

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Coluccio, Carla (2016). "Temple de huevo como medio de reintegración para pintura de caballete", *TAREA*, 3 (3), pp. 164-177.

RESUMEN

Este trabajo estudia la técnica de temple de huevo, el comportamiento material y los efectos pictóricos, a fin de poner en evidencia las ventajas e inconvenientes en la reintegración, como así también la retratabilidad del método.

En esta investigación se exponen los antecedentes de su utilización en Alemania en el siglo XX y, al no contar con registros de su utilización o experimentación en la Argentina, se realizó una práctica sobre una pintura de caballete del período colonial que se incluye en esta presentación.

Palabras clave: *Temple de huevo, lienzo, reintegración, retratabilidad.*

ABSTRACT

In this article the egg tempera retouch technique will be evaluated as well as the materials' behavior and the pictorial effects in order to discuss its pros and cons when used in reintegration as well as the retratability of the method. Records of its use in Germany in the 20th Century will be exposed and, since there are no records of this technique being used in Argentina, it was applied on an easel painting of the colonial period as a test.

Key words: *Egg tempera, canvas, retouching, retratability.*

Fecha de recepción: 17 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 5 de julio de 2016

TEMPLE DE HUEVO COMO MEDIO DE REINTEGRACIÓN PARA PINTURA DE CABALLETE

Carla Coluccio

Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de San Martín

La reintegración cromática de una pintura de caballete es uno de los tratamientos más complejos en la disciplina de la restauración, y existe, además, una diversidad importante de criterios sobre el tema. Tiene como finalidad principal, reestablecer el potencial estético de la obra de arte, perdido por los deterioros sufridos en el transcurso del tiempo.

En una obra pictórica, se denomina laguna a la falta ocasional o intencionada, bien de la capa pictórica o bien de la capa pictórica y de la capa de preparación. Estos faltantes constituyen por sí mismos elementos físicos, en cuanto a forma y color, e interrumpen el mensaje implícito de la imagen aportando a la superficie pictórica una nueva configuración.¹ Asimismo, estas mermas generan tensiones que compiten con la propia composición, ya que no permiten efectuar una lectura equilibrada de la imagen y producen una sensación equívoca de la pieza.

Si se considera la obra de arte como una unidad, la presencia de una laguna actúa fragmentando la imagen, ya que interrumpe su plano figurativo y cromático.² Para reestablecer el potencial expresivo de la obra, se neutraliza el carácter negativo que la laguna tiene sobre la

1 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 2003, p. 24.

2 *Ibidem*, pp. 25-26.

misma reduciendo el valor emergente que asume de figura a fondo.³ Una intervención es efectiva cuando el faltante pictórico, luego de la reintegración, funciona como nexo de unión de las partes o fragmentos originales existentes. Asimismo, es fundamental el registro de su existencia, como un hecho ligado al derrotero padecido por la obra.⁴

El término reintegración se empezó a utilizar en 1945 en el Istituto Centrale del Restauro, de Roma, a partir de la técnica desarrollada por su director, Cesare Brandi, y su equipo de colaboradores.⁵ Sin embargo, ya en el siglo XIX, existieron en Europa diferentes propuestas sobre este tema.⁶

Con todo, es importante remarcar que emprender el tratamiento de reintegración cromática implica para el conservador-restaurador, además de un dominio de la metodología, un acercamiento tanto de la técnica pictórica del artista como de la estructura material y compositiva de la obra. Sin entrar en los diferentes criterios de reintegración y teniendo en cuenta que los materiales utilizados en pintura de caballete son muy diversos, los recursos empleados varían de acuerdo al análisis de cada obra en particular y según la experiencia y preferencias del restaurador. En esta oportunidad, esta investigación se centrará en el uso de la técnica tradicional del temple como método para la reintegración cromática. Este procedimiento, adoptado por el restaurador Helmut Moritz Ruhemann en Berlín a fines del siglo XIX y principios del XX, fue perfeccionado luego por su colega Herbert Lank y difundido a países como Holanda, Francia e Italia, además de centros de restauro en Londres y Nueva York.⁷

3 *Ibidem*, pp. 26-27.

4 Albert y Paul Philippot. "Problema de la integración de las lagunas en la restauración de pintura", *Bulletin IRPA* II, 1959, pp. 405-408.

5 Los alumnos de Cesare Brandi tuvieron amplia participación en el desarrollo de esta técnica. Paolo y Laura Mora fueron los más renombrados, aunque no los únicos, que trabajaron en la evolución de este método junto al director del Istituto Centrale del Restauro. Ver Paolo Mora, L. Mora y P. Philippot. *La conservation des peintures murales*. Bologna, Compositori, 1977, pp. 351-358. Veinte años después de la primera teoría de reintegración de Brandi, Umberto Baldini desarrolló el planteo primero sobre laguna pictórica. Sobre este tema, ver: Umberto Baldini. *Teoria del restauro e unita' di metodologia*, Vol. I. Firenze, Nardini, [1978] 1991.

6 Sobre la evolución de la reintegración pictórica, ver: Giuseppina Perusini. "La reintegrazione pittorica dei dipinti mobili da Edwards a Brandi", en: *Le fasi finale nel restauro delle opere policrome mobili*, V *Congreso Internazionale Colore e Consevazione*, CESMAR7, Il Prato, Saonara, Trento 19-20 de noviembre, 2010, pp. 17-30.

7 Ann Massing. "The history of egg tempera as a retouching medium", en R. Ellison, P. Smithen y R. Turnbull (eds.): *Mixing and Matching, Approaches to Retouching Paintings*. London, Archetype Publication-ICON-BAPCR, 2010, pp. 4-17.

EL TEMPLE

La palabra temple deriva del latín medieval *temperare*, que significa mezclar o aglutinar un color.⁸ No se refiere a ningún elemento en especial, sino que es el nombre dado a las pinturas aglutinadas con diversos materiales. De acuerdo a los autores y las diferentes épocas, el temple puede tener disímiles definiciones, pero brevemente se pueden clasificar como naturales o artificiales, entre los que se destacan: cola, cera y cola, huevo (yema-clara del huevo), emulsiones de aceite y huevo, caseína, cera con caseína o temples de goma arábica (acuarela, gouache).⁹ De este modo, dentro de los temples, es posible encontrar sustancias de distinta procedencia.

Su uso se conoce desde las primeras épocas del arte de la pintura, desde la cultura egipcia, mesopotámica y cretense, y fue muy divulgado entre los griegos. Para Cennino Cennini, el temple era una técnica a base de yema de huevo y clara, que se diluía con dispersiones de leche de higuera, y que fue heredada de los artistas bizantinos.¹⁰ En los antiguos textos, Cennini lo utilizaba tanto en la imprimación como medio aglutinante y también para el barniz.¹¹

Posteriormente, Antonio Palomino definía la técnica como “Especie de pintura acuosa, que se hace con ingredientes pegantes, como goma, cola, o temple de huevo: que se procedió el llamarse temple; porque fue lo primero con que comenzó la temple de huevo”.¹² De manera similar, el tratadista sevillano Francisco Pacheco lo citaba en su libro *Arte de la pintura del siglo xvii*.¹³ El temple fue la técnica empleada en las tablas de la época románica y del primer gótico. Otros soportes en los que se utilizó este procedimiento fueron la piedra, el metal, el cartón, el pergamino, la seda, el lienzo e incluso, también, en la pintura mural debido a su estabilidad en el tiempo. Pero, sin duda, fue la tabla, en los siglos bajomedievales, el soporte más importante dentro del período de apogeo de esta técnica. Las maderas más utilizadas fueron aquellas de álamo, en la Europa meridional, y las de encina, en la septentrional. Asimismo, se destacó el nogal en Francia, el abeto

8 Rocío Bruquetas. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 269.

9 Las diferentes técnicas están descritas en Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1996, pp. 284-207.

10 Cennino Cennini. *Il libro dell'arte*. Vicenza, Edizione a cura di F. Frezzato Neri Pozza, 2003, p. 125.

11 François Perego. *Dictionnaire des matériaux du peindre*. Paris, Belin, 2005, p. 706.

12 Antonio Palomino. *Prácticas de la pintura al temple*. Madrid, Editor Viuda de Juan García Infançon, Francisco Laso, Universidad Complutense de Madrid, 1724, Capítulo V, p. 581.

13 Rocío Bruquetas. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro, op. cit.*, p. 269.

en Alemania y el pino en España.¹⁴ En 1605, Vasari describía a Cimabue, pintor florentino de 1240, como el primero en adquirir el conocimiento de los griegos, quienes realizaban obras sobre tabla y muro con una base de yeso y cola y pintadas con pigmentos mezclados con yema de huevo.

Durante la época medieval, y antes de la introducción de la pintura al óleo, se distinguen tres momentos en la técnica pictórica: el primero fue hasta fines del siglo XIII y tuvo su formulación en el tratado *Diversarumartium Schedula* del monje Teófilo Segundo, que coincidía con la innovación de Giotto y sus *giornatas* en la pintura al fresco, en la que aplicaba los nuevos valores del modelado, el claroscuro y la profundidad. Luego, durante el siglo XIV y la primera mitad del XV, el tratadista Cennini, en *Il Libro dell'arte*, explicaba los avances de la técnica, las veladuras y la aplicación del color por transparencias, que modificaban los colores subyacentes. Por último, en la segunda mitad del siglo XV, el temple de huevo fue el método habitual de la pintura de tabla europea. Incluso durante la transición posterior hacia el óleo sobre lienzo, se generaron infinidad de recetas que iban desde temple de huevo, cuyo único aglutinante era la yema, hasta otras fórmulas en las que se incorporaban aceites y barnices o, como hacía Vasari, cuyo método consistía en aplicar una o dos manos de cola caliente. Del mismo modo, Tiziano y la escuela veneciana utilizaron el temple como base para el óleo, porque acertaba el proceso pictórico y ganaba en luminosidad. Según explicaba el tratadista Pacheco, la escuela sevillana siguió esta misma técnica, pero se ha dado incluso el caso inverso, es decir, la aplicación de colores al temple sobre el óleo, procedimiento utilizado por Anton van Dyck durante el siglo XVII.¹⁵

Para terminar, otro testimonio destacable fue el escrito de Giorgio de Chirico, *Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica*, de 1928,¹⁶ que sirvió como fuente de las técnicas de temple empleadas por los pintores hasta 1940-1950. Entre los capítulos relevantes de esta publicación, cabe mencionar: pintura al temple, temple magro, temple a la cera o encausto, temple graso con aceite de lino cocido.

BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE LA REINTEGRACIÓN CON TEMPLE DE HUEVO

Ya desde mediados del siglo XX, en el campo de la restauración, se desarrollaron nuevos materiales para la reintegración cromática de pintura de

14 *Ibidem*, pp. 269-283.

15 *Ibidem*, pp. 288, 299.

16 Giorgio de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*. A cura di Jole de Sanna. Milano, Riedizione Abscondita, [1928] 2013.

caballete, como las resinas sintéticas, presuntamente estables, que desplazaron algunas de las técnicas tradicionales. En este contexto, el conservador alemán Herbert Lank y sus discípulos reivindicaron la reintegración con temple de huevo ya que, además de ser una técnica no tóxica, encontraron, entre sus características, excelentes propiedades de manejo como la naturaleza rápida de secado, la estabilidad y versatilidad, la insolubilidad en agua y la resistencia a la decoloración.¹⁷ Empleada correctamente, es un recurso que permite imitar una amplia variedad de técnicas de pintura al aceite como así también cualquier tipo de medio de base al agua y, por lo tanto, se adecúa a muchas situaciones diversas de restauración.

El primer tratado sobre la técnica, *Retusche "a tempera"*, fue escrito por Jakob Schlesinger en Berlín en 1827, y explicaba la reintegración de pinturas al óleo mediante la aplicación de capas sobre capas de temple de huevo. De esta manera, se creaba una densidad y un espesor similar al logrado con el empleo del óleo pero, en este caso, se destacaba además la ventaja del secado rápido. El procedimiento implicaba realizar la mayor parte del tratamiento al temple y finalizar los últimos pasos con óleo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el principal restaurador de obras de arte, Helmuth Ruhemann, escribió en 1968, *The Cleaning of Paintings*, libro de cabecera para los restauradores, en el que contaba la metodología de temple de huevo. Lamentablemente, su técnica en la práctica no mantenía ningún orden, y fue entonces que Herbert Lank,¹⁸ durante 1946-1949, colaboró con Ruhemann de forma privada, logró sistematizar la técnica. Lank comenzaba el proceso con el uso del huevo entero, pero lo disolvía únicamente en agua, sin adición de cera ni vinagre, como lo hacía su maestro.¹⁹ Luego, agregaba la resina ketónica MS2A, material de buena solubilidad e inalterable color, y obtenía el matiz deseado a través de superposición de capas.²⁰ Gracias a este importante aporte, este método se propagó en distintas ciudades de Occidente, principalmente en Bruselas con Jan Van der Veken, quien fuera el más grande falsificador de pinturas europeas del siglo xx²¹ y uno de los más importantes restauradores de pintura flamenca. Luego, en Bélgica, Albert Phillippot perfeccionó la

17 Ann Massing. "The history of egg tempera as a retouching medium", en R. Ellison, P. Smithen y R. Turnbull (eds.): *Mixing and Matching. Approaches to Retouching Paintings*. London, Archetype Publication-ICON-BAPCR, 2010, pp. 4-17.

18 Director del Hamilton Kerr Institute de la Universidad de Cambridge desde 1976 hasta 1994.

19 Helmut Ruhemann. *The Cleaning of Paintings: Problems and Potentialities*. London, Faber and Faber, 1968, pp. 240-268.

20 Mary Kempksi. "The art of the tempera retouching", en R. Ellison, P. Smithen y R. Turnbull (eds.): *Mixing and Matching. Approaches to Retouching Paintings*. London, Archetype Publication-ICON-BAPCR, 2010, pp. 39-40.

21 *Ibidem*, p. 9.

técnica con el recurso de la piedra de ágata para dar lustre tipo esmalte y finalizar con una fina capa diluida en barniz resinoso.

Por su parte, fue David Shepherd, junto a Percy Williams, quien siguió el camino iniciado por Ruhemann en la Tate Gallery de Londres. En este caso, la paleta de colores se conservaba durante una semana manteniendo su humedad, luego los retoques eran pulidos y se esperaba una semana antes de agregar la capa de barniz. Como aglutinante utilizaba tanto el huevo completo como la clara de huevo. Timothy Jayne, en cambio, empleaba solamente la clara de huevo, habiendo creado una caja al vacío para que la mezcla perdurara más tiempo. Otro gran restaurador que eligió esta técnica fue Johannes Hell, quien estudió restauración con Ruhemann y, entre 1947 y 1951, fue maestro de John Malcom Brealey, uno de los más influyente restauradores de la segunda mitad del siglo XX, quien trabajó en el Metropolitan de Nueva York, entre 1976 y 1989.²²

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA CON TEMPLE DE HUEVO SOBRE UNA PINTURA AL ÓLEO COLONIAL

El conservador-restaurador, como observador crítico frente a la obra de arte, reconoce las huellas de su historia y dialoga con la misma. Este vínculo colabora con la toma de decisiones fundamentadas, coherentes y consistentes, y manifiesta su sensibilidad a la hora de dar un veredicto. Como consecuencia de esta tarea evaluativa, el método de Lank fue aplicado en el caso de la obra de San Juan Nepomuceno que presentaremos a continuación.²³ La pintura del santo es un óleo sobre tela del período colonial del siglo XVIII, de 200 x 120 cm, perteneciente a la Iglesia de San Ignacio, ubicada en la ciudad de Buenos Aires (figura 1). La pieza presentaba innumerables faltantes pictóricos, y para implementar esta técnica durante su restauración en el IPC-TAREA, se intervino una laguna ubicada en la parte inferior izquierda, que debido a su dimensión –superaba los 350 cm²–, los métodos tradicionales resultaban poco apropiados. Una vez decidido el tratamiento, se procedió a preparar el soporte con un estuco realizado a base de cola de conejo, carbonato de calcio y unas gotas de aceite de lino. Asimismo, antes de iniciar la reintegración, como expresa Philippot, fue fundamental garantizar la calidad del estuco,²⁴ condicionado tanto por la medida de la laguna como por la estabilidad del material empleado. Habitualmente, este estrato se aplica de manera

22 *Ibidem*, p. 10.

23 Ficha técnica TAREA, Nº de inv. 248, p. 3 y p. 5.

24 Albert Philippot y Paul Philippot. "Reflexiones sobre algunos problemas estéticos y técnicos del retoque", *Bulletin IRPA* III, 1960, p. 32.

superpuesta en capas blancas de base, de manera que adquiriera mayor saturación y luminosidad, motivo por el cual en la obra de San Juan, el estuco se selló con una capa de resina ketónica (figura 2).

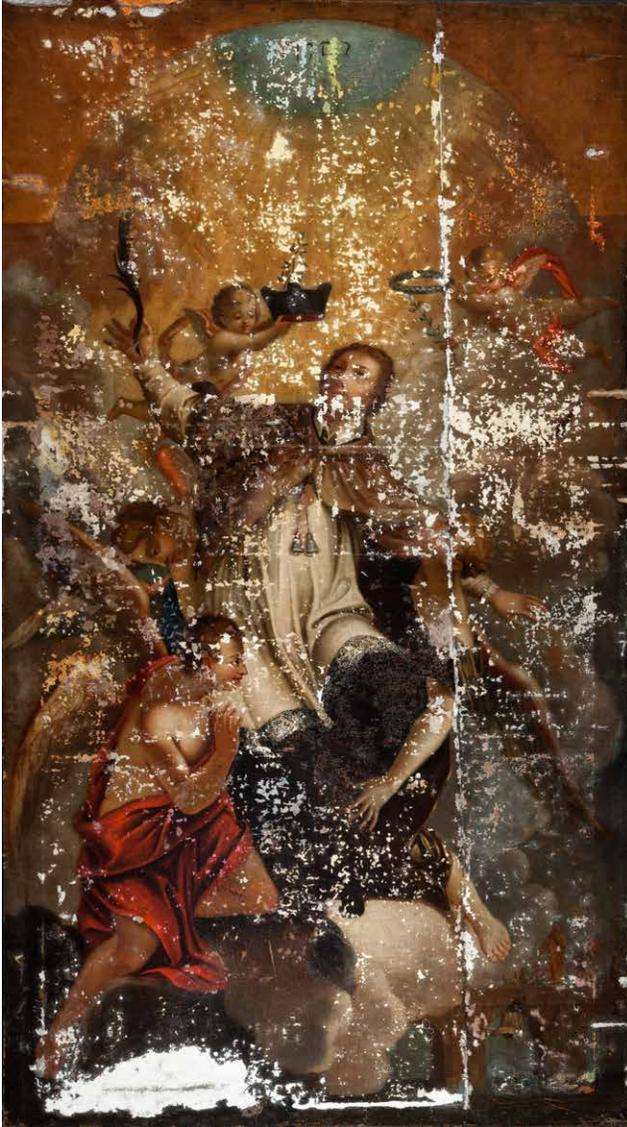


Figura 1: "San Juan Nepomuceno". Gentileza IIPC, TAREA.



Figura 2: "Fijación del estuco con resina ketonica". Gentileza de la conservadora/restauradora Ana María Morales.

Una vez acondicionado el soporte, para llevar a cabo la reintegración, existen diferentes técnicas, como son, entre otras, el *tratteggio*, el puntillismo y la abstracción cromática, que son aquellas que se agrupan dentro de las soluciones de reintegración identificable. Si bien todas ellas se realizan con pincel, por aplicación de distintas capas y colores, sobre el área a reintegrar,²⁵ se diferencian fundamentalmente en el método de ejecución (puntos, trazos, veladuras).

En el caso que nos atañe, el criterio de intervención elegido fue la abstracción cromática, que implica obtener la tonalidad deseada a través de la superposición de pequeños trazos en una relación cromática que sigue el orden del original.²⁶ Es importante aclarar que "la abstracción cromática es la capacidad que tiene el ojo de distinguir entre los diferentes colores de una policromía y juntarlos sin mezclarlos entre sí, dando a cada uno de ellos una existencia autónoma".²⁷

25 Existe una extensa bibliografía sobre la reintegración, ver también Cesare Brandi. "Il trattamento delle lacune e la *Gestalt Psychologie*", en: *Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Princeton, Ed. Millard Meiss, Princeton University Press, 1963; Eric Gordon. "A Comparative Study of Italian Retouching Techniques", en: *AIC Paintings Specialty Group, Postprints*. Pennsylvania, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2000; Marco Ciatti. "Approaches to Retouching and Restoration: Pictorial Restoration in Italy", en Patricia Sherwin Garland: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation, Proceedings of Symposium at the Yale University Art Gallery*. London, Yale University Press, 2002.

26 Ornella Casazza. *Il restauro Pittorico, nell'unità di metodologia*. Firenze, Editore Nardini, 1981, p. 8.
27 *Ibidem*, p. 68.

Es entonces cómo, adquiridas todas las herramientas y materiales (figura 3)²⁸ y preparada la mesa de trabajo, se rompió un huevo fresco entero en un vaso y se retiraron las chalazas (cadenas fibrosas que tienen la yema de huevo) con unas pinzas. Luego, se batieron la yema y la clara del huevo juntas, con un tenedor, hasta que se obtuvo una mezcla completamente homogénea, que fue vertida en una botella con tapa de rosca y diluida con agua desionizada (aproximadamente, un tercio a un medio del volumen del huevo, ya que demasiada agua destruye la emulsión). A continuación, se agitó vigorosamente todo el preparado (figura 4). Es necesario tener presente que el huevo, que funciona como aglutinante, es una proteína (principalmente albúmina, que está contenida en la clara) que contiene lípidos. Esta sustancia natural, químicamente compleja, es utilizada como medio, ya que combina un bajo contenido oleoso dentro de la clara y una propiedad emulsionante provista por la yema.²⁹ Cuando se utiliza solo la yema como medio, los aceites tienden a secar más lentamente, por eso es fundamental sumar la clara para acelerar todo el proceso.³⁰ Del mismo modo, la durabilidad de la clara se suma como un plus al medio, mientras que su fragilidad es contrarrestada por la plasticidad de la yema. El huevo entero da un aspecto mate, que se puede ajustar a voluntad con un barniz de resina para obtener el brillo deseado. Por todo estas razones se sugiere, en todos las ocasiones, utilizar el huevo entero.



Figura 3: "Materiales para la reintegración con temple de huevo y resina ketonica".

28 Mary Kempski. "The art of the tempera retouching", *op. cit.*, p. 39.

29 *Ibidem*, pp. 18-32.

30 Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1993, pp. 283-284.



Figura 4: "Preparación del temple de huevo". Gentileza de la conservadora/restauradora Ana María Morales.

Una vez que reposa la emulsión de huevo, se toma la paleta de colores. Cennini³¹ aconsejaba moler los pigmentos hasta obtener un polvo muy fino. En ese sentido, las características ideales de un pigmento incluyen un alto grado de poder colorante y cubriente, ser químicamente inerte, inocuo, con buena capacidad de secado y un color nítido, libre de impurezas.³² Lank señala que para emplear la técnica de paleta reducida,³³ se necesitan alrededor de veinte pigmentos opacos y transparentes y evitar las mezclas complejas. Es importante, además, aplicar las proporciones correctas de huevo, agua y pigmento. Si el saldo es inapropiado, el retoque se descascara en el momento del secado o del bruñido. Para comenzar la reintegración de San Juan, se tomó entonces una paleta plana para ir moliendo los pigmentos, se eligió un rojo cadmio y, con una espátula y con pequeñas gotas, se fue incorporando el temple (figura 5). Fue añadido un tensio activo, como la hiel de buey, en los pasajes en los cuales extender el color presentaba resistencia. El color se construyó en capas, imitando la pintura circundante; el objetivo fue hacer coincidir el matiz, permitiendo un ajuste muy ligero, utilizando una resina ketónica como la MS2A. Al no contar con ella, se la reemplazó por Laropal K80, que presentaba

31 Cennino Cennini. *Tratado de pintura*. Barcelona, Manuales Meseguer, 1979, p. 26.

32 Antoni Palet. *Tratado de pintura, color, pigmentos y ensayo*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002, pp. 29-35.

33 Mary Kempski. "The art of tempera retouching", *op. cit.*, p. 40.



Figura 5: "Restauradora aplicando la primera capa de temple de huevo". Gentileza de la conservadora-restauradora Ana María Morales.



Figura 6: "Diferencia entre la mezcla húmeda y pintura recién aplicada". Gentileza de la conservadora-restauradora Ana María Morales.

características similares y afinidad química con la obra. Se realizaron tres diluciones diferentes: con la primera al 20%, se fijó el estuco y luego, en las sucesivas capas de temple, dada la apariencia de la pintura, se fue disminuyendo la proporción de resina al 10% y 5%, en un solvente orgánico.

Una vez iniciada la reintegración, el temple de huevo pasa por una serie de cambios de color, que Lank define como color indirecto³⁴ y lo describe como el método de emparejar enumerando cuatro cambios de color, que en la práctica se pudo corroborar.

El primero de esos cambios se encuentra entre la mezcla húmeda en la paleta y la pintura recién aplicada, el pigmento dominante se humedece en primera instancia (figura 6) y los demás se colocan alrededor, luego se mezcla según sea necesario. No es conveniente que se seque completamente durante el uso, y debe ser diluido con agua. En la paleta, la mezcla será mucho más ligera y menos saturada que el resultado final. Por lo tanto, es importante ir probando la saturación del color recién aplicado en contraste con el original. Durante el proceso, la pintura se aplicó fluidamente con un pincel de pelo de marta, con la cantidad suficiente de temple para unir los pigmentos, y se la extendió mediante la adición de agua con movimientos del pincel, no gotas.

Cabe aclarar que el temple de huevo se puede mantener durante varios días en la heladera, pero debe desecharse una vez que la emulsión comienza a separarse.

El segundo cambio observado fue un oscurecimiento en el momento en el cual se pinceló la primera capa y secó naturalmente. Se puede optar por utilizar un secador de pelo con calor moderado, para acelerar el proceso, que ayuda a endurecer la albúmina. Una vez completada la reintegración, las sucesivas capas del temple estarán separadas por estratos

34 Herbert Lank. "Egg tempera as a retouching medium", en J. S. Mills y P. Smith: *Cleaning Retouching and Coatings: Preprints of the Contributions to the IIC Conference, Brussels*. London, IIC, 1990, p. 157.

de resina. Esta estratificación implica que el retoque se puede retirar por disolución de las diferentes capas de resina. Para obtener la tonalidad deseada, fue preciso aplicar once capas de temple, y tres capas del mismo color fueron requeridas con el fin de llegar a la opacidad deseada.

A los pocos días la pintura se secó, y perdió brillo y transparencia. Suele suceder que se torne más oscura y tome el aspecto mate de todas las pinturas de emulsión. La evaporación del agua causa que la superficie resulte áspera y disperse así la luz. Cuanta menos luz llega a la parte inferior de la capa, menos transparente es. Este ligero descenso en la tonalidad se puede bruñir, como recomienda Lank, con una piedra de ágata, pero en este caso no fue necesario (figura 7). Es importante aclarar que este proceso altera la apariencia del retoque, oscurece ligeramente el tono y satura el color, debido a que la superficie comprime las partículas del pigmento. Concluido el tratamiento, el último cambio se genera con la aplicación del barniz, traducido en una reflexión especular, es decir, mayor brillo y saturación.



Figura 7: "Etapa intermedia de la reintegración con temple de huevo".

CONCLUSIONES

Volver a las técnicas tradicionales nos hace recapacitar sobre la forma de construir arte, la técnica, el método y el tiempo de ejecución que conlleva un proceso reflexivo. Ya el propio Vasari admiraba la buena conservación de las pinturas de los antiguos maestros. Hoy en día no existe una técnica ortodoxa, aprobada de alguna manera por la tradición artesanal o por las normas académicas. Los artistas buscaron deshacerse del mandato de la Academia, liberarse de las imposiciones de la Institución Arte. En paralelo, Lank plantea algo similar en lo referido a la reintegración cromática, al establecer que lo que se necesita para aprender este método es paciencia, concentración y dedicación. Él recordó que cuando se inició en el restauro, empezaba retocando por la mañana llevándole horas, y en ocasiones el día completo, lo que explica por qué algunos profesionales prefieran abandonarlo por técnicas más modernas, con un plazo mucho más corto de ejecución. Pero cabe destacar que los medios sintéticos desarrollados en el siglo xx no han remplazado el uso de las emulsiones de huevo en restauración.

El temple de huevo es una técnica extremadamente versátil y se puede utilizar en diferentes estilos pictóricos, ya sea como un color opaco o como un esmalte fino utilizando pigmentos transparentes. Las desventajas de este método son muy pocas comparadas con las ventajas: una de sus debilidades es, quizás, la escasa capacidad cubriente que dificultan las correcciones. Las fortalezas más destacadas pasan por su limpieza, vibración cromática y fluidez. Permite trabajar superficies planas uniformes, ya que al ser un medio acuoso no deja apenas margen para la aparición de elementos mordientes, por lo que su aplicación tiene características similares con la acuarela.

Pero lo más importante de este método es la construcción del retoque, que recae en intercalar varias capas de temple y resina, que pueden ser retiradas de manera precisa. Poner en práctica el método de Lank fue complejo e interesante, porque planteó un reto en la fusión de la teoría, la metodología, la experiencia y el sentido crítico, que son las bases para tomar correctas decisiones en el campo de la restauración. Queda abierta la observación en el tiempo del Laropal 80 y la investigación para la utilización de nuevas resinas sintéticas más estables que reemplacen la MS2A.

El conservador-restaurador debe cultivar el conocimiento, las habilidades técnicas y la capacidad de elegir, utilizar los mejores métodos disponibles, aprender a actuar como un profesional equipado con herramientas y pedir la colaboración de especialistas, cuyas aportaciones vienen a enriquecer, profundizar y actualizar el bagaje de las propias experiencias.