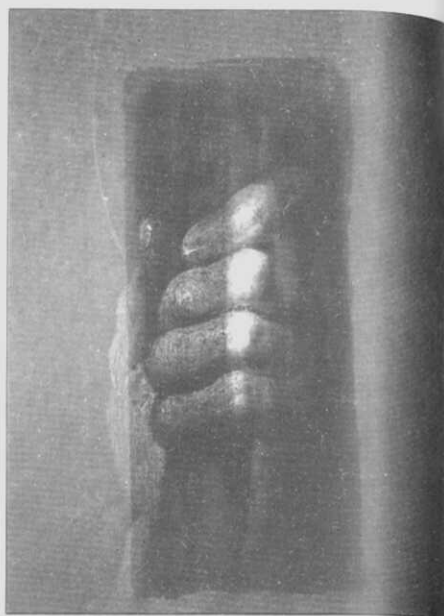
*La película pictórica se deteriora al producirse en ella bolsas y desprendimientos en escamas*



*Al perderse la película pictórica se sustituyó, en una antigua restauración, por un grueso empaste de cera y pintura de realización muy tosca*



*Se puede apreciar el grosor del estrato de suciedad formado durante años*



*Prueba de limpieza por la que se aprecian los tres estratos: El de suciedad en la parte superior, el barniz oxidado en la intermedia y la película pictórica con su color original en la inferior*

Devolver la posición original a la madera requiere a veces la utilización de procesos laboriosos y delicados que incluso encierran cierto peligro. En restauración se han empleado en numerosas ocasiones con buenos resultados forzando a la madera con aplicación de humedad, eliminación de parte del soporte y un etcétera de métodos que sería complicado explicar ahora, pero que si tienen un punto en común es el cuidado y observación con que han de ser realizados para que no se escapen de las manos.

Entre los profesionales surgen variedad de criterios sobre la utilización o no de estos sistemas cuando la situación no sea de extrema necesidad. Mi criterio en estos casos apoya a los que opinan que las tablas no sean nuevamente forzadas puesto que ya se han adaptado al medio. Si esta nueva posición no afecta a su integridad ni buena conservación e incluso no varía su aspecto estético como ocurre con el Apostolado, sería hacerle correr un nuevo riesgo de posibles movimientos y alteraciones en la preparación, pintura, o en la misma estructura de la madera.

Cuando la madera está alterada por la acción de un hongo o un insecto, sus resistencias mecánicas disminuyen a las fuerzas de choque y tienden a debilitarse y romperse.

Los ataques por organismos vivos se producen principalmente cuando las condiciones ambientales se alteran de tal forma que la hume-

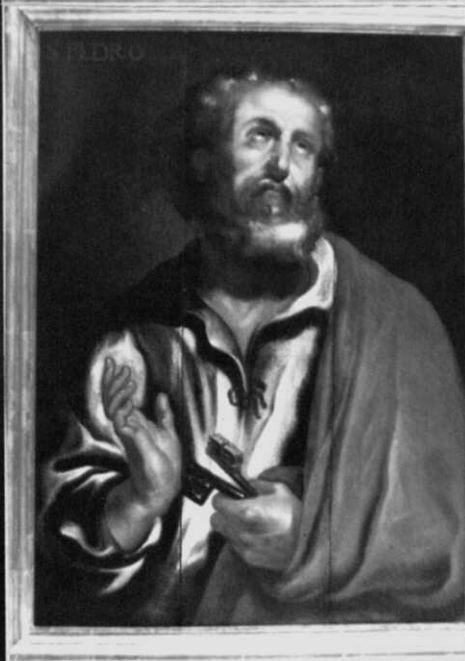
dad, el calor o la sequedad excesivos afectan a la madera. Los hongos e insectos se reproducen debido al contenido de celulosa e higroscopicidad de la madera pudiendo llegar a destruirla totalmente.

En el dorso de varias tablas se apreciaban orificios producidos por carcoma y zonas de mayor extensión perforadas de tal forma que la madera había perdido su resistencia y era susceptible de agrietarse y romperse. Ante esta situación el primer paso consistió en la desinfección por el método de impregnación de materias tóxicas en estado fluido que si bien no son perjudiciales para la madera si destruyen los hongos y los insectos. La devolución de consistencia a las zonas se resolvió introduciendo cera virgen por impregnación hasta saturar los orificios. La pérdida de soporte en los bordes, esquinas o grietas se sustituyeron con pasta de madera. Las roturas y grietas que atravesaban verticalmente alguna de las tablas, amenazando con dividirlas totalmente en varias partes se corrigieron. Primeramente se encolaron y más tarde se aplicaron lengüetas falsas a base de piezas talladas en madera de esta forma y aplicadas en el reverso de la zona agrietada.

Como antes hablábamos, la preparación es la capa intermedia entre el soporte y los estratos de pintura. La receptividad de esta capa a la influencia de las alteraciones del soporte y su capacidad transitoria a la capa de pintura le concede gran importancia en la conservación de

Santiago el Mayor. Estado de Conservación de la obra antes de su restauración

Santiago el Mayor. Estado de la obra después de su restauración



S. Pedro. Estado de conservación de la obra antes de su restauración

S. Pedro. Estado de la obra después de su restauración





*Prueba de limpieza que va descubriendo el original*

la obra. Esta capa puede transmitir, por ejemplo, a la pintura la humedad adquirida en su contacto directo con una materia higroscópica como es la madera o provocar el craquelado y agrietamiento en ella aparecido por las contracciones de las tablas.

Los golpes, los cambios de temperatura y humedad, la mala ejecución técnica del autor o el excesivo espesor pueden provocar el desprendimiento de la preparación del soporte y producir en la capa de pintura defectos y alteraciones en forma de bolsas, con los bordes levantados, escamas o grietas que arrastrarán en el futuro la película pictórica.

El tratamiento denominado sentado de color está dirigido a conseguir la consolidación de esta capa de preparación y la de la película pictórica que sobre ella se apoya. Consiste en devolverles de nuevo la anterior adherencia al soporte mediante la aplicación de colas y calor.

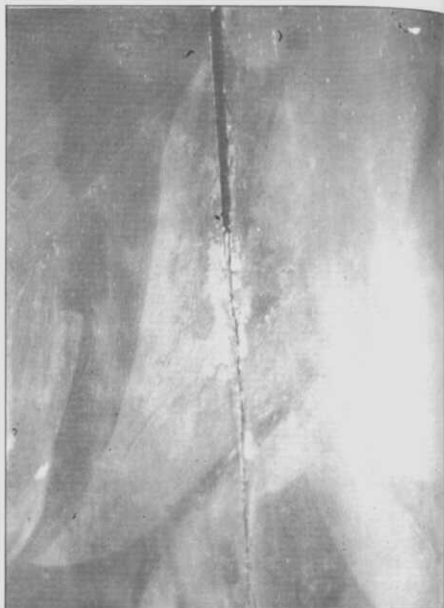
Este método se aplicó en el Apostolado al apreciarse numerosas grietas y craquelado con aménas de desprendimientos en la pintura.

La película pictórica es la parte fundamental y más representativa de una obra. Su tratamiento implica el previo análisis de sus componentes y de la técnica en la que está realizada. Esta información, adquirida mediante el estudio de los materiales que la componen, nos ayuda a inclinarnos por uno u otro método y su forma de aplicación.

La capa de pintura se compone de dos elementos primordiales: las materias colorantes, pigmentos o lacas, y los aglutinantes. El



*Prueba de limpieza: Se aprecian nuevamente los tres estratos*



*Repintes antiguos ennegrecidos y toscos*

óleo es la técnica utilizada en las tablas de Betanzos y consiste en el empleo del aceite como aglutinante primordial, elemento que permite diluir y fijar los colores.

Existen numerosos agentes que pueden llegar a influir negativamente sobre la capa pictórica. La luz, por ejemplo, hace palidecer a los pigmentos de origen vegetal como las lacas de granza, la rubia y los carmines. El sulfuro de hidrógeno contenido en la atmósfera resulta igualmente perjudicial para otros pigmentos y el oxígeno oxida ciertos aceites como el de linaza haciéndolo transparente, duro y susceptible de amarillear por efecto de la humedad.

Otras alteraciones de la capa pictórica pueden estar producidas por las reacciones químicas provocadas por la mezcla de pigmentos.



*Operación de «estucado». Solamente se realiza sobre las zonas donde se ha perdido la pintura*

tos y colorantes incompatibles durante la realización de la obra.

Las reacciones descritas pueden llegar a variar cromáticamente el cuadro y por tanto su aspecto estético siendo una tarea imposible para el restaurador devolverle en estos casos su tonalidad de origen.

Esto no ocurre en el Apostolado puesto que lo que en él se produce es un considerable cambio de color y distorsión en la contemplación de la imagen debido a las dos capas que sobre ella se superponían. La primera muy gruesa, de suciedad, y la segunda formada por un barniz totalmente oxidado que aportaba a las obras una tonalidad ocre, opaca y considerablemente oscurecida.

La proliferación de hongos sobre la superficie fue otro de los problemas que hubo que afrontar a la hora de limpiar las tablas. La influencia negativa de la humedad sobre la pintura produjo una especie de costra blanquecina que cubría las imágenes.

Tras conocer el origen de estos daños se procedió a la eliminación de los estratos que ocultaban la pintura afrontando una de las operaciones más delicadas e importantes que puede ejercerse en una restauración, me refiero a la limpieza de la película pictórica.

El polvo y suciedad que durante años se había acumulado en la superficie penetraba incluso en las grietas aparecidas en la pintura. Su eliminación resultó mucho más laboriosa y



*Operación de «estucado»*

complicada debido a la fragilidad que presentaba la capa pictórica, que amenazaba con desprenderse. La suciedad era tan compacta, que adquiría en algunas zonas aspecto terroso y de coloración casi negra.

En condiciones normales el restaurador suele comenzar una limpieza cuando ha realizado con anterioridad el sentado de color, proceso al que he aludido con anterioridad, y que permite una vez fijada la pintura trabajar sobre ella sin padecer amenazas de desprendimiento. En este caso no se pudo seguir el orden lógico, puesto que el espesor de la suciedad era tan grueso que impedía la penetración de la cola y, por tanto, impedía también la nueva adhesión de las capas.

Los trabajos de limpieza se dividieron en dos partes. La primera, que acabo de mencionar, tras la cual se efectuó el sentado de color, y la segunda en la que el levantamiento del barniz, totalmente oxidado y oscurecido, se hizo necesario. En estas circunstancias comprobamos la íntima relación que existe entre la cuarta de las capas que componen una obra como es la del barniz y la tercera denominada pictórica. Con frecuencia se ha hablado de la importancia del barniz como un componente más de la capa pictórica y como un elemento importante puesto por el artista para matizar y completar la expresión de su obra.

Cuando se aplica sobre una superficie sólida, se seca formando una película transparente con diversos grados de brillo, dureza, flexibilidad y protección según su composición.

Su aspecto, su fragilidad o su resistencia a la oxidación y humedad dependen de los elementos empleados en su elaboración. Por ejemplo los barnices grasos son más consistentes, pero tienden a amarillear debido a la oxidación del aceite.

La oxidación y el pasmado son dos tipos de alteraciones de un barniz. La primera aumenta a medida que los disolventes mezclados en el barniz se evaporan, provocando una capa frágil y un creciente tono amarillento.

El pasmado es la denominación del color blanco azulado y mate que se desarrolla en la película transparente de barniz y produce una especie de nebulosa, cuya principal causa es la humedad.

La acumulación de polvo e impurezas también puede afectar a la capa de barniz, ya que la va oscureciendo con el tiempo y sus partículas incrustadas pueden ser fijadoras y condensar la humedad del medio ambiente.

El método operatorio para levantar un barniz consiste en lograr ablandarlo mediante la aplicación de un disolvente adecuado. En el Apostolado, debido al grosor de la capa y a su extrema dureza, este sistema fue infructuoso por lo que se hizo necesaria la utilización de un bisturí como medida mecánica complementaria.

No puedo reprimir la tentación de detenerme en este momento y permitan, aunque sea a pesar suyo, el pequeño desahogo de lo que fue para mí durante meses el principal cometido de mi trabajo, que no fue otro más que la elimina-



*La pérdida casi total de una parte fundamental de la imagen obliga a la aplicación de un sistema de reintegración que deje una constancia clara de la zona que está reconstruida. Este sistema es el denominado «tratteggio» o «regattino» a base de un rayado vertical de colores puros*

ción una por una de las miles de escamas que, de un milímetro de espesor aproximadamente, pueden haber en doce tablas de 68 x 94 cm. con la ayuda de un poco de algodón y la punta, sólo la punta, de un bisturí.

Como ingrediente no despreciable tengo que referirme al cuidado extremo y atención de los que debe gozar esta operación ya que no se puede sobrepasar la línea de lo permitido, no debiendo ni siquiera rozar la pintura original que se encuentra debajo, evitando en todo momento ablandarla con el disolvente o rallarla con el bisturí. Superado este trauma, entre comillas, el siguiente paso fue la supresión de los repintes antiguos que presentaban algunas obras. Esto no se hizo necesario por su simple presencia o antigüedad, ya que si están realizados convenientemente y conservados en condiciones satisfactorias, en la mayoría de los casos se respetan. Se optó por su eliminación debido a la ejecución inadecuada. Presentaban un excesivo grosor, se había oscurecido y manchado y sobre todo cubrían y a veces modificaban partes originales.

La limpieza de estas zonas dejó al descubierto orificios que con anterioridad se encontraban tapados y ocultos y lagunas de pintura que antes parecían no existir. En este momento de la restauración es cuando puede contemplarse la obra y asegurar que su proceso degenerativo ha sido paralizado. Los distintos componentes han sido consolidados, el color se ha redescubierto y presenta una calidad e intensidad original que no se podía imaginar con anterioridad a su limpieza.

Existe un proceso conocido como «estucado» cuya función es en cierto modo hacer de puente entre lo que representan los trabajos de estricta conservación de una pintura y los que procuran devolverle su integridad estética y unidad formal. Consiste en la aplicación de una pasta en el interior de las lagunas, orificios y grietas aparecidas en la pintura original y será la que quede preparada para poder recibir sobre ella los pigmentos que se aplicarán en el proceso siguiente de reintegración que, como ya he dicho, tratará de recuperar la estética de la obra.

Las zonas con pérdidas de pintura plantean disparidad de criterios y las soluciones son diversas. El único principio inamovible es el del respeto a la intencionalidad del autor y la originalidad de su obra.

La reintegración de las lagunas del Apostolado de Betanzos se realizó sobre numerosas

partes que habían sido perdidas, pero que no afectaban a zonas importantes ni por su extensión ni por su relevancia en el conjunto de la obra. La tabla de S. Pedro fue la que supuso mayores problemas. La pérdida casi total de su ojo izquierdo planteaba una disyuntiva: o se dejaba esta laguna sin reintegrar corriendo el peligro de que esa falta fuese lo que llamase más la atención al espectador. O por lo contrario intentar continuar los pequeños trazos que no se habían perdido con una técnica que dejase constancia de que aquella zona estaba reconstruida. Se escogió el segundo método aplicando la reintegración llamada «tratteggio» o «regatino» que consiste en aplicar un rayado vertical de colores puros solamente en la zona que faltaba y nunca sobre la pintura original. Este sistema se basa en la técnica impresionista en la que los colores se separan al mirarlos de cerca pero se funden cuando el espectador los contempla de lejos. De esta forma siempre se distingue lo que pertenece al original del pintor y lo que ha sido reconstruido por el restaurador.

Por último y como conclusión del trabajo realizado, la aplicación de una capa de barniz debe ser siempre estudiada con detenimiento. Hay que tener en cuenta que el empleo de cualquier barniz puede llegar a variar el efecto de una pintura o no resultar adecuado para la técnica con que ésta ha sido realizada. En el Apostolado se escogió el barnizado semimate debido a la intensidad de sus colores y al excesivo brillo que suelen adquirir las pinturas sobre tabla por lo satinado de su superficie.

Con la fiel aplicación de los métodos que se encuentran a su alcance el restaurador puede cumplir su inexcusable compromiso de realizar una restauración ante todo responsable en la que existen *dos condiciones imprescindibles: La utilización siempre de materiales reversibles, eliminables en cualquier momento, y el total respeto a la obra y los deseos de su creador.*

Por último quiero decirles que es realmente difícil y duro resumir en poco tiempo, aunque posiblemente para ustedes haya sido una eternidad, dos años de concienzudo trabajo. Pero sí puedo asegurarles que la extensa labor que supone la restauración de una obra se compensa plenamente cuando se siente la gratificante complicidad en algo tan arraigado en el sentimiento como la Conservación y Recuperación de la obra de un hombre y la de nuestro propio pasado.