

UNA RESTAURACIÓN EN EL PRADO

Restaurando el Retrato de mujer de Andrea del Sarto

Texto: PILAR SEDANO ESPÍN, JEFA DEL *Área de Restauración del Museo Nacional del Prado*
Fotos: MUSEO NACIONAL DEL PRADO

EL AUTOR

Andrea del Sarto (1486-1530), artista italiano del Renacimiento tardío y discípulo de Piero di Cosimo, es uno de los pintores más relevantes del siglo XVI. Adquirió fama como dibujante, mostrando un talento especial en matización y transición de las luces y sombras, como por ejemplo en los frescos con escenas de la Vida de san Filippo Bernizzi (1509-10) en la Iglesia de la Santísima Annunciata en Florencia. Aunque en su producción destacan principalmente las composiciones al fresco, también realizó célebres retablos. Dos de sus tablas más conocidas son las llamadas Madonna de las Arpías (Galería de los Uffizi) y la Madonna de la Scala (Museo Nacional del Prado).

Al igual que Leonardo da Vinci (1452-1519), en su pintura se puede apreciar la influencia de la técnica del sfumato de Fra Bartolomeo Della Porta, cuyos contornos difuminados logran una atmósfera característica. Esta técnica es empleada hábilmente en su faceta como retratista, en la que también se puede descubrir la influencia de Rafael Sanzio (1483-1520).

LA OBRA

Retrato de mujer (P-332) fechada hacia 1514, se encuentra pintada al óleo sobre una tabla de 73 cm. de alto y 56 de ancho (1). En la imagen aparece una joven mujer de medio cuerpo y tez blanca que mira al observador. Se encuentra situada de perfil, lleva un elegante y escotado vestido y un llamativo tocado del que cae un cordón

que le adorna el cuello. Aunque se desconoce la identidad de la mujer retratada, algunos especialistas apuntan la hipótesis de que pueda tratarse de su esposa Lucrecia Baccio del Fede.

Si bien la formación de Andrea del Sarto transcurrió en Florencia, el empleo de una amplia gama de colores, tal y como se puede apreciar en las vestiduras de la figura, también denota la influencia de la escuela veneciana. Los colores claros de las telas recuerdan algunas obras de Rafael. A pesar de los agresivos procesos de limpieza de restauraciones antiguas, todavía se puede apreciar la delicadeza y el sfumato que envuelve la pintura.

ESTUDIO PREVIO: DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA Y TÉCNICA

• Documentación histórica

La pintura forma parte de la Colección Real, apareciendo nombrada por primera vez en el inventario de 1794. A través de su mal estado de conservación, podría deducirse una historia material accidentada, en la que hubiera adquirido especial relieve el Incendio del Alcázar de 1734.

En la actualidad esta obra no presenta las dimensiones originales, ya que, quizá con la intención de adaptarlo a un marco, se han añadido cuatro listones perimetrales de unos 3 cm. de ancho (fig. 1). Durante esta intervención se devastaron parte de los bordes originales, deteriorando tanto la madera del soporte como la capa de

preparación y la pintura de estas zonas, y se colocó en la parte posterior una tela pintada de color gris que recubre y unifica todo el soporte original con los listones añadidos. Como se ha dicho, es posible que esta operación se acometiera para adecuar la tabla a un marco que, según se comprueba en las fotografías antiguas, no era el particular marco actual.

Además de la primera restauración del siglo XIX citada en el catálogo de José de Madrazo, en el Archivo del Museo están documentadas otras dos restauraciones más en el siglo XX, anteriores a ésta, hechas en los talleres del Prado: la primera, del restaurador-dorador Jerónimo Seisdedos López y la segunda, en 1965 por el restaurador-conservador Enrique Alarcón Cabrera, en 1944.

• Documentación técnica

Antes de establecer los criterios de la intervención, se documentó tanto el anverso como el reverso de la obra mediante fotografías y macrofotografías, empleando iluminación frontal y rasante. Así mismo se estudió y registró con fotografía la fluorescencia de la superficie inducida con luz ultravioleta, pudiendo determinar el alcance de los retoques y el espesor de los barnices (Fig. 2).

La obra también se ha estudiado mediante Rayos X y Reflectografía Infrarroja. El documento radiográfico mostraba una baja densidad radiográfica, dificultando la visión de las capas pictóricas (fig. 3). Este hecho es debido a que la pintura que cubre



1. Imagen general de la obra antes de su restauración.

2. Imagen general de la fluorescencia de la pintura inducida con luz ultravioleta.

3. Imagen general de la radiografía.

la tela del reverso tiene una alta proporción de albayalde en su composición .

La Reflectografía Infrarroja permitió valorar el alcance de los daños y evaluar el delicado estado de conservación de la obra, puntualizando muchas de las pequeñas faltas que, aunque son generales, se concentran en las zonas perimetrales (figs. 4 y 5). Estudiando con más detalle estas faltas, se deben relacionar con los cuatro largueros de madera que colocaron para la ampliación de la tabla en una intervención antigua, quizá con objeto, como se apuntó antes, de adecuar su tamaño al particular marco que tiene actualmente.

Sumando a la información de las faltas, el singular craquelado que presenta podríamos vincularlo con deterioros producidos por un exceso de calor intenso; lo que conduciría inevitablemente —a modo de hipótesis— a relacionar la historia material de esta pintura con el incendio del Alcázar de Madrid en 1734.

Los diferentes análisis químicos han identificado tanto materiales originales como aquellos empleados durante intervenciones posteriores. El estudio pormenorizado y comparativo de las micromuestras analizadas ha permitido conocer las pautas seguidas por el artista para construir el retrato, caracterizando de esta manera los pigmentos y aglutinantes de los repintes, la composición de los estucos y la naturaleza de los barnices añadidos (figs. 6 y 7). El soporte de madera ha sido aislado mediante una capa de cola de origen animal, sobre la que se ha aplicado la preparación blanca a base de sulfato cálcico (yeso) y cola de origen animal.

Resulta muy interesante la utilización, sobre la capa de preparación, de colores distintos a los que finalmente vemos en superficie, siendo el artista capaz de manejar las matizaciones de color y sus transparencias a modo de imprimaciones coloreadas. Por ejemplo, en las carnaciones se ha aplicado de forma general un tono rosado, que sirvió de base para trabajar el rostro, el cuello y el escote mediante finas veladuras, lo mismo que ha sucedido en la zona del cabello, donde el tono de base es pardo amarillento.

En la manga del vestido, sobre la preparación blanca se han extendido dos capas, una roja de base y otra amarilla, superpuesta, para lograr el efecto tornasolado final del tejido, empleando a su vez ve-



3

Los diferentes análisis químicos han identificado tanto materiales originales como aquellos empleados durante las intervenciones posteriores

laduras de color granate para realizar las sombras.

El micro-análisis de la capa de protección (barniz), identificó resina de almáiga mezclada con una pequeña proporción de colofonia y cera de abeja.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La profunda observación y los estudios previos ponían de manifiesto el delicado estado de conservación de esta obra: sufría numerosas faltas de preparación y pintura, algunas de gran tamaño, desgastes de la

superficie que habían afectado especialmente a las veladuras, numerosos repintes y una gruesa capa de barnices oxidados por el paso del tiempo, debajo de los cuales se podían apreciar además retoques de antiguas intervenciones ya alterados.

Aún siendo consciente de estos graves daños y de la dificultad de la intervención, resultaba imprescindible para entender estéticamente la obra aligerar los barnices —muy amarillentos por procesos de oxidación— y eliminar los repintes, especialmente oscurecidos en las carnaciones del



2

4. Imagen general de la reflectografía infrarroja.

5. Detalle de los daños con reflectografía infrarroja.

6. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra de la carnación del hombro. En esta micromuestra se puede apreciar la capa aislante de cola de origen animal que se aplicó sobre el soporte de madera. A continuación se ha extendido un aparejo o preparación a base de yeso y cola de origen animal, y sobre ésta la capa de pintura de color rosado correspondiente a la carnación; el tono final se ha logrado añadiendo pequeñas cantidades de pigmentos de color rojo, azul y negro al albayalde.

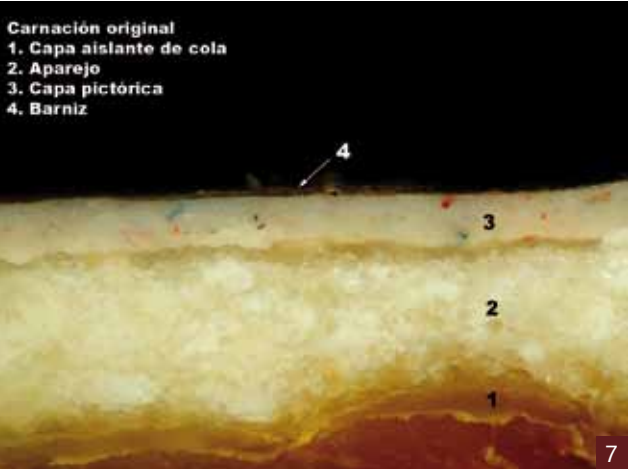
7. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra de la manga izquierda. En la micromuestra se observa el aparejo blanco –que contiene yeso y cola de origen animal– sobre el que se ha aplicado una capa roja, posiblemente para conseguir el tono tomasolado de la capa amarilla final.



retrato (Fig 8). De esta manera la limpieza devolvería la transparencia de los colores y el sfumato de las sombras, logrando una visión más cercana al original.

La obra está muy dañada principalmente en el lateral derecho, al que pertenece la zona del fondo oscuro y parte de la manga del vestido; y las cuatro zonas perimetrales del retrato también se encuentran en un muy mal estado de conservación (Fig 9). Probablemente los daños del incendio alteraron y produjeron gran parte de las pérdidas de la manga del vestido y del fondo superior e inferior.

Muchas de estas zonas presentaban estucos realizados con piedra pómez, probablemente de la restauración documentada a finales del s. XIX, y estucos tradicionales de yeso y cola animal.



Tanto para los barnices como para la capa pictórica es importante establecer la metodología del proceso de limpieza, ya que hay que tener siempre presente que los productos utilizados no pueden dañar la obra

Tanto para los barnices como para la capa pictórica es importante establecer la metodología del proceso de limpieza, ya que hay que tener siempre presente que los productos utilizados no pueden dañar la obra. Resulta importante conocer la naturaleza de los barnices añadidos para emplear el medio adecuado que permita

aligerar el barniz sin afectar a la pintura original. Por este motivo se solicitó al Laboratorio de Análisis de Materiales, tanto la caracterización de los barnices como de los repintes, para lo que se tomaron varias micromuestras de zonas representativas, pero siempre localizadas en los bordes de la obra o de lagunas.



8. Detalle del rostro antes de la restauración

9. Los estucos de las zonas más dañadas cubrían parcialmente pintura original.

10. Imagen general de la obra tras la fase de limpieza y estucado.

TRATAMIENTO REALIZADO

Una vez establecidos los criterios de limpieza y conocida la naturaleza del barniz, empleé disolventes orgánicos de alta volatilidad para evitar que pudieran quedar residuos en los craquelados. Tras cada fase del proceso de la limpieza, además, se dejó transcurrir el tiempo suficiente para que el disolvente empleado se pudiera evaporar en su totalidad, evitando que residuos del mismo puedan alterar la pintura en un futuro.

El disolvente se aplicó con pequeños hisopos, sin insistir en una misma zona, para no “ablandar” en exceso las capas de barniz y controlar en todo momento la intensidad del proceso de limpieza. Es necesario que la eliminación y aligeramiento de las capas no originales sea moderada, evitando llegar a la más profunda capa de barniz que aparece en las muestras estratigráficas.

Los criterios de esta fase se han establecido, teniendo en cuenta el Código Deontológico Internacional de Restauración

A medida que se avanzaba en la limpieza se fue estudiando la fluorescencia de la superficie inducida con luz ultravioleta a fin de ir controlando el proceso. Al eliminar los repintes, se detectaron tres tipos de estucos cubriendo las faltas y, en ocasiones, como se ha dicho, parte de la pintura original. Se decidió no eliminar totalmente el perímetro de los estucos más antiguos (con piedra pómez en su composición) ya que estaban muy endurecidos y podían dañar zonas adyacentes con pintura original que, a su vez, ya se encontraban muy desgastadas. En la eliminación de los estucos más recientes se pudo recuperar parte de pintura original que se encontraba bajo ellos.

Acabada la limpieza y estucadas zonas de pérdidas, había que determinar de qué manera se iba a realizar la reintegración cromática. Los criterios de esta fase se han



8



9



10

establecido teniendo en cuenta el Código Deontológico Internacional de Restauración (3), en el que se explica claramente que los daños pertenecen a la historia material de la obra, y que la misión del restaurador es mitigar las faltas para llegar a una buena comprensión estética, pero sin reintegrar en exceso. Rehacer excesivamente podría llevarnos a caer en realizar un falso histórico, es decir, una interpretación de la pintura según criterios de un determinado gusto estético.

Por esta razón, para recuperar la visión global del retrato, decidí reintegrar las pérdidas de pintura correspondientes a las carnaciones —que se encuentran en un mejor estado de conservación que el fondo— mediante pequeños puntos de color que permiten la reconstrucción estética al espectador y evidencian a su vez los desgastes por el paso del tiempo (Fig 10).

En las grandes pérdidas de pintura, en cambio, el estuco se ha dejado unos milímetros más bajo que el nivel del original y se ha reintegrado mediante rigattino, aunque también con punteado, dependiendo de la extensión de las faltas y de la zona en las que estuvieran localizadas. De esta manera, al igual que las faltas más pequeñas, las lagunas se pueden distinguir a corta distancia, pero también quedan estéticamente integradas en el conjunto de la obra.

El tratamiento finalizó con la protección de la capa pictórica con un barniz general natural a base de resina Dammar (Fig 11).

El marco de la obra también ha sido restaurado en esta ocasión y, aunque no es el original, corresponde a la misma época

LA RESTAURACIÓN DEL MARCO

Isabel Fernández

Taller de restauración de Marcos del Museo Nacional del Prado

El marco de la obra también ha sido restaurado en esta ocasión y, aunque no es el original, corresponde a la misma época. Probablemente se le colocó al Retrato de mujer de Andrea del Sarto tras alguna de las intervenciones que se realizaron al marco en el pasado durante los años 1944 y 1965.

Se trata de un marco taraceado en nogal, hueso y vidrio, cuya técnica de decoración es propia del estilo del mobiliario realizado durante el siglo XVII en España. En el canto y en el contrafile aparecen incrustaciones de hueso y nogal en forma de cordón. En la entrecalle, la decoración es a base de tiras de hueso lineales grabadas con hojas imbricadas que dividen el espacio de manera geométrica. En estas divisiones encontramos círculos de hueso grabados con flores de cuatro lóbulos e incrustaciones de piezas de vidrio coloreado cuyo uso tiene clara influencia italiana. Finalmente, el filo y la marialuisa son lisos sin decoración.

El marco presentaba pérdidas de la madera en diversos puntos, así como pequeñas lagunas volumétricas producidas por ataques de xilófagos, que habían sido rellenados en intervenciones anteriores. Durante estos tratamientos, los huecos redondos fueron ampliados para darles forma de lágrima y embutir unos cristales, que por el pequeño orificio que presentan, deben provenir de alguna lámpara. Además mostraba una gran cantidad de suciedad superficial.

Durante la intervención actual se ha procedido a la limpieza total del marco y a eliminar la cera colocada en las pérdidas de madera y agujeros de xilófagos. Las piezas sueltas y los huecos se han consolidado y las grietas se han sellado con resina epoxi. Las lagunas volumétricas se han reintegrado con madera de nogal como en el original. Los vidrios se han limpiado y rellenado los huecos con resina.

Al marco se le ha colocado una marialuisa de madera teñida que permite ocultar los cuatro listones añadidos al soporte original y que no han sido intervenidos. **R**

NOTAS

(*) Agradezco el apoyo del Área de Restauración del Museo Nacional del Prado, y en especial al Laboratorio de Análisis de Materiales y al Gabinete de Documentación Técnica por los datos que me han ido aportando durante la intervención.

1. No se ha podido identificar la madera empleada, debido a que no se tiene acceso a la misma al encontrarse ampliada por los laterales y entelada y pintada por el reverso.
2. Esta capa de pintura ha sido analizada, identificando albayalde, carbonato cálcico y pequeñas cantidades de carbón vegetal aglutinados con aceite de lino.

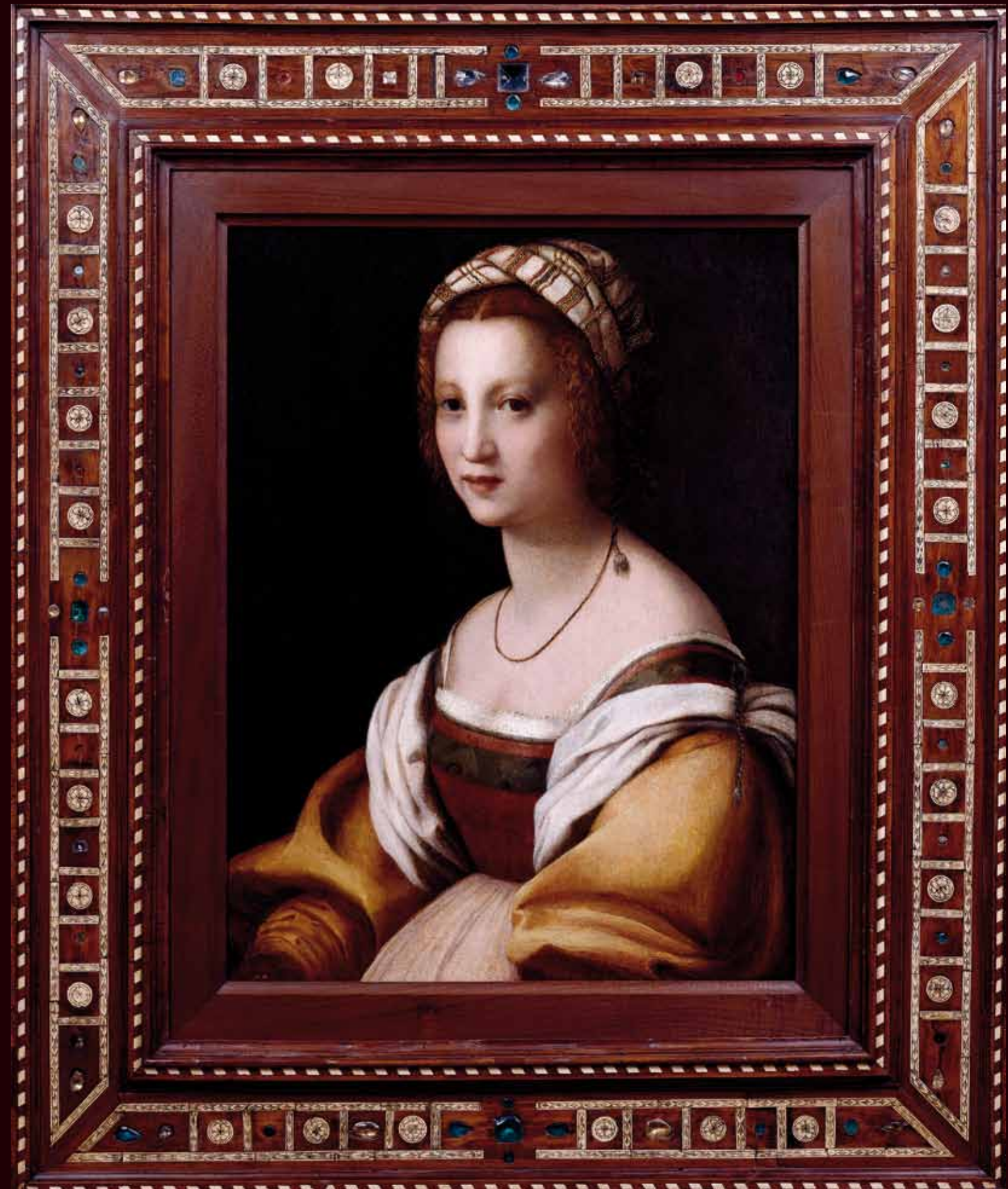
3. El Código de Deontología del ICOM para los Museos es un texto fundamental de la Organización en el que se establecen las normas mínimas de conducta y práctica profesional para los museos y su personal. Al afiliarse a la Organización, los miembros del ICOM se comprometen a cumplirlo.

Once cleaned and plastered some damage areas it was necessary to determine the way to go through with the chromatic reintegration. The criteria for this phase have been fixed according to the International Restoration Ethics Code (3), which clearly explains that the damage belongs to the material history of the work, and that the mission of the restorer is to mitigate the faults to reach a good aesthetic understanding, but avoiding excessive reintegration. Redo too much could lead to

false history, i.e. an interpretation of the painting according to criteria of a particular aesthetic taste.

The frame of the work has also been restored and, although it is not the original, it belongs to the same period. It was probably fitted on The portrait of a woman after some of the interventions that the frame underwent along 1944 and 1965.

It a frame inlaid on walnut tree, bone and glass, showing the characteristic decoration of the seventeenth century furniture in Spain.



11. Imagen general de la obra tras su restauración.