



Fotografía: Esther Collada y Javier Querol

Estado de la obra al llegar al Taller de Restauración.

PROCESO DE RESTAURACION DEL CARTEL DE «FESTEJOS DE CIJON», (1906) DE EVARISTO VALLE

Para esta exposición del Museo Jovellanos, durante los primeros meses de este año, han sido diversas las piezas que hemos tenido que restaurar, tanto por su número como por los materiales que las formaban. Así, han pasado etiquetas, pruebas de imprenta, grabados, hojas de periódico, litografías, carteles publicitarios en tela, seda, guache...

Un trabajo de restauración que hemos tenido que realizar «contra reloj», pero que no podíamos negarnos a él. La ya vieja amistad de Francisco Crabiffosse con nuestra comunidad, el extraordinario esfuerzo que han realizado los organizadores para presentar esta exposición y la temática de la misma como asturianos que somos y nos sentimos, nos «obligaba» a colaborar desde la pequeña medida en que podíamos.

Quienes nos han encargado las restauraciones, así como nosotras mismas, nos hemos encontrado con una estupenda sorpresa: el hallazgo de un original de Evaristo Valle. La importancia y el valor artístico de la pieza es el motivo por el cual se nos pide explicar el proceso de restauración seguido con ella.

Ni qué decir tiene que nuestro relato habrá de leerse entre líneas, porque junto al trabajo técnico realizado la dimensión humana es inseparable. La emoción y la vibración interior que supuso para nosotras descubrir, centímetro a centímetro, las capas pictóricas originales de esta obra son inexpresables. Entre nosotras y la obra ha habido un constante diálogo dirigido a devolver a ésta toda su belleza e intensidad original. Por otra parte, tener que describir el proceso de restauración supone agrupar las intervenciones de modo que se presente un proceso secuencial lógico y fluido,

aunque la descripción no sea siempre exactamente cronológica.

En líneas generales, nuestro trabajo constó de la realización de un análisis de la pieza, con el que identificamos las características y propiedades de los materiales que la forman. La identificación de las alteraciones que presentaba y sus posibles causas. La emisión de un diagnóstico, el cual nos permitió determinar el tratamiento más adecuado.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA

Cartel anunciador de los Festejos de Gijón del año 1906, sobre soporte de papel grueso —«cartulina»—, colocado en bastidor de madera de 125,7 cms. de alto por 66,5 cms. de ancho. El boceto está realizado con lapicero de mina de grafito y pintado con colores témpera o guache y óleo diluido sobre algunas zonas. Esta técnica es propia de la época.

Inicialmente se creyó que era una litografía, pues tenía una espesa capa de barniz que impedía apreciar si la técnica empleada en su realización era pictórica o litográfica.

Con el proceso de restauración pudimos eliminar el barniz que recubría la superficie pictórica y recuperar fragmentos encubiertos de la misma.

La obra se atribuye, por las características de los trazos y de la pintura, con total seguridad a Evaristo Valle. Y es, hasta la actualidad, el único ejemplar de este género que se conserva del inmortal maestro de la pintura asturiana.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de este «cartel» era malo. Tenía suciedad general tanto en el anverso como en el reverso, el barniz que lo recubría estaba muy oxidado, con mucho polvo y suciedad, apareciendo la superficie pictórica cubierta por una capa opaca y amarillenta.

El gran formato del soporte, que lo hacía de difícil manipulación, unido a la intensa degradación de la celulosa que lo ha convertido en extremadamente frágil y quebradizo, ha facilitado la producción de unos grandes desgarros. Estos, en la mitad inferior, lo dividen en varios fragmentos. Uno de los desgarros, el más primitivo, lo solucionaron pegando en el reverso, con una cola de origen animal, unos parches de papel, el cual ha transmitido su acidez y manchado el soporte. El resto de los desgarros son de origen relativamente reciente.

Tiene roturas y zonas perdidas, una de estas, de 4 cms. cuadrados, es muy vistosa pues se sitúa en el centro de la obra. Los bordes que envuelven la madera del bastidor tienen muchísimas perforaciones causadas por los insectos xilófagos que habían atacado y atacaban la madera, pues aún estaban en plena actividad biológica.

Comprobamos que las dimensiones originales eran superiores a las que presentaba en la actualidad, ya que los bordes, además de haberse cortado unos centímetros, se doblaron envolviendo el bastidor sobre el cual se colocó.

El estado general de las capas pictóricas era bueno, aunque estaba rayado y rozado en la superficie, lo cual en algunos casos no sólo levantó la capa de barniz, sino también la de pintura.

La capa de óleo que en algunas zonas se superpuso a la de témpera, aparece en algún punto levantada en pequeñas escamas, debido a la pérdida de adherencia al soporte.

Los bordes del «cartel», que estaban fuertemente adheridos al bastidor de madera, son los más afectados, ya que al no estar barnizados han sido muy vulnerables. Tienen intensa suciedad, rozaduras, zonas levantadas, arrugas, dobleces y deformaciones, tanto el soporte como la capa pictórica presentan pequeñas y grandes zonas perdidas.

CAUSAS QUE HAN PRODUCIDO EL DETERIORO DE LA OBRA

Las diversas alteraciones que hemos descrito han sido producidas principalmente por tres factores:

- 1.—Soporte en el que está realizada la obra.
- 2.—Colocación sobre bastidor.
- 3.—Barniz con el que se cubrió.

1.—El soporte utilizado es un papel continuo grueso de una sola capa, «cartulina». La calidad de este tipo de so-

portes es baja, debido a que en su fabricación se emplea pasta de madera y, aunque ha sido sometida a tratamiento químico, contienen una considerable porción de hemicelulosas y gran cantidad de lignina. Esta última ha sido uno de los componentes que más ha favorecido a la oxidación y acidez del soporte. Produciéndose en la degradación de la celulosa los típicos efectos de cambio de coloración original, disminución de grado medio de polimerización (GMP), pérdida de resistencia mecánica, disminución del pH e hidrólisis.

2.—La obra ha sido montada sobre un bastidor de forma rectangular, construido con cuatro piezas de madera de pino de 47 cms. de ancho por 16 cms. de espesor, atravesado en su centro por otra pieza de iguales características. No hay huellas de que estuviera enmarcada.

La colocación del «cartel» se realizó doblando sus bordes y envolviendo con ellos los dos lados del bastidor. En el doblaje de los bordes superior e inferior se ocultó, ex profeso, la leyenda (fecha y título del «cartel»), cortando previamente algunos centímetros de la misma. En el borde izquierdo se doblaron los centímetros de «cartel» libres de superficie pictórica. En el extremo derecho nos percatamos de que el soporte del «cartel» estaba formado por dos piezas unidas entre sí verticalmente, que se separaron cuando se montó en el bastidor, utilizando la más estrecha para revestir antes los lados de este brazo derecho del bastidor y pegar después el borde derecho de la otra pieza del «cartel». Esta última pieza mide unos 71 cms. de ancho, aproximadamente; y la pieza estrecha mide unos 8-8,3 cms. de ancho, originariamente mediría más, pues le han cortado unos centímetros.

La tensión que desde el principio creó este bastidor sobre el «cartel» no supuso ningún problema, pero con el paso del tiempo y la intensa degradación del soporte pictórico, causada por la oxidación y acidez de sus componentes, el «envejecimiento» del barniz y la acción de los factores medio-ambientales, fue el elemento que contribuyó de manera decisiva a la producción de los grandes desgarros que presenta el soporte.

3.—El barniz empleado es un barniz diluible en alcohol y formado, probablemente, por una resina natural. Se aplicó una vez colocada la obra sobre el bastidor, de forma tosca, ya que se aprecia una gruesa capa dada desuniformemente (hay como chorreones) e incluso han quedado entre el barniz y la pintura pelos de la brocha con la que se aplicó.

Este barniz originariamente cumplía la función de proteger y realzar la belleza de la obra, pero con el tiempo se ha ido «envejeciendo»: endureciéndose, oxidándose y alterando su inicial transparencia, de tal forma que la obra parecía al llegar a nuestro Taller-laboratorio opaca y amarillenta. Además, las alteraciones del barniz han contribuido a acelerar la degradación del soporte, acentuando su rigidez, fragilidad y deshidratación.



Detalle de la realización de la limpieza y eliminación del barniz.

Tratamiento

Análisis.

Al llegar este «cartel» a nuestro Taller-laboratorio de Restauración, abrimos un expediente en el que consignamos los datos de identificación y despegamos del reverso de la obra una cartulina que tapaba un texto manuscrito, el cual resultó ser la donación de la obra al Museo de la Gaita en el año 1969. Seguidamente procedimos a desinfectarlo en cámara de fumigación, pues la madera del bastidor estaba infectada por insectos xilófagos. Este tratamiento se volvió a repetir a los dos meses. Concluido, la obra tuvo que pasar, inevitablemente, al depósito de documentos a la espera de poder ser restaurada, ya que teníamos otros trabajos pendientes de realizar.

Reiniciamos el proceso tomando diversas fotografías como testimonio del estado de la obra, como medio de seguridad y como guía a tener en cuenta durante su restauración. A continuación hicimos los correspondientes análisis de composición del soporte y demás materiales y las pruebas

de estabilidad de las capas pictóricas ante medios abrasivos, ante medios acuosos, ante disolventes orgánicos, ante altas temperaturas (70-140° C) y ante medios de prensado. Necesarias todas ellas para poder saber y decidir qué tratamientos íbamos a poder emplear.

Resultó que el soporte es un papel continuo –como ya señalamos–, compuesto por una pasta de madera de las llamadas químicas, pues ante el reactivo de Herzberg vira al color azul morado, y contiene lignina, que detectamos por medio de análisis con floroglucina. El grosor de este papel oscila entre 300-350 micras, tiene un granaje de 200 miligramos por centímetro cuadrado, las fibras siguen una dirección longitudinal (siguen la vertical del «cartel»). Es un papel poroso y opaco, y a causa de su deterioro aparece extremadamente frágil y quebradizo. Las mediciones del pH, realizadas por contacto con un electrodo-combinado, oscilan, dependiendo de la zona donde se mida, entre 4,31-5,89.

La cola que lo adhiere fuertemente al bastidor de madera es de origen animal. Ante el reactivo de iodo-ioduro de potasio no vira a un color azul y ante el reactivo de Biuret vira a un color rosa-violeta, resultados que nos indican la composición proteica de esta cola.

El barniz que recubre la superficie pictórica es insoluble en agua y soluble en el alcohol etílico, alcohol metílico y en acetona. Los pigmentos son solubles en agua e insolubles en etanol, metanol, acetona y xileno.

Tratamiento

Iniciamos la limpieza, tanto del anverso como del reverso, con brochas finas. A continuación centramos nuestra labor en desprender el «cartel» del bastidor, ya que la gran tensión que continuamente producía éste era un peligro constante para el soporte, que estaba en condiciones de gran fragilidad y tenía grandes desgarros. Esta operación resultó muy difícil, pues el único medio que desadhería el «cartel» de la madera era el agua templada, pero ante ésta las capas de pintura eran inestables. Optamos por desprender los bordes superior, inferior e izquierdo del «cartel» por el sistema a punta de bisturí. En las zonas fuertemente adheridas no levantamos directamente el papel sino a éste junto con la capa de madera más próxima, pues resultaba relativamente fácil separar ésta del papel. En estos tres brazos del bastidor el sistema comentado fue posible porque el «cartel» envolvía tres de los cuatro lados de cada listón de madera. En el borde derecho vimos que el «cartel» había sido cortado, de tal forma que el brazo de madera del bastidor tenía revestidos todos los lados por un fragmento de cartel, sobre el cual se pegó el borde derecho del «cartel» del bastidor, continuamos la limpieza con abrasivos suaves no grasos. Seguidamente decidimos unir los desgarros con tiras de tisue de forma provisional, ya que había riesgo de

que estas se abrieran más. Después iniciamos la eliminación del barniz con un disolvente orgánico. Alternando esta operación con la eliminación de las tiras de tisue y solución de desgarros, pegando sus pestañas con un acetato de polivinilo neutro y reforzándolos por el reverso con papel japon fino, que adherimos con el mismo adhesivo y ayudados de una espátula termostática. Esta operación fue muy paciente y delicada, ya que nos interesaba mucho la buena unión de las zonas desgarradas, pues de ella dependería el buen éxito de la reintegración del color perdido en estas zonas. Acabada la solución de los desgarros pasamos a reintegrar las zonas perdidas del soporte. Para ello empleamos dos técnicas, las denominadas por bisel y por desgarrar. Y utilizamos como injertos papel japon, excepto en dos casos que hicimos el injerto con el propio papel del «cartel», sacado del borde que no tiene superficie pictórica. Los numerosos agujeros de perforación producidos por los insectos, en los bordes del «cartel» que estaban adheridos a la madera del bastidor, los rellenamos por el reverso con fibras de tisue.

Debido a la grandísima fragilidad del soporte, producida por la degradación físico-química de la celulosa, consolidamos la capa pictórica con un acrilato sintético (fijativo) y laminamos el reverso con papel japon, empleando como adhesivo una mezcla de un acetato de polivinilo y un derivado del almidón, dejando el texto manuscrito del reverso sin adhesivo, de tal modo que pudimos levantar el material de laminación, permitiendo su lectura.

Hemos de decir que, antes de laminar realizamos la desacidificación del soporte con hidróxido cálcico; aplicándolo por pulverización en el reverso.

El siguiente paso debería haber sido separar el fragmento del «cartel» que todavía estaba unido a la madera del bastidor, pero debido a que la obra necesitaba estar restaurada para la apertura de la exposición preferimos asegurar su finalización dejando abierta la posibilidad de unirle posteriormente este fragmento. Así pues, reintegramos, en el «cartel» las zonas de color perdidas, con guache y lapicero acuarelable, según los casos, dependiendo que se realizara sobre un injerto o sobre el soporte original.

Seguidamente a fin de facilitar y garantizar el montaje de esta obra, procedimos a colocarla sobre un fino cartón neutro (formado por alfa-celulosa). Y permitiendo por medio de la realización de unas ventanas que se ajustaban a la longitud y anchura del texto manuscrito (41 cms. x 3,5 cms., 25,5 cms. x 5 cms. y 12 cms. x 5 cms.) la visualización del mismo. Es decir, hicimos dichas ventanas en el cartón y se pegó este al «cartel», una vez adherido se colocaron en las ventanas los trozos de cartón correspondiente, de forma que el «cartel» quedaba adherido a un soporte neutro pudiendo levantarse el cartón en las zonas donde había texto. Sin embargo, observamos que esta alternativa, que permitía leer el texto, creaba unas zonas de tensión en estos puntos. Y debido a que la longitud de



Fotografía: Esther Collada y Javier Querol

Unión provisional de los desgarros e inicio de la limpieza.

las mismas era considerablemente grande, pensamos que con el tiempo las variaciones climático-ambientales (fluctuaciones de temperatura y humedad relativa) podían llegar a producir algún efecto nocivo sobre ellas. Con lo cual decidimos quitar al «cartel» este nuevo soporte, trabajo que fue bastante fácil ya que los materiales eran reversibles y entre el «cartel» y el cartón habíamos puesto una lámina de papel japon.

Viendo que disponíamos de tiempo antes de la apertura de la exposición, continuamos el trabajo desadheriendo el fragmento del «cartel» que permanecía pegado a uno de los lados del bastidor. Esto resultaba verdaderamente difícil. Tras hacer la limpieza superficial de las capas pictóricas las fijamos con un acrilato sintético y humectamos localmente con agua templada el papel, esperando poder separarlo de la madera con un bisturí. Pero el fijativo impedía una buena penetración del agua, con lo cual no lográbamos disolver la cola de origen animal, pues para lograrlo era necesario humedecer mucho el papel y eso suponía poner en situación de posible peligro la superficie pictórica. Así que tuvimos



Fotografía: Esther Collada y Javier Querol

Solución de desgarros y eliminación del barniz.



Fotografía: Esther Collada y Javier Querol

Detalle de la obra restaurada.

que buscar otro sistema. Entonces empleamos vapor de agua dirigido a presión localmente, con paciencia y habilidad fue posible separar el fragmento de «cartel» de la madera.

Una vez eliminados los residuos de cola de este fragmento reintegramos sus zonas perdidas y perforaciones y lo consolidamos pegándole en el reverso un papel japon. Después lo unimos al «cartel», corrigiendo en unos milímetros la anterior unión que se había hecho al pegarlos al bastidor, pues lo habían colocado inexactamente.

Pasamos a reforzar todo el conjunto, por el reverso, con papel japon. Para dar mayor consistencia pegamos dos láminas de este papel entrecruzando la dirección de sus fibras. Así que, contando la primera laminación, el total de hojas adheridas de papel japon, son tres. Estas son lo suficientemente transparentes como para que se pueda ver la colocación del texto manuscrito, pero no totalmente; por eso antes de laminar fotografiamos el texto manuscrito, dejando testimonio fotográfico de su presencia. Finalmente, reintegramos las zonas de color perdido del fragmento y alguno de los puntos de unión de éste con el «cartel».

CONCLUSIONES SOBRE EL ORIGEN Y DESTINO DEL «CARTEL»

Por último queremos indicar que esta obra se sitúa en un período en el que el cartel contemporáneo aparece en Europa como una de las manifestaciones más originales del arte de finales del siglo pasado. Debido al desarrollo y al rápido avance de la técnica litográfica, el cartel publicitario se convierte en poco tiempo en una auténtica modalidad artística con su técnica y sus reglas específicas. En su creación trabajarán destacados pintores, logrando hacer verdaderas obras de arte, con las características propias del lenguaje publicitario y comercial. Promovidos por los periódicos y revistas, proliferarán los concursos de carteles. En nuestro país el mayor impulso dado es el promovido por los concursos de carteles convocados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

La presencia en nuestro Taller de un cartel litográfico anunciando los festejos de Gijón del año 1906, realizado por Ventura Alvarez Sala, de dimensiones y características similares al «cartel» de Evaristo Valle, nos hace suponer



Fotografía: Esther Collada y Javier Querol

Obra totalmente restaurada.

que, quizá, para los festejos gijoneses de este año se convocó un concurso o se pidieron bocetos a distintos pintores.

El «cartel» de Evaristo Valle creemos que nunca llegó a reproducirse litográficamente, lo que habría sido su destino inicial, pues este año para anunciar las fiestas de Gijón se imprimió el cartel de Ventura Alvarez Sala. Así que el de Valle dejó de ser cartel, fue colocado en un bastidor amputándole alguna de sus partes por razones de utilidad y de estética, a saber: leyenda y fragmento de la parte derecha del soporte.

Montado sobre el bastidor se barnizó, aunque no sabemos si inicialmente o después de cierto tiempo, a fin de realzar y proteger la obra que se estaba deteriorando, ya que observamos que alguna zona pintada con óleo había sufrido pequeñísimos desprendimientos en forma de escamas antes de haberse recubierto con el barniz.

En el reverso de la misma figura una dedicatoria manuscrita, fechada en Gijón el cuatro de Mayo de 1969 y firmada por Arturo Puentes o Fuertes (la letra no es totalmente legible); en ella se señala la donación de la obra al Museo Internacional de la Gaita. Añadiremos que cuando se hizo esta donación no tenía ningún desgarro; o sea, estaba en buen estado de conservación, ya que el desgarro más primitivo se produjo después de haberse escrito la citada dedicatoria. Y que, al llegar a nuestro Taller-laboratorio para ser restaurada, tenía pegado sobre dicha dedicatoria un cartoncillo, que impedía visualizarla y quizá en algún momento –después de producirse el desgarro– cambió de

destino, y no interesaba que se conociera su anterior poseedor.

Por las condiciones de conservación en que se encontraba actualmente la obra deducimos que durante mucho tiempo fue relegada en el olvido, quizá tuvo que ser retirada a causa del desgarro del que hablábamos y con el tiempo el desconocimiento de quien era su autor dejó como su único custodio el abandono.

A partir de ahora su futuro será otro. El curso de su historia tomará mejor rumbo. Recibirá un lugar que le permitirá ser admirada y contemplada. En su «biografía personal» quedarán las miradas de todos aquellos que recreamos nuestra vista en su belleza.

El tiempo que la obra ha permanecido en nuestro monasterio forma ya parte de su pasado. En su historia casi centenaria queda la huella de nuestra intervención restauradora. En nuestra historia sobradamente milenaria queda testimoniada su estancia, junto al impacto de su belleza. Hemos intentado rehabilitar la obra haciendo realidad aquello que por vocación sentimos: ser comunicadoras de la vida que recibimos como regalo. Y damos por concluido este informe técnico en una fecha, que figurará en el dorso de la obra: 26 de junio, festividad de San Pelayo, en el año en que nuestra comunidad y la ciudad de Oviedo celebra el milenario de la llegada de los restos de este niño mártir a nuestro monasterio.

MARÍA DOLORES DÍAZ DE MIRANDA