



*Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales
Actas del Seminario sobre restauración de pinturas murales, Aguilar de
Campoo (Palencia), 20-22 de julio de 2005. Aguilar de Campoo, 2005*

La necesaria proponderancia de los valores históricos sobre los estéticos. Restauración y conservación de las pinturas murales del Peinador Alto de la Reina en la Alhambra

Juan Aguilar Gutiérrez

"...quiera Dios que el deseo de innovación, tan frecuente en nuestros días, no llegue a restaurar las preciosas pinturas del Tocador de la Reina. Conserve en su pureza lo que de ellas resta; evítese con el mayor cuidado que se sigan destruyendo, y ciertamente que solo con esto se hará un gran beneficio a las artes, y quien obre de este modo demostrará que las estima" (GUÍA DE GRANADA. Gómez-Moreno, 1887, pp. 146-147).

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo no pretende hacer una exposición extensa o sintética de una intervención de restauración, qué, desde un punto de vista expectante pueda presuponer una praxis innovadora en el terreno de los "tratamientos" o de los "sorprendentes" resultados de una aplicación o de otra.

Por entender que el caso sobre el que va a girar la exposición (y también, como se verá más adelante, por lo curioso del asunto), conlleva en sí una serie de valoraciones previas, qué en general se dan con mucha frecuencia en restauraciones parecidas, expondré las reflexiones y valoraciones que determinaron una actuación donde se ha tenido en cuenta como criterio de intervención: "la preponderancia de los valores históricos sobre los estéticos".



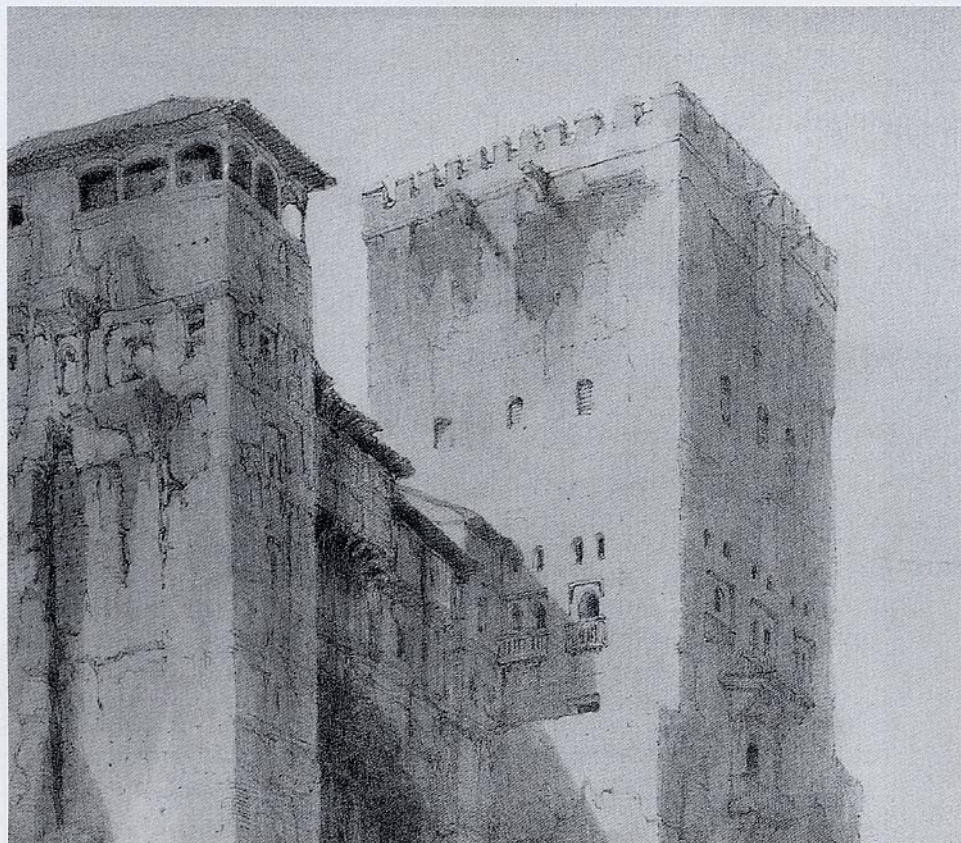


Fig. 1. Vista del Peinador en el siglo XIX.

En casos parecidos, las estimaciones en cuanto a criterios de intervención, se hacen en función de unos resultados que más tienen que ver con nuestros valores estéticos actuales, que con los que, en teoría, justifican al fin, un esfuerzo monetario y humano. Así, y en el estado actual de las cosas, una intervención de las que pueden calificarse "de gran presupuesto", difícilmente tendrán una aceptación, una apreciación y una favorable acogida si no están resueltamente cargados los resultados de unos va-

lores "estéticos", comúnmente reconocidos por todos.

Esta necesidad del agrado visual; de obtener el democrático "parecer" de la mayoría, conlleva en muchas ocasiones, por no hablar de la generalidad de ellas, a un "artificio" esperado y aceptado, tanto por el promotor (administración o particular) como por el público en general, que no espera otra cosa.

¿Acaso se le supone al espectador, que en materia de Patrimonio, es en realidad el dueño del bien (lo



somos todos), falta del conocimiento necesario para valorar y apreciar la realidad de su Bien Cultural? O, acaso, ¿sin la sensibilidad suficiente para asumir la perfecta lectura de lo que esta observando?

Por experiencia sé, al igual que cualquier otro compañero de profesión, y es un ejemplo, que cuando se eliminan de una pintura las capas de suciedad que la cubren, ocultándola o desvirtuándola; o se descubre un fragmento de pintura mural que ha permanecido oculto durante siglos, y éste aparece en su esplendor, el disfrute de esa experiencia junto con el resultado obtenido nos colma ya, no sólo por lo alcanzado, que suele ser lo esperado, sino por la recuperación de una cuantía testimonial que a partir de ese momento podrá ser valorado también por todos. En ese momento de la intervención, tenemos, después de la consolidación, a la obra en un estado de pureza máxima, donde ella se nos muestra con sus valores actuales, con su realidad, y nos habla de lo que es hoy y de lo que fue ayer. Y, sin duda, de algo muy importante: de su existencia hasta el presente o de su pasado, al que estamos unidos porque ha corrido parejo con la sociedad que nos precedió. Es en esta lectura, de un pasado común, donde hallamos entrelazados los renglones de nuestra historia, y es por tanto, donde encontramos gran parte de las motivaciones que nos hacen justificar el esfuerzo comunitario para

conservar nuestro Patrimonio y poder legarlo así a las siguientes generaciones.

Es por consiguiente de gran importancia saber apreciar la "historia material" de las obras de nuestro Patrimonio, comprender su lectura, y cuando sea necesario, evaluarlo como una parte más de la obra, unida a ésta, e inseparable. ¿Pero, y cuando éstas son obras de arte, o "grandes" obras de arte? es evidente que las obras de arte están cargadas de unos contenidos "estéticos" que no pueden obviarse; pero cuando estos se han perdido en parte, la disposición de las áreas perdidas, aunque sean pequeñas y aunque siempre tengan como justificación restablecer la visión global del conjunto, su disposición no puede calificarse sino, siendo honestos, de falsificación cuando son invisibles o de contaminación cuando son visibles.

Pero, ¿que decir si lo que encontramos –por ejemplo– en una pintura mural de alto contenido estético son repintes sobre la superficie original?, en este punto, la Ley de Patrimonio dice que las intervenciones históricas forman ya parte de la obra, y por tanto hay que mantenerlas. Claro que, siempre nos queda entender el área repintada, como una agresión a la obra y no una aportación de un momento histórico; pero, ¿estamos seguros que esa valoración que ahora podemos entender como acertada, lo podría seguir siendo en el futuro?



Aunque para el momento actual, la historia, o nuestra historia en común, parece ser más bien una ciencia inexacta y, en algunas ocasiones, de ficción; factible de cambiar, puesto que los hechos, parece ser que sólo son importantes en función de su interpretación y no de su realidad. El asentar como un axioma lo expresado en la misma Ley de Patrimonio se vuelve ridículo por lo "quijotesco", y por tanto, los partidarios, que ahora son legión, de "revivir" los monumentos del Patrimonio como si, no ya de un "Lázaro" se tratase, sino más bien de un: "Lázaro, levántate, anda y vuelve a tus mejores años", podrían argumentar siendo perfectamente entendidos por todos: "¿se puede concebir pasear por las salas del Museo del Prado (por poner un ejemplo) y apreciar las obras de los grandes maestros desvestidas de reintegraciones cromáti-



Fig. 2. Vista exterior del Peinador.

cas, con las pérdidas de pintura original a la vista de todos?, ¿el público podría apreciar un Velázquez o un Goya sin la intervención de rein-

tegración realizada por un restaurador?".

Podría ser una buena propuesta del Museo a la sociedad: presentar una obra de arte virgen de reintegraciones cromáticas y conocer lo que piensa el gran público sobre la realidad de las obras de arte que tanto aprecia ¿la seguirían apreciando igual? Esta argumentación no es conveniente, en ningún caso, de exponer, pues nos podría llevar a la siguiente falsa conclusión: si aún podemos admirar las obras de los grandes maestros es porque existen los restauradores con sus milagrosos retoques. Y no es así, aunque sí es cierto, creo, que aduzamos la visión de las faltas de pintura en extremo, hasta el punto de que la mayoría de las veces no son apreciables, siquiera, para un ojo experto. Y cuando usamos técnicas de diferenciación, como el *tratteggio* o el puntillismo, la distancia de las obras se encarga de confundirlas con el original. La mayoría de las veces, y los restauradores lo sabemos, bastaría una ligera veladura para atenuar la crudeza de la falta, y para apreciar, hasta donde es posible, la realidad de la obra.

Como contrapunto, creo que podemos decir: que los Bienes Culturales, tienen, al igual que las personas, un pasado, y devolverlas a un estado originario de su vida, es eliminar parte de éste y, por tanto, suprimir parte de su existencia. ¿Algunos de nosotros podríamos reconocer a nuestra propia madre, y admitirla





Fig. 3. Vista general del interior.

como tal, si nos la presentaran como la quinceañera que, sin duda, una vez fue? ¿En que se reconvertiría nuestra conciencia de su pasado diluido?

Aun así, y estando donde estamos, los Bienes Culturales, en el sentido amplio de la palabra y asumiendo que puedan ser obras de arte o sólo elementos históricos, son considerados por la Ley de Patrimonio, a mi entender, como sujetos con personalidad y con derechos, en donde cuenta su creación (nacimiento), su historia (vida) y su necesaria buena salud (estado de conservación). Y,

aunque como es lógico, tienen dueños (públicos o privados) que tienen una serie de obligaciones con ellos, estando sus derechos amparados y protegidos. La Ley de Patrimonio del Estado, desconozco si alguna Ley autonómica la contradice, en materia de intervención es muy corta, aunque bastante clara. No obstante, cuando alguien la quiere obviar, siempre e invariablemente se recurre a la misma letrilla: "la Ley de Patrimonio es interpretable en cada caso". Cuando la Ley, y en materia de restituciones dice de manera breve, pero tajante, que sólo se llevarán a cabo aquellas restituciones que



sean necesarias para la conservación estructural del Bien Cultural. Con la observancia estricta de esta Ley, todos nos encontramos en "fuera de juego". Pero los estamentos oficiales, los que en teoría son los garantes de que la Ley de Patrimonio se cumpla, ¿velan de verdad porque esto sea así?, sólo hay que ver la mayoría de los Pliegos de Prescripciones Técnicas que saca a concurso la administración para tener la certeza de su incumplimiento.

En el caso que me ocupa presentar: la conservación y restauración de las pinturas murales del Peinador Alto de la Reina, en la Alhambra, concurrían situaciones que, por especiales, creo que son interesantes de concretar:

1º.- El conjunto de pinturas había recibido diversas restauraciones históricas, motivadas casi siempre por las distintas visitas reales.

2º.- Los muros de las estancias se encontraban totalmente cubiertos por *graffiti*, gran parte de ellos realizados mediante el rasgado de la capa pictórica con objetos punzantes. En estos *graffiti*, generalmente compuestos de nombre, fecha y leyenda, se pueden observar y localizar todas las etapas históricas de la Alhambra.

3º.- La situación de parte del conjunto de pinturas estaba condicionada por una restauración interrumpida a principio de los años setenta. En ella, además de ocultar la infinidad de *graffiti* y faltas, la reintegra-

ción cromática se había extendido potenciando pictóricamente las áreas erosionadas y ocultando la mayoría de las pérdidas.

4º.- La obra, generalmente oculta a las visitas del monumento, tenía ya, desde finales de los años sesenta del siglo pasado, una concreta admisión y aceptación como obra original (las capas de retoque que ocultaban la realidad de la obra, estaban asumidas como originales).

La exposición tiene como fin presentar una intervención donde se ha sacrificado, en parte, una visión aceptada del conjunto. Donde la reintegración cromática realizada en los años sesenta, y ahora eliminada, tenía como fin reconciliar las pérdidas de las pinturas con la visión integral de éstas. Siendo por tanto, el resultado de la intervención actual, la consecuencia de valorar las pinturas, además de por su, bastante perdido, valor estético, por su historia material, siendo ésta, en parte, el resultado y testigo de la azarosa historia de la Alhambra.

1.1. Ficha Técnica

OBJETO: Conjunto del Peinador Alto.

LOCALIZACIÓN: Al Este de la Torre de Comares, sobre la muralla.

ELEMENTOS: Pinturas murales.

CRONOLOGÍA ARQUITECTÓNICA: Hacia 1537.

CRONOLOGÍA DECORATIVA: 1539-46.



Representación

- Expedición de Carlos V contra Túnez en 1535.
- La leyenda de Faetón.
- Representación de las Virtudes.
- Elementos decorativos de grutescos.

Técnica: Pintura al fresco terminado en seco con temple graso.

Autores: Julio Aquiles y Alexander Mayner. Colaboradores Juan Páez, Miguel Quintana, Domingo Trueba, Pedro Robles y Nicolás Castro

La restauración fue realizada por el Patronato de la Alhambra duran-

te los años 2001 y 2002 y la Dirección de Facultativa fue llevada por el Arquitecto Conservador de la Alhambra y el Generalife. En la intervención han participado un total de trece restauradores durante un periodo aproximado de un año, empleando este equipo algo más de veintisiete mil horas.

2. BREVE DESCRIPCIÓN HISTÓRICA

2.1. Estructura Arquitectónica

La Torre del Peinador, como popularmente se conoce, es a primera vista una más de las muchas torres que se encaraman sobre la muralla



Fig. 4. Vista general del interior.



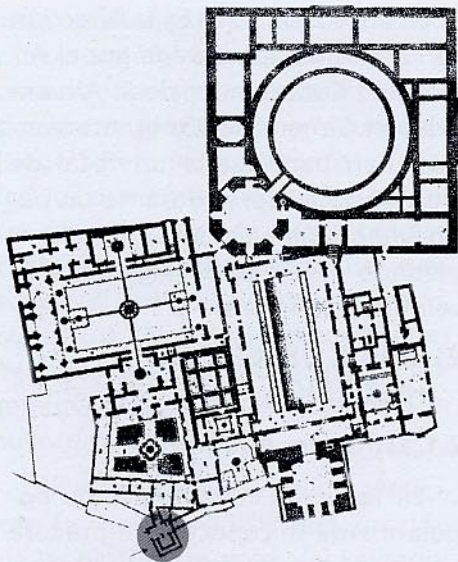


Fig. 5. Localización del Peinador en el conjunto de la Alhambra.

de la Alhambra. Sin embargo, en cuanto nos fijamos particularmente en ella, reparamos que la airosa galería abierta sobre frágiles columnas que recorre su parte superior se aparta de lo normal en esa cortina áulica que define el área Norte de este recinto. Efectivamente, su forma actual se debe a la fusión de estructuras y decoraciones realizadas en dos periodos históricos y por dos culturas, en principio, diferentes: la islámica medieval y la cristiana renacentista. Su construcción inicial en época nazarí va a experimentar varios cambios dentro de este mismo periodo cultural, sufriendo una importante modificación durante el siglo XVI, al convertirse en estancias privadas del Emperador y su esposa.

La conversión de este pabellón nazarí en estancias cristianas se rea-

lizó de manera sencilla y al mismo tiempo ingeniosa, eliminando las cubiertas de los corredores perimetrales, al tiempo que se elevaron los antiguos muros medievales y cerraron luego la galería así formada por unas cubiertas a cuatro aguas que englobaban la linterna y mirador original. En los paños exteriores de la torre, mediante la prolongación de los muros originales nazaríes se convierten en antepechos que cierran una galería al exterior o *loggia*, formada por finas columnas que sostienen arcos escárzanos, que al igual que la conformación que encontramos en la *galería del Tocado*, cubre un alfarjillo artesonado. El gabinete central se habilitó disponiendo un suelo de azulejos de lazo sobre un alfarje —desmontado por Torres Balbás en 1929—, cortando por la mitad la antigua linterna árabe y separando de esta manera la cámara inferior de la superior. Presenta nueve ventanas de medio punto en los tres lados exteriores, a Levante, Norte y Poniente, las cuales pudieran considerarse las primitivas de la linterna islámica, originalmente cerradas con celosías caladas, si no fuera porque no tienen igual anchura y el tramo de arco que remata la ventana central resulta de menor luz que los arcos laterales, por lo que debió de ser todo ello redimensionado en el XVI. A partir del muro Sur de la linterna y de la primitiva torre, se prolongan hacia arriba los muros medievales de la muralla, conformando la An-



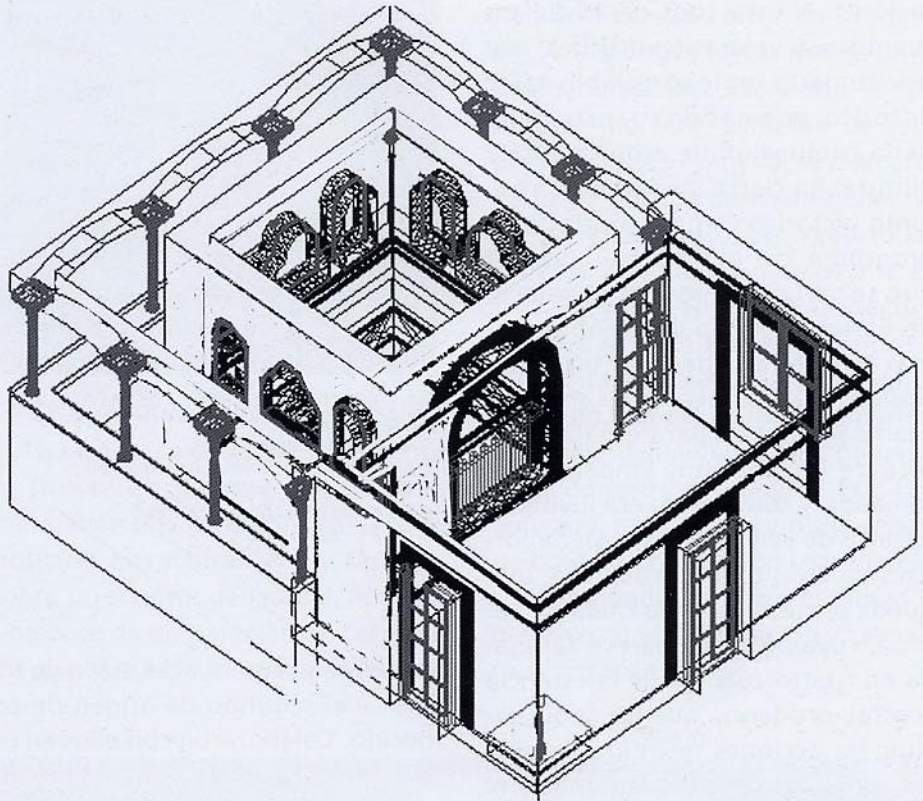


Fig. 6. Perspectiva de los espacios que componen el Peinador.

tecámara o *Estufa*. Su reducido espacio está delimitado por cuatro paredes. En el centro de la del lado Norte se encuentra el arco antes mencionado que comunica con el gabinete y en los extremos se abren sendas puertas para acceder a la Galería Exterior; en el muro Este hay una ventana, y en las paredes Sur y Oeste las puertas para el acceso desde el exterior. Elemento original, y que dio nombre durante cierto tiempo a esta estancia, es el sahumero o perfumador que se colocó en el siglo xvi, el cual consistía en

una estufa ubicada en la planta baja cuyo tiro comunicaba con la alta mediante una losa de mármol perforada por la que salía el aroma para perfumar toda la estancia.

2.2. Las Pinturas Murales

Estas estancias, decoradas entre 1539 y 1546, merecieron desde antiguo el aprecio como obras excepcionales, argumentando Manuel Gómez-Moreno González que "No se les conoce rival en España y únicamente son comparadas con los grutescos del Vaticano, de los cuales no desmerecen en punto a la ornamen-



tación". A esta consideración, en cuanto a su valoración artística, hay que sumarle un inapreciable valor histórico, además de su extraordinaria conjunción de arquitectura y pintura. En cierta medida este conjunto pictórico viene a continuar el programa de exaltación imperial que se vería definido en el palacio de Carlos V, con la inclusión de temas mitológicos de la antigüedad clásica. Así el nuevo Cesar se hacía acompañar con la parafernalia escénica de los antiguos Emperadores romanos, y como ellos, era invitado, a través de la alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio, a la Prudencia, que queda explicitada en la caída de Faetón, cuya historia aparece reflejada en cuatro cuadros de la estancia central, prudencia que no debía excluir las acciones decididas contra los enemigos de la verdadera fe y el orden, como queda explicitado en la representación de la campaña naval a Túnez. Las restantes virtudes que deben adornar al Emperador, como buen príncipe cristiano, se manifestarán repartidas por la Galería Exterior. Tampoco faltan alusiones a dioses paganos, así como a la Fama y la Historia. Lo demás será pura fantasía y capricho, con un repertorio tan amplio como único en lo español, de grutescos al más puro estilo romano

La decoración renacentista que cubre los muros la ejecutaron los pintores Julio Aquiles (Aquilis) y Alejandro (Alexander) Mayner, el primero italiano, discípulo de Juan

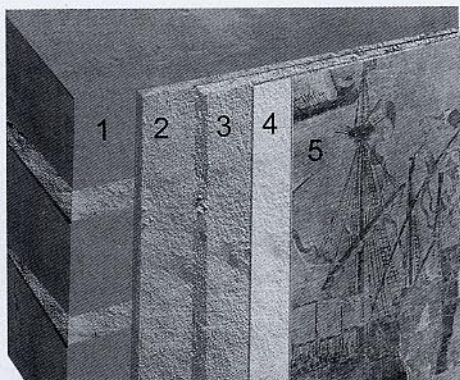


Fig. 7. CORTE ESTRATIGRÁFICO DE LAS PINTURAS (Campaña de Túnez)
 1. Soporte de ladrillo
 2. Mortero de cal y arena que rasa el muro
 3. Mortero de cal y arena
 4. Estuco de cal y árido de mármol
 5. Capa pictórica

de Udine y seguidor del estilo de Rafael, y el segundo de origen desconocido. Colaboraron con ellos en estas decoraciones los pintores españoles Juan Páez, Miguel Quintana, Domingo Trueba, Pedro Robles y Nicolás Castro, algunos de ellos responsables de la policromía de retablos y armaduras de las iglesias granadinas y la armadura del paraninfo de la antigua Universidad carolina. Se reparte la decoración entre la *Antecámara*, el *Tocador* y la *Galería Exterior*. Se viene considerando a partir de los estudios de Gómez-Moreno González (GÓMEZ-MORENO, 1878 y 1887; LÓPEZ TORRIJOS, 2000), que los cuadros de la campaña naval de Túnez pertenecen a Alejandro Mayner, siendo Julio Aquiles el responsable de los motivos preciosistas de los grutescos en zócalos, frisos y demás escenas.



3. TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Técnicamente distinguimos dos formas de pintar marcadamente diferentes, una corresponde a las pinturas localizadas en la sala de la Estufa, y otra, en las zonas del Gabinete y de las galerías exteriores. La primera estaría relacionada con la producción de Mayner, mientras que la segunda correspondería a Julio Aquiles.

Exceptuando alguna área, donde la técnica se ejecuta casi totalmente al fresco, en general, las pinturas mantienen una constante en su composición estructural. Así, y siempre sobre un soporte de ladrillo, aparece una base de preparación de cal y árido que rasa el ladrillo y en donde se

han encontrado restos de la "sino-pia" compositiva con la que se distribuían los espacios. Sobre ésta, se aplicó otro mortero, también de cal y arena; estando húmedo, se marcaron de manera incisa las líneas generales de la composición, como casetones, cenefas, cadenetas, marcos y la estructura general de la arquitectura fingida. Aún en húmedo y sobre el dibujo inciso, se aplicó a espátula un estuquillo de cal y árido de mármol muy fino, conteniendo una pequeña parte de yeso y cola animal. Este fino enlucido, muy blanco y duro, servirá de base de preparación sobre la que se sobrepondrá, primero el dibujo figurativo de la composición y luego la capa pictórica.

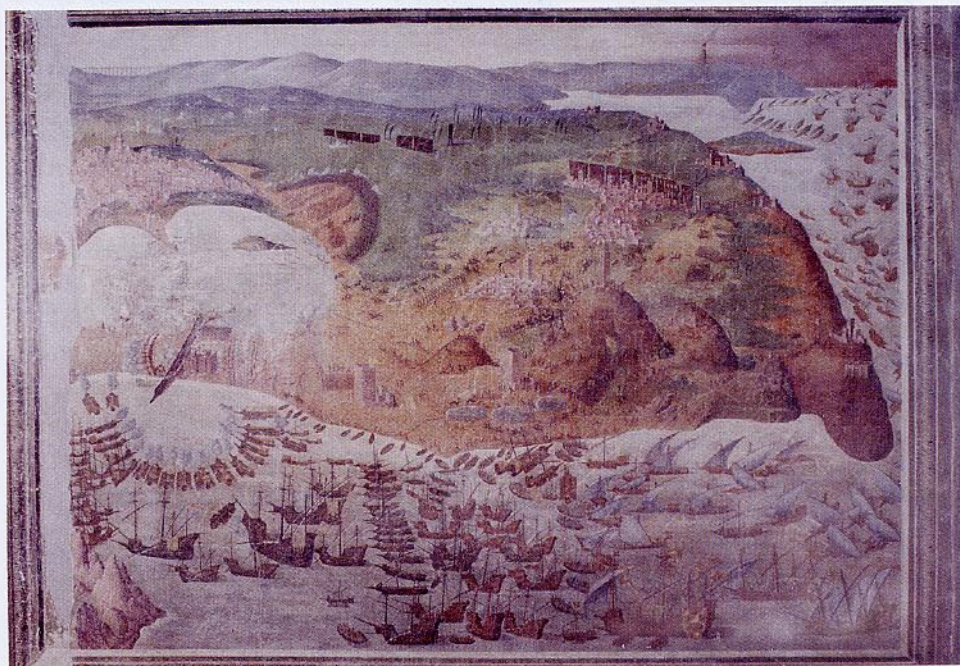


Fig. 8. Detalle de paramento antes de la intervención.



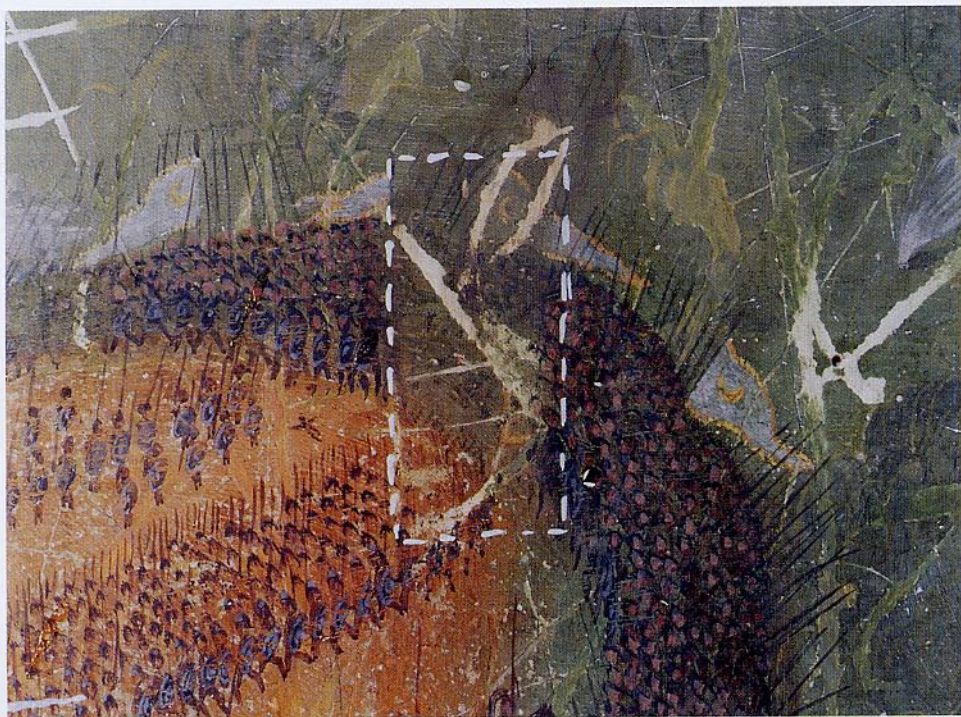


Fig. 9. Detalle donde, al eliminar los repintes, se aprecia el verdadero estado de conservación de la capa pictórica original.

Las distintas maneras de construir la capa pictórica que observamos en el conjunto, como: la plasticidad; las distintas maneras de conseguir los tonos, y matices, sombras y luces, ya con veladuras o con colores directos; el empleo de "fresco", temple magro o graso y la utilización de óleo, irán haciéndonos diferenciar la "mano" de un pintor de la de otro.

4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación estaba determinado por las patologías sufridas en el conjunto y sus consecuencias posteriores, así como a los

diversos ciclos históricos por los que paso el monumento de la Alhambra, y en particular estas habitaciones del Peinador.

El carácter visitable de estas estancias, motivó, que sobre sus decoraciones pictóricas se fueran dejando, a modo de *graffiti*, y como si de un gran libro de firmas se tratara, la constancia incisa; a lápiz; e incluso a punta de pinel, de los visitantes (se encuentran leyendas fechadas desde principios del siglo XVIII).

Así, mientras que las pinturas murales del interior, habían padecido: los efectos de filtraciones, golpes, *graffiti* y algún que otro desfase





Fig. 10. La capa pictórica aparecía, tras los repintes, muy erosionada y con múltiples pérdidas.

de la estructura arquitectónica. En el exterior, las pinturas murales, los mármoles y las armaduras, han estado padeciendo, además, y de manera continuada: la erosión del viento, la humedad o la sequedad extrema, las heladas, la dilatación térmica, el desarrollo de elementos biológicos, los cambios bruscos de la climatología, y quizás lo más grave, la contaminación medioambiental.

Así, las restauraciones cíclicas a lo largo del tiempo, que ha ido acumulando el conjunto del Peinador, se revelan como un elemento importante y condicionador de la apreciación, hoy, de éste, formando, gran

parte de ellos, parte de la historia del conjunto y ya totalmente articulados con el original.

Las intervenciones, ya como restauraciones artísticas para habilitar las estancias en su primitiva función, o reparaciones posteriores; intervenciones restauratorias cuya finalidad fue recuperar los conjuntos murales con criterios reconstruccionistas e integradores, habían marcado significativamente las estancias. El conjunto de las pinturas de la Antecámara se encontraba en el estado intermedio de una reciente restauración realizada por el Ministerio de Educación y Cultura durante los



años 1967-69, interrumpida en un tiempo, donde los criterios de restauración ya no permitían y alentaban libertades y licencias creativas.

Los *graffiti*, unas veces aparecían a lápiz, aunque la mayoría están realizados mediante profundas incisiones que llegan y traspasan las distintas bases de preparación, desvirtuando la superficie pictórica, la composición y los motivos representados.

Como hemos dicho, el conjunto de pinturas murales se quedó a medias de una intervención de restauración, encontrándose ya limpias las pinturas de la Antecámara; pero no así, las de la Cámara y las Galerías Exteriores. En estos dos últimos conjuntos, la suciedad medio ambiental de siglos se encontraba depositada en los poros de las pinturas, presentándose como una costra negra que anulaba el blanco del fondo sobre el que se determina toda la composición.

La procedencia de esta costra tenía su origen en el depósito de micro partículas que se habían ido acumulando lentamente dentro de los poros de la capa pictórica. Con el tiempo, la aplicación de aceites y barnices, así como las micro carbonataciones producidas de manera natural daban como resultado una costra negra muy intensa y dura.

La circunstancia más determinante sobre el aspecto de suciedad general que caracterizaba éstas dos áreas: Cámara y Galería Exterior, era

que la costra negra se encontraba, en gran parte, depositada dentro de los poros de la superficie pictórica. Al igual, sobre los dos conjuntos, aparecían múltiples retoques de óleo en la Galería Exterior y de temple y óleo en el interior de la Cámara. Los de óleo, realizados con toda probabilidad durante el siglo XIX y los de temple durante la década de los años setenta del siglo XX.

5. TRATAMIENTOS

5.1. VISIÓN GENERAL SOBRE LA INTERVENCIÓN.

La intervención de conservación de un conjunto como el que nos ocupa, puede plantear distintas disyuntivas, que, ante cualquier intervención de conservación, es necesario tener en cuenta y asumirlas.

Al analizar la situación del Peinador Alto de la Reina, con vistas a exponer un criterio de intervención coherente, teníamos que considerar:

1º En el siglo XVI se crean unas estancias que modifican una antigua torre árabe de recreo sobre la muralla. Al mismo tiempo que se producía una fuerte modificación de la arquitectura, se crean nuevas estancias y decoraciones que son auténticas obras de arte, representativas de su tiempo, y con un fuerte carácter histórico. Se justifica tal intervención por una necesidad vital en una situación histórica importante y trascendente.

2º Durante el siglo XVII primero, y después en el XVIII, los aposentos, an-





Fig. 11. Detalle de paramento sin los repintes, en él se aprecia la erosión de la capa pictórica y la pérdida de la nitidez de la composición a causa de los múltiples graffitis realizados sobre la superficie pictórica.

te la visita y utilización de los monarcas, se ven "remozados" en sus decoraciones. Se redecora repintando; pero respetando la composición original, dejando la impronta de ese momento y el gusto de la época, creando, por tanto, un momento y un hecho histórico determinado.

3º Distintas reparaciones durante el siglo XVIII, cuyo fin fue únicamente el mantenimiento de las estancias como tales, para un hipotético uso.

4º Distintas reparaciones durante el siglo XIX, cuyo fin fue únicamente el mantenimiento de las estancias y sus decoraciones como elementos singulares de la Alhambra.

5º Segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, distintas reparaciones cuyo fin es ya la conservación y el mantenimiento de espacios y elementos históricos. Sólo se conserva. Y en su defecto, sólo se realizan pequeñas intervenciones creativas, donde la creatividad sólo está al servicio de la mejor conservación.

6º Segunda mitad del siglo XX, distintas restauraciones cuyo fin además de la conservación, es la recreación artística. Justificando tal actuación en base a una supuesta necesidad del espectador por conocer con fidelidad como fue el apogeo



de las estancias o del espacio del momento histórico original (reintegración invisible de las pinturas de la Toma de Túnez).

Con estos datos, y sin entrar en matices, encontrar el criterio de conservación idóneo para proponer una intervención acertada supuso valorar con antelación, los siguientes posibles planteamientos:

1º *Una intervención clásica de conservación.*

Supondría plantearse como conservables sólo los componentes originales y los que la historia ha ido aportando sobre las estancias. Sería difícilmente justificable considerar históricas las intervenciones realizadas en los años sesenta.

2º *Una intervención conservadora estricta.*

Podría plantearse, entendiendo sobre los supuestos expresados en el primer planteamiento, que: las reintegraciones cromáticas realizadas en los años sesenta, si bien son anacrónicas, poseen valores artísticos irrenunciables. Y que además, aunque nuevas, podrían estar realizadas copiando los originales, de manera que al perderse aquellos, estos son los únicos referentes válidos de los originales y, por tanto, sería justificable una labor de conservación de los mismos.

De igual modo, los retoques sobre las pinturas murales de los paños de la Antecámara, ocultan un entramado de *graffiti* que desvirtúan

cualquier intento de lectura de las pinturas, siendo por tanto necesaria la conservación de los retoques para no alterar la conciencia que se tiene actualmente sobre las pinturas.

3º *Una intervención integral.*

Aún sin tener la misma finalidad y justificación, para las intervenciones realizadas en los años sesenta en los paños de la Antecámara, los trabajos podrían tener una línea de continuidad con dichos trabajos. Así, podría plantearse, tener asumida la visión actual de las pinturas nuevas, entenderlas como resultados de serias investigaciones y respetarlas, admitiendo su conservación y reintegrando las faltas de las pérdidas que aparecen ya sobre ellas.

Ante tal situación y con los datos que teníamos, el planteamiento que propusimos, fue el de una **intervención de conservación**, teniendo claro desde el principio que la actuación respetaría escrupulosamente las intervenciones **históricas** que aparecían en el conjunto, al igual que aquellos repintes con formas definidas que estuvieran integradas con el original y que no mantuvieran estratos originales subyacentes. Sobre los retoques realizados en los años sesenta sobre las pinturas de la Antecámara, pospusimos definir el criterio de intervención hasta haber reunido suficientes datos y documentación sobre los mismos, redactando una propuesta concreta y definitiva después de realizar distintos ensayos y estudios.



5.2. Criterios de Intervención

Además de los repintes realizados durante la restauración de los años sesenta y setenta en la Antecámara, en las áreas de la Cámara del Peinador y en la Galería Exterior, aparecían multitud de retoques al óleo del siglo XIX completamente "torcidos", realizados, en su mayor parte, sobre la superficie original erosionada. Muchos de estos repintes, como en el caso de las áreas bajas de los intradósos de las ventanas del Peinador, habían perdido el dibujo original subyacente, quedando estos como único referente de la decoración original.

En la Antecámara, la superficie de las pinturas (completamente erosionada por los *graffiti* y retocadas) planteaba un problema de fondo entre la necesaria armonización óptica de las pinturas y la honesta necesidad de recuperar la visión de los estratos originales ocultos por el retoque.

Así, la situación particular en que aparecía este espacio de la Antecámara, ejemplo del criterio de actuación de una época determinada, y ya ampliamente superada, era, el intento por devolver en parte, todo el esplendor que las pinturas tuvieron en tiempos pasados, por lo que no se reparó en completar y retocar, incluso sobre el original erosionado y las mismas pinturas, apareciendo una mezcla de retoques y de repintes.

Atendiendo a la necesaria actuación de ordenamiento de estos reto-

ques, había que considerar dos motivos de intervención sobre ellos. En primer lugar, nos encontrábamos con que la base de relleno de estos retoques era de sulfato cálcico con cola orgánica. Este hecho, suponía un material ajeno al original, y que debía de compartir con éste las mismas condiciones de humedad y temperatura. El estuco de yeso y cola es un material de uso común en pintura de caballete, pero totalmente desaconsejable en la pintura mural.

En segundo lugar y examinando el tipo de reintegración que había, supuestamente invisible, se apreciaba un alto grado de perturbación visual. Ya sea falseando la realidad de las pinturas o cambiándolas por completo o, como en el caso donde no se conseguía un retoque invisible, ocasionando una serie de fantasmas que formaban figuras sobre la superficie original.

Por todo lo expuesto, y valorando los estudios de la analítica y las prospecciones de la "catas", llegamos a la conclusión de que sería necesario plantearse la eliminación de estos retoques, valorando posteriormente la realidad objetiva de las superficies originales, y considerando así, el retoque idóneo necesario para conseguir el justo equilibrio entre la reintegración cromática y el original. Teniendo siempre presente el fin de restituir ante el observador las superficies originales y las intervenciones **históricas** que formaban parte del conjunto.





Fig. 12. Foto final de un paramento después de la intervención de reintegración.

Así, la propuesta de intervención debía abordar en primer lugar, la recuperación de las pinturas originales, pero también la necesaria armonización de la visión de las pinturas, totalmente desvirtuadas por la irrupción de los *graffiti* y los daños. Teniendo claro, eso sí, que la reintegración cromática debía tener una limitación reducida, casi exclusivamente dedicada a paliar y atenuar la ingerencia de la falta en la visión de las pinturas. Para la realización de la propuesta de intervención en estas áreas, se llevaron a cabo ensayos de eliminación de repintes y de reintegración cromática.

Al mismo tiempo se estudiaron las fotografías de la intervención de los años sesenta y setenta.

Con estos estudios realizados, concluimos que la intervención necesaria sobre las pinturas de la Antecámara, debía y podía liberar a ésta, de los múltiples repintes que la cubrían, y recuperar en gran medida, la óptima visión de las pinturas sin llegar a tales extremos de retoques. La eliminación de los repintes era, por lo demás, necesaria, ya que el estuco de base de preparación de estos retoques de cola orgánica y



sulfato cálcico, es una materia incompatible con la naturaleza de los murales.

La intervención propuesta para eliminar los repintes, comenzaría con una completa documentación de cada área, y tras la consolidación de los distintos estratos originales, se eliminarían los retoques y estucos de cola; se aplicaría un nuevo estuco de cal y árido de polvo de mármol, esta vez por debajo de la superficie original, y se realizaría la reintegración cromática. Sería esencial no desvirtuar la huella del tiempo con una reintegración desmesurada para atenuar la desfiguración y protagonismo que provocaba la magnitud de los *graffiti* incisos sobre la capa pictórica. Por lo que se planteó una reintegración que atenuara la desfiguración que provocaban las incisiones sobre la composición. Así, se mantuvieron a bajo nivel las incisiones, aunque atenuando su profundidad y retocándolas posteriormente para darles un aspecto natural e integrador.

La intervención de armonización con el retoque, conllevaba el problema de aplicar un color y un tono distinto según se situase sobre un fondo de cielo, de campo o de barco, con el consecuente "empacho" visual para el espectador. Para evitar esto, era necesario localizar un color y un tono general armónico que, consiguiendo un aspecto natural de la falta, no pudiese ser confundido con un retoque, e integrase, al mismo tiempo, la agresión visual en el conjunto.

Para llegar a conclusiones que pudiesen ser aplicadas y funcionar realmente bien, analizamos el conjunto de pinturas de la "Campaña de Túnez" como una sincronía cromática, buscando un valor general medio de color y tono, éste serviría de base y lo compondría el mortero base, para después y mediante veladuras de colores contrapuestos (complementarios) en el círculo cromático, definir y ajustar el tono ideal para el color base de las faltas. Localizado este color y tono, que al ser complementario del color y tono general, y al estar a bajo nivel de la superficie original, nunca podría ser confundido con un retoque, se integró y ajustó en cada área bajando el valor cromático o subiéndolo mediante veladuras de sombra.

No obstante, en algunas áreas, la necesidad de conjuntar en lo posible faltas que formaban figuras abstractas, o algunos detalles significativos de las composiciones, se debió realizar una reintegración integradora de estos espacios. Para ello se empleó la técnica del *tratteggio*, permitiendo reconocer estas áreas de retoques mediante la observación cercana del espectador.

En el caso de las Galerías del Exterior se creyó conveniente reintegrar las amplias faltas que circundaban el marco de las ventanas, ya que éstas, presentadas como lagunas, modificaban la visión del conjunto arquitectónico de una manera errónea. El *tratteggio* empleado en las otras estancias, a punta de pincel,



resultaba por las características de apreciación de estas superficies (muy próximas por parte del espectador) de una menudencia inquietante para la apreciación de las superficies originales. Por ello, se decidió emplear un sistema más mecánico (lápices), que en su apreciación objetiva o sensitiva se distanciase sensitivamente de la ejecución pictórica.

En este contexto, las lagunas correspondientes a grandes faltas que aparecían en el conjunto se mantenían como lagunas a bajo nivel, aunque integrándolas con otro mortero, como pérdidas naturales.

Los diferentes capítulos de los tratamientos propuestos y realizados fueron los siguientes:

Documentación gráfica; Documentación bibliográfica; Recogida y análisis de muestras; Tratamiento de emergencia; Limpieza general superficial; Tratamientos y eliminación de elementos biológicos; Consolidación y fijación de la capa pictórica; Consolidación y fijación de la base de preparación; Limpieza de las pinturas; Eliminación de sales; Eliminación de repellados y estucos ajenos al original; Reposición de morteros; Reintegración cromática; Capa de protección.



