



Restauración de una pintura china de exportación¹

Este artículo intenta acercar a los conservadores y restauradores de documento gráfico una tipología de piezas difícil de encontrar, como son las pinturas chinas de exportación que tienen como soporte el papel de arroz. También se describen los trabajos de restauración de una de estas pinturas siguiendo una metodología que usa materiales y productos poco agresivos, reversibles y respetuosos con este soporte.

Andrea Weirather Valentí. Diplomada en Conservación y Restauración de Documento Gráfico por la ESCRBBCC. Taller Alcalam. Conservación y Restauración de Documento Gráfico. info@alcalam.com

INTRODUCCIÓN

Durante los siglos XVIII y XIX existió un importante comercio de objetos de China hacia Occidente, debido a una gran demanda de información sobre aquel país. Este comercio se realizaba sobre todo desde el puerto de Cantón, uno de los pocos puertos abiertos al intercambio comercial con los "bárbaros"² por las imposiciones restrictivas de China al contacto con los occidentales.

Los objetos de producción artesanal que se compraban podían ser porcelanas, lacas, abanicos, tallas de marfil, de jade o de madreperla, muebles de madera, pinturas sobre vidrio, óleos sobre tela, acuarelas y aguadas sobre papel.

Las pinturas chinas de exportación son aquellas pinturas donde se representa la vida y costumbres de sus habitantes. Tuvieron mucha aceptación las que se realizaban sobre papel de arroz, ya que su poco peso y fácil transporte facilitaron una mayor difusión de información sobre este país.

Los temas que se representaban eran sobre China pero con una composición y estética adaptadas al gusto occidental. Las escenas que se mostraban eran sobre la vida cotidiana, la recolección del té, la indumentaria, los paisajes, la justicia o las torturas. Generalmente se representaban sobre un fondo blanco, como si estuviesen flotando, sin añadir ningún contexto del mundo del cual provenían. Este hecho confirma que estas imágenes estaban realizadas para agradar al mundo occidental y no eran reflejo de la vida que rodeaba a los artistas.

Las pinturas de exportación, aún pudiendo ser realizadas por un artista, normalmente eran creadas por diferentes personas en un taller o estudio. Así, pues, se trataba de un trabajo en cadena. Primero se hacían diversas copias de un mismo dibujo donde se podían utilizar diferentes técnicas. Uno de los sistemas que utilizaban era la estampación o calco de las líneas básicas. Otro sistema era repasar el dibujo con un lápiz o un punzón que dejaba marcas en el papel. Parece ser que el método de estampación o calco era el más usado, y se podía realizar de dos maneras, por impresión mediante bloques de madera o por transferencia del dibujo a partir de otro de tinta húmeda. Después se coloreaban las pinturas, con la peculiaridad de que por cada gama de colores había una persona encargada.³

Estas pinturas se montaban sobre un papel *mainlin*⁴ y se enmarcaban con una cinta de seda generalmente azul, aunque podía ser marrón, verde o rosa, y todo este conjunto se encuadraba. A veces era una encuadración sencilla usando sólo un papel chino más fuerte como sistema de protección, otras veces eran álbumes encuadrados con cartones forrados con seda sencilla o brocada, o tapas de cartón impreso.

Casi siempre son pinturas anónimas y es preciso comentar que muy pocas obras llevan la firma del artista o del taller. No obstante, se conoce el nombre de algunos talleres que acaban siempre con el término *Qua*.⁵ Algunas veces, como sistema de identificación, hay etiquetas de papel blanco con letras rojas en el centro que se colocaban en el interior de las tapas de los álbumes.

Este comercio y coleccionismo empezó a caer en declive a mediados del siglo XIX a causa, principalmente, de la aparición de la fotografía y de la apertura de China hacia el exterior, que permitió el acceso a las colecciones imperiales.

El papel conocido como papel de arroz (llamado *tin-sin* en Filipinas) se obtiene de la médula de los tallos de la planta llamada *Tetrapanax Aralia*,⁶ miembro de la familia *Araliaceae*, y que proviene del sur de China y Taiwán. Se trata de un arbusto que puede llegar a los 3 m. de alto, con hojas palmadas de unos 50 cm. de diámetro de un color verde intenso en el anverso y plateadas en el reverso.

Este papel tiene un sistema de obtención semejante al papiro. Para su elaboración, la médula de los tallos de esta planta se pone en una corriente de agua y después se corta mediante una hoja de corte formando una espiral del exterior al interior. Así se consiguen láminas del mismo grosor en toda la superficie. Éstas se colocan entre maderas y a continuación se cortan a la misma medida, entre 20 y 30 cm. aproximadamente.

La técnica pictórica era la acuarela o aguada de goma vegetal o cola animal, con pigmentos espesos de origen mineral y vegetal. La aguada se diferencia de la acuarela por el uso de colores densos y de blanco de plomo.

Los artistas aprovechaban las tensiones que se creaban entre los pigmentos pesados y el papel para conseguir efectos de bajo relieve en la pintura, utilizando la transparencia de estos papeles para hacer las carnaciones por el reverso, definiendo en el anverso los detalles de la cara y las extremidades.

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

La pintura tiene como soporte el papel de arroz con una técnica a la aguada que emplea pigmentos muy pesados como elementos sustentados. En nuestro caso, la escena representa un tema de la vida cotidiana, sin imagen de fondo.

Esta pieza se presenta en un marco de madera y con un *passe-partout* de color marrón. Al realizar el desmontaje, observamos que estaba montada sobre un cartón y que entre el *passe-partout* y la pintura había una cinta de seda azul en forma de marco.

La técnica pictórica se encuentra mayoritariamente en el anverso, en cambio las carnaciones se encuentran en el reverso del dibujo, lo cual da a la pintura un efecto de profundidad.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO

Se trata de una pintura sobre papel de arroz con marco de seda. Las dimensiones de la pieza son 20 x 15,7 cm.

El soporte es papel de arroz, formado a base de láminas de la misma medida, de unos 2 cm. de ancho, dispuestas de forma horizontal. A nivel visual podemos afirmar que es un papel grueso y de muy poco peso. A causa de sus elementos constitutivos, es un material que tiene un aspecto esponjoso, como si fuese pan ácimo, para hacernos una idea.

La pieza se encuentra en un estado de conservación bastante malo. Presenta manchas de origen desconocido, huellas dactilares y suciedad generalizada en todo el soporte, tanto en el anverso como en el

reverso. Se observan pérdidas importantes en el centro de la pintura, y pérdidas menores y desgarros en las cuatro esquinas, seguramente porque en algún momento se encoló sobre el soporte donde se montó.

A nivel de alteraciones intrínsecas se puede ver como el papel se encuentra muy rígido por la pérdida de humedad interna y amarillento seguramente por la oxidación a causa del paso del tiempo.

Los elementos sustentados son insolubles en agua por contacto, y a nivel visual su aspecto es opaco. Presentan lagunas en aquellas zonas donde hay pérdida de soporte.

La cinta de seda de color azul que enmarca la pieza tiene una pequeña pérdida, y se observan restos de adhesivo en el reverso en las cuatro esquinas, en la cara que está en contacto con la pieza.

PROCESO DE INTERVENCIÓN⁷

El papel de arroz es muy diferente a todos los papeles que estamos acostumbrados a trabajar en el mundo de la conservación y restauración de documento gráfico. No está constituido por fibras entrelazadas, sino por grandes tiras de vegetal unidas. Este hecho lo hace muy fácil de identificar pero también provoca que tenga un comportamiento muy diferente al que conocemos.

Tiene unas propiedades que hace que sea bastante delicado de tratar. Se debe procurar no hacer presión sobre él ya que pueden producirse marcas irreversibles. Debemos insistir que con cualquier elemento duro y/o con punta (por ejemplo una espátula, pinzas, el mango de un pincel...) se puede producir una incisión que deje una huella irreversible.

El primer paso en el proceso de restauración fue la limpieza mecánica. Se hicieron pruebas con diferentes gomas de borrar y, finalmente, se descartó esta metodología porque los restos de goma se introducían entre las tiras del papel. Por tanto, sólo se pasó un pincel de pelo suave por toda la superficie del papel.

Después, se decidió hacer una limpieza húmeda para rebajar las manchas con un hisopo de algodón húmedo. La humedad provocó que el papel se ondulase con mucha facilidad. Así, pues, se decidió aprovechar este proceso para devolverle la estabilidad higroscópica y hacer un aplanado entre Hollitex[®] de 34 g/m², secantes húmedos, maderas y peso. Seguidamente, se hicieron cambios de los papeles secantes para conseguir su secado.

En todos los procesos en que se utilizaron maderas y pesos, se controló mucho esta metodología para no provocar cambios dimensionales al papel.

Devuelta la estabilidad, se continuó haciendo la consolidación de los desgarros con papel japonés blanco de 18 g/m² y la reintegración del soporte con papel japonés blanco de 20 g/m² utilizando Tylose[®] MH-300 (metilhidroxietilcelulosa) como adhesivo en ambos casos. El grosor característico que tiene el soporte de papel de arroz ocasionó que para la reintegración se decidiese rasgar el papel japonés a la medida de las pérdidas, y sólo dejando que se superpusiesen por el reverso del papel de arroz las fibras del papel japonés. Así, se consiguió que las reintegraciones quedasen encajadas a la medida de las pérdidas del soporte. El secado del adhesivo no se realizó con calor para evitar las posibles tensiones que se pudiesen crear en el papel. Después se dejó la pieza entre secantes, Hollitex[®], maderas y pesos.

Para acabar, se laminó el reverso de la pintura con papel japonés de color beige de 9 g/m² y Tylose[®] MH-300. Se dejó secar, como se había hecho durante toda la intervención, entre secantes, Hollitex[®], maderas y peso. El uso de papel japonés con este color hizo que se consiguiese

una uniformidad cromática entre el soporte original y las pérdidas reintegradas.

El sistema de presentación final fue el mismo que ya tenía. Sin embargo, para evitar efectos de acidez sobre el papel de arroz por parte del sistema de enmarcado original (el cartón, la seda y el *passe-partout*), se realizaron algunos cambios: se colocó un marco de papel Barrera Canson[®] de la medida del *passe-partout* entre la pintura y la cinta de seda, y se substituyó el cartón sobre el que se encontraba por un cartón de conservación Canson[®] de 6 mm. de grosor.

AGRADECIMIENTOS

A la Sra. Amparo Piles por su confianza en nuestro taller.

FOTOGRAFÍAS

1. Estado de conservación de la pintura antes del proceso de conservación y restauración. Anverso (Fotografía: Andrea Weirather).
2. Estado de conservación de la pintura antes del proceso de conservación y restauración. Reverso. Se pueden observar las carnaciones (Fotografía: Andrea Weirather).
3. Proceso de limpieza mediante un hisopo de algodón húmedo (Fotografía: Andrea Weirather).
4. Trozo de papel japonés preparado para desfibrar. Se utilizó para la reintegración de una pérdida de soporte (Fotografía: Andrea Weirather).
5. Reintegración con papel japonés y Tylose[®] MH-300 (Fotografía: Andrea Weirather).
6. Proceso de laminación con papel japonés y Tylose[®] MH-300 (Fotografía: Andrea Weirather).
7. La pintura china de exportación después del proceso de restauración (Fotografía: Andrea Weirather).
8. Sistema de presentación final con el papel Barrera Canson[®] entre la pintura y la cinta de seda azul (Fotografía: Andrea Weirather).

NOTAS

¹ Este artículo ha sido traducido del catalán al castellano por Pau Expósito Tutusaus, estudiante de segundo curso de Conservación y Restauración de Escultura de la ESCRBC.

² China se consideraba autosuficiente. A los extranjeros se les llamaba "bárbaros" o "demonios extranjeros" (F. DE SANTOS MORO, *La vida en papel de arroz. Pintura China de Exportación*, Madrid, 2006).

³ Sistema descrito por Blas SIERRA DE LA CALLE, *Pintura China de Exportación*, Valladolid: Museo Oriental, 2000, p. 73.

⁴ Blas SIERRA DE LA CALLE, *Pintura China...*, p. 74.

⁵ Blas SIERRA DE LA CALLE, *Pintura China...*, p. 56.

⁶ También conocida como *Tetrapanax Papyfera*, *Fatsia Papyfera* o *Aralia gigante*. En China llaman a esta planta *tongcao*.

⁷ La intervención se ha realizado en el Taller Alçalam (www.alçalam.com) por Núria Berenguer y Andrea Weirather. Para más información, véase también Patricia REAL MACHADO, «Restauración de la colección de pinturas chinas sobre el papel de arroz del MUBAG», *Revista del Museo de Bellas Artes (Gravina)*, Alicante, p. 85-91.

Preservation Technologies presenta su planta de desacidificación masiva en España



Bookkeeper®

- Eficaz
- Seguro
- Contrastado
- No tóxico
- Cercano para los conservadores españoles



Bookkeeper® Spray System es fácil de usar y es una forma económica de tratar materiales de gran formato, mapas y colecciones formadas por una gran cantidad de documentos sueltos. Es una herramienta imprescindible en los laboratorios de restauración.

Bookkeeper® está, también, disponible en formatos más pequeños para tratamientos puntuales

Para más información:
Preservation Technologies Ibérica S.L.
P.I. Ertetxe II, Plataforma F. Nave B3-4
48960 Galdakao, Vizcaya
Tel.: 946334794
Fax: 946334791
info@ptis.es