

H

O

P

E

ELENA VÁZQUEZ-JIMÉNEZ
(editora)



Editorial Universidad de Sevilla

ELENA VÁZQUEZ-JIMÉNEZ
(EDITORA)

HOPE



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
u eus
Editorial Universidad de Sevilla

SEVILLA 2022



Comité editorial:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.



Esta obra se distribuye con la licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

© Editorial Universidad de Sevilla 2022
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tífs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© Elena Vázquez-Jiménez (editora) 2022

© De los textos, los autores 2022

© De la imágenes los autores 2022

Impreso en España-Printed in Spain
Impreso en papel ecológico

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447222575>

Realización digital: ed-Libros. Fernando Fernández

ÍNDICE

TECNOLOGÍA, CREATIVIDAD Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA EN EL GRADO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: LA INTERVENCIÓN EN LA PINTURA DE CABALLETE EN UNA VISIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DEL CÓMIC. Elena Vázquez-Jiménez	7
UNA NUEVA EXPERIENCIA FORMATIVA: EL RELATO GRÁFICO DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE UNA PINTURA SOBRE LIENZO. Javier Bueno-Vargas	13
HOPE: SIMULACIÓN VIRTUAL DE UN ESPACIO EXPOSITIVO Israel Tirado García	19
ACERCA DE LA RESTAURACIÓN... Beatriz Prado Campos	23
¿CÓMO ES ESTRUCTURAMENTE UNA PINTURA DE CABALLETE? M. ^a Dolores Zambrana Vega	25
LÁMINAS	
Manuel Jiménez García	28
Antonio Naranjo Álvarez	30
María Barrera Guerra	32
José Luis Alcaide Roldán	34
Carolina Álvarez Rodríguez	36
Carmen Gallego Peña	38
Carmen Bernal Humanes	40
Pablo Brazo Mora	42
Carlos Carnevali Román	44
José Pedro Cobreros Oliva	46
Marta Fernández Cabrerizo	48
Luis García Bernabé	50
Blanca García García	52
Elena Vázquez-Jiménez	54
Araceli Camero Garzón	56
M. ^a Ángeles García Lozano	58

La *conservación curativa* está conformada por todas aquellas medidas y acciones directas sobre el bien cultural cuyo objetivo es detener el deterioro presente y reforzar su estructura evitando su pérdida material. Volvamos a nuestro cuadro del museo. Ha sido prestado para una exposición, a su vuelta se observa que tiene un levantamiento en la pintura y que existe un riesgo real de que esta parte de la pintura se pierda. Inmediatamente se somete a un tratamiento de fijación para asegurar esta pintura y conservarla. Dicho tratamiento se incluirá dentro de la *conservación curativa*, ya que es necesario e indispensable para la integridad material de la obra.

La *restauración* está conformada por todas aquellas medidas y acciones directas sobre el bien cultural cuyo objetivo sea facilitar su apreciación, comprensión y uso cuando el bien haya perdido su significado o función mediante un deterioro pretérito. Supongamos entonces que nuestro cuadro del museo representa a una santa, pongamos Santa Lucía, que perdió los ojos en su martirio. La zona donde debe estar la bandeja con sus ojos está totalmente perdida, es una laguna en nuestro argot, pero tenemos una fotografía antigua que muestra perfectamente cómo era la composición de ese fragmento de pintura. En aras de su mejor comprensión e identificación del personaje por parte del espectador, se realiza una reintegración cromática de la parte perdida. Este tratamiento se encuadraría dentro de lo que hoy día los conservadores-restauradores entendemos por *restauración*.

Así pues, vemos cómo el término *restauración* es solo una acción dentro de la *conservación* de bienes culturales.

¿CÓMO ES ESTRUCTURAMENTE UNA PINTURA DE CABALLETE?

M.^a Dolores Zambrana Vega
Universidad de Sevilla

En el Grado de Conservación y restauración de bienes culturales de la Universidad de Sevilla, nos encontramos con dos asignaturas que abordan la intervención de las obras bidimensionales, "Intervención en pintura", asignatura anual del segundo curso e "Intervención en arte contemporáneo I", asignatura cuatrimestral del tercer curso, ambas de carácter obligatorio. Hacemos referencia a dichas asignaturas porque nuestro proyecto se ha centrado principalmente en la divulgación de la intervención de la pintura de caballete. Por tanto, estamos ante una formación académica donde el alumnado se enfrenta a dos tipologías de obras bidimensionales, la tradicional y la contemporánea, caracterizadas a nivel estructural y conceptual por grandes diferencias que se deben tener en cuenta a la hora de intervenirlas.

Partimos de la base de que un cuadro no es solamente una superficie coloreada, sino unos objetos tridimensionales formados por una serie de capas de distintos espesores y composiciones, denominadas estratos, variaciones que explican la apariencia definitiva de la superficie. Generalmente, nos podemos encontrar con un máximo de cinco: soporte, preparación o aparejo, imprimación, capa pictórica y capa de protección o barnizado final (Calvo, 2002). Todos ellos son el resultado de los procesos constructivos que han llevado a cabo los artistas a la hora de componer su obra. Es decir, nos referimos a los *procedimientos pictóricos* determinados por los materiales empleados en su ejecución (aceite, resinas acrílicas, acetato de polivinilo...) y las *técnicas pictóricas*, manera o forma de aplicar los procedimientos pictóricos (opacidad, transparencias, *sfumato*...) (Huertas, 2010). Cada uno de estos estratos cumple dos funciones, una *estructural* y otra *estética*, las cuales van a depender de la finalidad que busque el artista.

Para entender mejor ambas tipologías plásticas, empezaremos por definir los límites cronológicos existentes:

Se considera arte contemporáneo toda creación artística a partir del Romanticismo, incluyendo Nazarenos, Prerrafaelistas, Impresionistas, etc. Es decir, todos los movimientos desde mediados del siglo XIX hasta hoy. Y, desde una perspectiva arqueológica, toda la producción material a partir de la Revolución Industrial (Ruiz de Arcaute, 1993).



La Revolución industrial es el momento en el que surgen nuevos materiales que son los que realmente marcan las desigualdades entre ambos tipos de pintura, principalmente desde un punto de vista técnico-matérico. Analizándolas de forma comparativa, podemos concretar que las obras tradicionales suelen seguir casi un mismo patrón estructural, apareciendo normalmente los cinco estratos ya mencionados. Mientras que las obras contemporáneas se basan en diferentes modelos constructivos, todos ellos desde una perspectiva muy experimental, donde no siempre están reflejados dichos estratos.

El orden convencional de trabajo en ambas es empezar por la preparación del soporte, después la aplicación del aparejo, seguido por la imprimación; se continúa por la capa pictórica y se termina por la capa de protección o barnizado.

El soporte en la obra tradicional es considerado como la base sustentante que va a recibir los estratos pictóricos y del que además depende la estabilidad del conjunto; estos están compuestos generalmente por tablas (pino o cedro) o por telas de fibras naturales (lino, cáñamo o algodón) montadas sobre un bastidor, constituido por listones de madera (Pedrola, 1998). En cambio, en la obra contemporánea el soporte se considera como un material base, utilizado mayoritariamente para la concreción de la idea. En comparación con las obras tradicionales nos podemos encontrar con infinidad de materiales que se utilizan como base, estos son: telas (naturales, artificiales o sintéticas) montadas sobre bastidores de madera o metálicos, maderas, cartones, gráficos, papeles pegados al lienzo, contrachapados, aglomerados LM, DM, HM, materiales industriales... (Llamas, 2009).

La capa de preparación o aparejo en la obra tradicional se define como una serie de capas intermedias que unifican la superficie del soporte y facilita la correcta adhesión de la policromía. Generalmente está compuesta por un adhesivo (cola animal, aceites secantes...) y una carga (yeso, carbonato de calcio...) (Pascual y Patiño, 2010). En cambio, en obra contemporánea es conocida por el concepto de fondo, constituida por una sustancia filmógena que incluye una carga cuya finalidad es la de servir de asiento a las capas superpuestas de color. Esta puede ser utilizada o no por el artista e incluso en muchas ocasiones es sustituida por la imprimación (Llamas, 2009).

La imprimación en las obras tradicionales se refiere a una película muy fina, con poco aglutinante y un alto porcentaje de carga cuyo objetivo es perfeccionar la capa de preparación o darle color, pudiendo servir a la vez de aislante para regular la absorción del aglutinante presente en el procedimiento pictórico (Pascual y Patiño, 2010). Habitualmente en la obra tradicional es aplicada sobre la capa de preparación o aparejo, mientras que en las obras contemporáneas suele ser empleada directamente sobre el soporte (sintéticas acrílicas o Acril 33-vinílicas o estireno-acrítica más carga como dióxido de titanio, talcos carbonatos cálcicos...) (Llamas, 2009).

La capa pictórica en las obras tradicionales son los valores plásticos y estéticos, por tanto, es la consecuencia de todos los elementos incorporados a la estructura, correspondiendo a los pigmentos el mayor protagonismo (orgánicos e inorgánicos naturales), aglutinados por aceites, gomas, colas animales... (Calvo, 2002). En las obras contemporáneas se refiere a las capas de pintura que están

formadas también por dos tipos de materiales, un sólido pulverizado (pigmentos industriales, colorantes o tintes ...) más una sustancia filmógena que da cohesión a dichas partículas y adhiere la capa formada al sustrato inferior (Llamas, 2009).

La capa de protección o barnizado final en la obra tradicional cumple dos funciones: una estética, mejorando el aspecto final del cuadro, y la de proteger la película pictórica del polvo, de la suciedad de la atmósfera, de la abrasión, del efecto del oxígeno y de la humedad. Este estrato está compuesto de un disolvente (esencia de trementina, agua ...) y una resina natural (mastique, dammar, cera virgen ...) (Pedrola, 2002). Las obras contemporáneas se caracterizan por la búsqueda de superficies mates, lo cual implica un rechazo del uso de barnices finales. En el caso de que se utilicen recubrimientos, hay que tener en cuenta que los artistas buscan sobre todo un determinado efecto plástico (barnices sintéticos, resinas vinílicas o acrílicas y las cetónicas) (Llamas, 2009).

Para concluir, hay que decir que el conservador-restaurador debe tratar la obra contemporánea de forma particular debido a sus características técnicas, matéricas y conceptuales comentadas anteriormente, ya que se emplean materiales industriales que son de una calidad inferior a los utilizados en las obras tradicionales. También nos encontramos con una pérdida de la tradición artesana, donde prevalece el concepto sobre la materia, repercutiendo todo esto en una durabilidad mas limitada con respecto a las obras tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: El Serbal.
- HUERTAS, M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II. Preparación de los soportes, procedimientos y técnicas pictóricas*. Madrid: Akal.
- LLAMAS, R. (2009). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PASCUAL, E y PATIÑO, M. (2010). *Restauración de pintura*. Barcelona: Parramón.
- PEDROLA FONT, A. (1998). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico.
- ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis.
- RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, E. (1993). *Materiales y técnicas en el arte contemporáneo*. Barcelona: Universidad de Barcelona.