



Marcos y muebles dorados. Conocer para conservar

Leticia Ordóñez Goded

Resumen: Este artículo se centra en la dificultad que implica la conservación-restauración de los muebles dorados debido a la variedad de superficies que pueden presentar, su complejidad y vulnerabilidad. Se mencionan además una serie de requisitos imprescindibles para intervenir adecuadamente en estos objetos. Entre ellos, el estudio en profundidad de la obra para poder establecer un diagnóstico sobre su estado de conservación así como para identificar la técnica de dorado presente en el mueble, lo que determinará el tipo de intervención a efectuar. Partiendo de estas premisas, se describen las diferentes operaciones que puede comprender la restauración de estos objetos. Se finaliza destacando la importancia de la conservación preventiva para evitar la restauración o que el deterioro se reproduzca una vez efectuada la misma.

Palabras clave: Muebles; Marcos; Dorado; Plateado; Conservación; Restauración

Gilded frames and Furniture. Knowledge: the sine qua non of conservation

Abstract: This paper focuses on the difficulty of gilded furniture conservation and restoration due to the great variety, complexity and vulnerability of its surfaces. It, moreover, outlines some prerequisites for a proper intervention. Most important among these is the in-depth study of the piece to establish a diagnosis of its condition and identify the gilding technique, essential for determining the type of intervention that should be carried out. Based on these premises, the different procedures involved in restoring the piece are described. Finally, the paper stresses the importance of preventive conservation to preclude the need for restoration or the future deterioration of a piece once it has been restored.

Key words: Furniture; Frames; Gilded; Silvered; Conservation; Restoration

La restauración de los muebles dorados y plateados constituye una tarea delicada y con mucha frecuencia complicada no sólo por la variedad y complejidad de superficies que pueden presentar estas obras sino también por su vulnerabilidad. Además, la existencia de reparaciones anteriores inadecuadas, en lugar de paliar la degradación de estas obras la han agravado o propiciado, dificultando en gran medida su restauración.

Para intervenir en estas obras es imprescindible tener en cuenta su significado como objetos que se engloban en la categoría de las artes decorativas, cuyos valores estéticos, históricos y funcionales los diferencian de otros bienes culturales. Asimismo, se deben conocer y dominar manualmente las diferentes técnicas empleadas en el pasado para su realización. La experiencia en la restauración

de las superficies doradas y plateadas también evitará infringir daños a las mismas desde un punto de vista tanto material como estético, por el empleo de procedimientos y materiales inadecuados. Pero además deberá eludirse, como se exige en todo proceso de restauración, actuar de forma mecánica aplicando el mismo tipo de tratamiento en todos los objetos dorados, ya que cada uno de ellos requerirá uno específico en función de la naturaleza de la superficie dorada y del deterioro que presente. Para proceder de esta forma es imprescindible llevar a cabo previamente a la restauración un examen en profundidad, mediante el estudio histórico y científico de la obra. Ello con el objetivo de establecer un diagnóstico acerca de su estado de conservación así como para identificar el tipo de técnica presente en el mueble y los materiales empleados en la misma. La información obtenida a partir de dicho

examen determinará el tratamiento de restauración a efectuar. Únicamente de este modo se podrá remediar el deterioro y mantener o recuperar la legibilidad y estética de la obra.

Partiendo de las premisas señaladas, mencionaremos a continuación una serie de consideraciones a tener en cuenta en los procesos de conservación-restauración de los muebles dorados y plateados.

Limpeza

Esta operación suele ser una de las más frecuentes a la hora de intervenir en los muebles dorados. Ello se debe a que con frecuencia presentan acumulación de polvo y suciedad en superficie, algo que sucede no solo en el caso de los muebles de propiedad particular sino también en aquellos de museos u otras instituciones públicas. Así, no es infrecuente observar en exposiciones temporales el contraste existente entre el deficiente estado de conservación de los marcos con el adecuado mantenimiento de las pinturas que estos alojan. El mismo fenómeno acontece con excesiva frecuencia al comparar las pinturas con los objetos de mobiliario cuando se exhiben en el mismo espacio museístico. Este hecho responde, a nuestro juicio, a la escasa consideración que aún hoy se concede a este tipo de bienes, motivado principalmente por el desconocimiento de su importancia histórica y cultural.

No obstante, la limpieza de los revestimientos dorados de los muebles se hace necesaria ya que la suciedad altera su estética al oscurecerlos, uniformar el aspecto de toda la superficie e impedir la apreciación del brillo del metal [Figura 1]. No debemos olvidar que con la aplicación del dorado lo que se pretendía, en esencia, era imitar el oro macizo.

Además, una densa capa de suciedad puede ocultar información sobre determinados recursos decorativos utilizados por sus artífices, como podría ser la existencia en una misma obra de dos o tres tonalidades de oro diferentes. Esta técnica, que suele aparecer en los muebles de los siglos XVIII y XIX que llevan un dorado masivo –es decir, su superficie vista está cubierta íntegramente con oro–, se encuentra reflejada también en los documentos de época. Así, a partir de estas fuentes sabemos que esta técnica fue relativamente frecuente en los muebles de lujo ingleses de dichos periodos históricos. También se utilizó en Francia y en España, como lo demuestran las facturas de los artífices del momento. Puede citarse a modo de ejemplo la que presentó en 1833 Ramón Lletget, por los trabajos realizados para el Palacio Real; en ella se menciona expresamente la combinación de dos tipos de oro en las figuras que adornaban una cama: *...se han dorado por encima de estas columnas cuatro figuras de escultura... sus paños de oro común... y...las carnes a oro verde*. En esta misma cuenta se hace alusión al empleo de varias tonalidades de oro en otra obra: *...se ha dorado un marco muy rico tallado de seis órdenes de talla dorado todo de oro de tres colores*



Figura 1: Detalle de una superficie dorada con acumulación de suciedad



Figura 2: Un motivo decorativo de un marco del siglo XIX dorado con dos tonos de oro

con el mayor esmero...¹. Además, la observación directa de muebles de dichas centurias permite, en ocasiones, identificar la presencia de este recurso ornamental [Figura 2].

La acumulación de suciedad puede impedir también apreciar los contrastes brillo-mate de la superficie dorada de los muebles, cuya finalidad era crear diferentes efectos cromáticos y lumínicos en la misma, así como resaltar la ornamentación tallada. Estos contrastes estaban previstos antes de la ejecución del dorado como lo demuestra, entre otras cosas, el hecho de que en la Inglaterra del siglo XVIII ciertos arquitectos que diseñaban muebles o los propios artífices indicaban en sus dibujos las áreas doradas que debían bruñirse y aquellas que se dejarían mate.

Otros recursos decorativos que pueden verse afectados por la presencia de suciedad son los arenados [Figura 3] que se aplicaban tanto en marcos de pinturas y espejos como en consolas y asientos, en especial a lo largo de los siglos XVIII y XIX, aunque también existen noticias de su uso en fechas anteriores. El objetivo buscado con esta técnica era obtener en la superficie diferentes texturas que reflejaran la luz de forma distinta, destacar la ornamentación circundante y, al ser su aspecto mate, resaltar al máximo el oro bruñido.

Lo mismo puede decirse de los motivos grabados en el oro, ya que cuando la suciedad se deposita en las incisiones de los mismos distorsiona e impide su correcta lectura.

Pero además, la suciedad puede acarrear a los objetos problemas de conservación, en especial cuando la superficie se encuentra ya deteriorada, al ser generalmente higroscópica y ligeramente ácida. También puede potenciar la biodegradación en condiciones ambientales favorables para ello, es decir en ausencia de luz y a niveles inadecuados de humedad relativa.



Figura 3: Detalle de arenado en un marco del siglo XIX

Principios de actuación

En los casos en que no sea necesario llevar a cabo un tratamiento de limpieza en profundidad, destinado a suprimir redorados u otro tipo de añadidos, por lo general únicamente se requiere eliminar el polvo y la suciedad acumulados en superficie mediante un brocheado o una aspiración muy suaves, siempre partiendo de la base de que el oro no presente falta de adhesión. Si así fuera, entonces será necesario consolidarlo previamente, evitando siempre que esta acción comprometa futuras intervenciones o altere la estética de la superficie dorada al conferirle, por ejemplo, un aspecto plastificado.

Cuando sea imprescindible efectuar una limpieza de mayor envergadura, será prioritario conocer si se trata de una superficie dorada al agua o al aceite, o si nos encontramos ante una técnica mixta de ambas. Este último sistema se empleó con cierta frecuencia en países como Inglaterra para la obtención de contrastes brillo-mate, ya que con el dorado al aceite se incrementaba el aspecto mate de las zonas que debían resaltar el brillo de las bruñidas doradas al agua. En cuanto a España, en la mayor parte de los análisis que hemos efectuado en muebles de los siglos XVIII y XIX hemos comprobado el uso de este método [Figuras 4-6]. Sin embargo, esto no significa que siempre se recurriera aquí a ese procedimiento, ni que en otros países se utilizara invariablemente el dorado al agua para lograr tales contrastes en el oro.

En consecuencia, debe preceder a toda intervención la identificación exacta de la técnica de dorado presente en cada mueble y su disposición en el mismo, puesto que una sustancia apropiada para limpiar el dorado al agua puede dañar el realizado al aceite y viceversa. Huelga señalar que para obtener dicha información no suele ser suficiente la observación de la superficie, sino que debe mediar el análisis científico de la misma.

Asimismo, en esta fase del proceso de restauración hay que



Figura 4: Butaca isabelina. España, siglo XIX (Museo de la Historia de Madrid, inv. nº 2739)

contemplar la posibilidad de que existan barnices sobre el oro cuya supervivencia no puede verse comprometida por la limpieza. De hecho, los revestimientos dorados al aceite podían recibir barnices transparentes, como se indica en ciertos textos franceses e ingleses de los siglos XVIII y XIX ² y aparece también puntualmente mencionado en las facturas de los artífices. Igualmente podían extenderse acabados de naturaleza proteica sobre las superficies doradas al agua, con el fin de matar el brillo del oro y que resaltaran con las bruñidas. Además, fue una práctica común el uso de barnices teñidos y de veladuras de color para conseguir contrastes cromáticos en la superficie dorada, potenciar el juego brillo-mate y el volumen de la talla o imitar la apariencia del bronce dorado al fuego con oro molido ³. En el último caso, el acabado de tono rojizo utilizado se denominaba *vermeil* en Francia así como en Inglaterra, donde se usó también de forma alternativa la expresión *gilder's ormolu*. Del mismo modo, el dorado podía cubrirse parcialmente con acabados transparentes de color azul o verde, como se ha comprobado en ciertos objetos de los siglos XVII y XVIII de diferente procedencia geográfica.

No obstante, a pesar de la importante carga expresiva de estos recubrimientos, su eliminación ha sido recurrente en

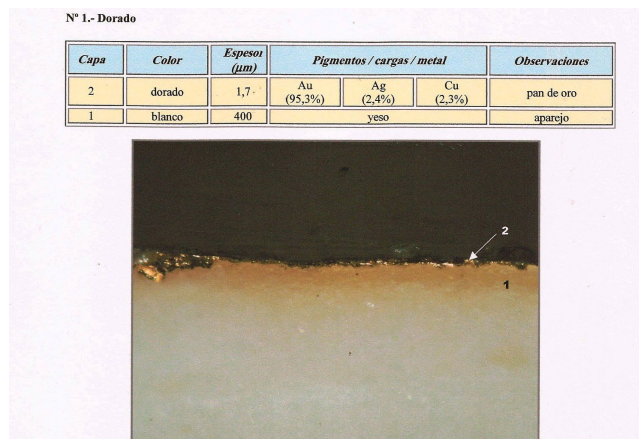


Figura 5: Estudio científico de la superficie dorada mate de la butaca

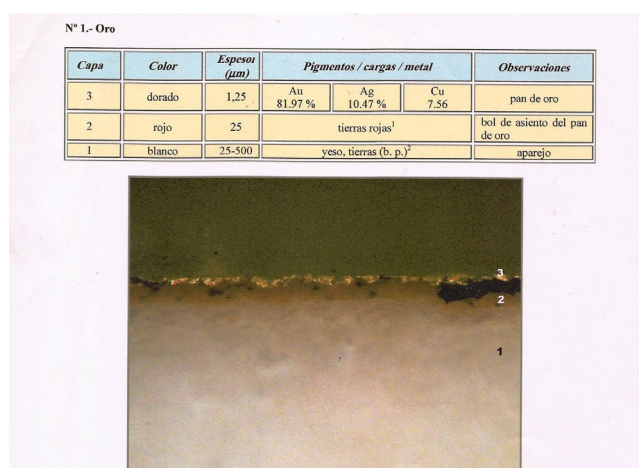


Figura 6: Estudio científico de la superficie dorada bruñida de la butaca

los procesos de restauración debido al desconocimiento de su significado como parte de la técnica original de la obra, por ser difíciles de identificar al encontrarse cubiertos por suciedad u otros acabados más modernos, o por proporcionar al oro una tonalidad que no se ajustaba al gusto del momento, del propietario o del propio restaurador. Para evitar seguir actuando de esta forma es imprescindible reiterar la necesidad de estudiar con detenimiento las superficies doradas y efectuar el correspondiente análisis para intentar establecer la presencia de dichos acabados sobre el oro y poder determinar su composición. Esta praxis nos ha permitido identificar en algunos objetos la existencia de barnices transparentes sobre el dorado al aceite. Entre ellos una silla de manos española del siglo XVIII, que estaba barnizada con almáciga y aceite secante, y un marco francés de la misma centuria en cuyas zonas mates quedaban restos de un barniz de colofonia (las dos piezas se encuentran en colección particular). Además, podemos citar el caso del marco barroco que aloja la *Adoración de los pastores* de Rubens conservada en la catedral de Soissons (1620 c.), que conserva en los fondos de la talla restos del *vermeil*



Figura 7: Detalle del respaldo de una butaca francesa del siglo XIX (Colección particular), dorada parcialmente con polvo de oro.

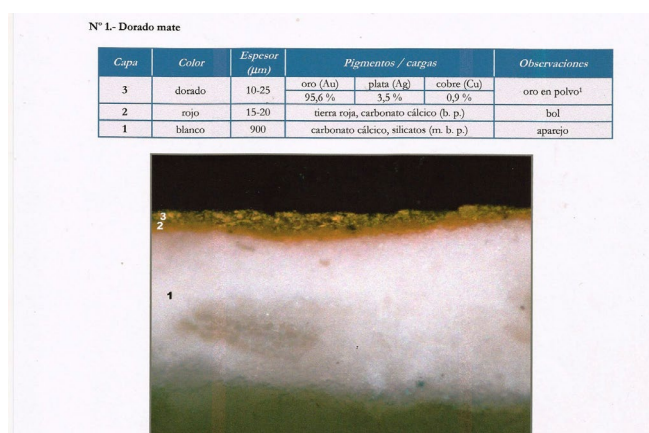


Figura 8: Estudio científico de una zona mate dorada con polvo de oro de la butaca

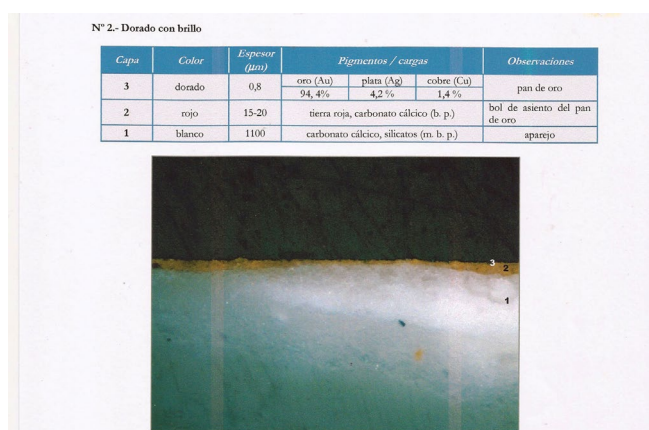


Figura 9: Estudio científico de la superficie bruñida dorada con pan de oro al agua de la butaca

aplicado en el momento de su ejecución, confeccionado con un barniz cargado de colorante rojo ⁴.

Igualmente, a la hora de efectuar una limpieza se debe evitar afectar a los motivos grabados en el oro que presentan tanto marcos como mesas o asientos, entre otros. De hecho,

la extraordinaria delgadez de la lámina metálica hace que cualquier acción, si no es extremadamente delicada, pueda desgastarla e incluso destruirla. Y esto vale tanto para la limpieza mecánica como para aquella realizada con disolventes. Además, hay que tener en consideración que estas superficies suelen encontrarse ya abrasionadas e incluso a veces prácticamente desaparecidas, tanto a causa de limpiezas agresivas como del uso ⁵. Por lo tanto, no resulta aventurado afirmar que es probable que este recurso decorativo fuera mucho más frecuente en el mobiliario de lo que testimonian los ejemplares que se conservan en la actualidad.

Por otro lado, la limpieza deberá ser extremadamente prudente con el polvo de oro que cuando está recubierto de suciedad puede confundirse con la purpurina. El polvo de oro podía combinarse con el pan de oro en los muebles con dorado masivo, aplicándose en las zonas mate de los mismos. Como ejemplo de ello se puede citar una sillería francesa del siglo XIX cuyo revestimiento dorado fue analizado con motivo de su restauración [Figuras 7-9].

En Inglaterra el polvo de oro se utilizaba también como acabado alternativo al *vermeil*. Además, podía recurrirse al polvo de oro en los diferentes países europeos para efectuar determinados motivos decorativos en las superficies pintadas o lacadas del mobiliario. Por último, cabe señalar que existen referencias al uso de este material por ciertos doradores italianos del siglo XIX en labores de reparación de marcos.

Otro aspecto a tener en consideración es que la purpurina puede formar parte de la técnica original, en especial en el siglo XIX, como figura en las fuentes de época. Asimismo, en ciertos análisis científicos efectuados en muebles de esa centuria se ha identificado el empleo de este material combinado con la pintura. Pero también existen referencias documentales al uso de purpurina en los muebles en el siglo XVIII. A modo de ejemplo se puede mencionar una factura del maestro dorador y charolista Miguel Jiménez del año 1783 por trabajos realizados en el Palacio Real de Madrid ⁶: *...por recorrer veinte y dos pantallas de chimenea así de dorado como de color de porcelana, de dos manos las seis talladas de purpurina, y las diez y seis de color...*

Tampoco deberá confundirse una superficie bronceada original con un redorado con purpurina. Un hecho que ha motivado la transformación de muchos ejemplares del pasado al eliminarse su técnica decorativa primigenia. Esta técnica, de la que existen referencias en los tratados franceses desde el siglo XVII ⁷, tenía como objetivo imitar el color del bronce natural, es decir sin dorar. Podía aparecer en los muebles barrocos y neoclásicos, combinado con el dorado así como con la madera a la vista o la pintura, en los elementos tallados y en los de tipo escultórico o de bulto redondo. Además, en el siglo XIX el bronceado podía revestir por completo la superficie de los marcos. Para su ejecución se podían emplear diferentes métodos, normalmente a base de polvos metálicos que se aplicaban

sobre un fondo coloreado, como indica Palomino en el siglo XVIII al definir este término ⁸: *Imitar a el bronce con la purpurina* ⁹ *sobre mano de color mordiente a el óleo.*

Por lo que atañe a los muebles plateados, no debe intentarse nunca suprimir el ennegrecimiento de la superficie cuando la plata ha sufrido un proceso de sulfatación [Figuras 10-11]. Se trata de una operación totalmente ineficaz con la que no se consigue recuperar el tono de la plata, ya que la lámina se ha transformado de forma irreversible. Además, con dicha acción se pueden eliminar los restos de plata todavía sin degradar.

También a la hora de limpiar estos muebles hay que tener especial cuidado con el polvo de plata, pues constituyó un procedimiento alternativo en países como Francia al uso del pan de plata sin bruñir para aportar un aspecto mate a las superficies plateadas al agua ¹⁰.

Asimismo, existe constancia documental del uso de polvo de plata en el siglo XVIII en muebles pertenecientes a las colecciones reales españolas. Este hecho aparece reflejado en una factura del dorador Lorenzo Hurtado de Mendoza del año 1763 por obras de su oficio realizadas en el Palacio del Pardo ¹¹: *...se doraron a bruñido las molduras a tres mamparas o tapas de chimenea; y los campos dellas que son de escultura se aparejaron repasaron y platearon de plata fina a molido.*

Además el polvo de plata se empleó en los muebles plateados al repararlos, como se puede comprobar en una cuenta del año 1767 ¹²: *Memoria de lo que yo Manuel Gobeo Dorador de mate de S.M. tengo remendada una pantalla de plata molida...*

Igualmente, es necesario evitar afectar con las limpiezas los barnices transparentes que se aplicaban en las superficies plateadas para que no se degradaran y se conservara el tono de la plata, algo que se recomienda en los textos ¹³ y documentos de época. Del mismo modo, se debe tener sumo cuidado en no suprimir los barnices coloreados que se extendían sobre la plata para imitar la apariencia del oro.

Eliminación de redorados

Gran parte de los muebles del pasado han sido total o parcialmente redorados, en muchos casos a base de métodos y sustancias diferentes de las originales. También ha sido habitual a lo largo de la historia repintar total o parcialmente los muebles dorados. Estas prácticas se llevaron a cabo tanto por deterioro de la superficie original como por cuestiones de gusto o moda.

Principios de actuación

Para decidir eliminar un revestimiento habrá que poder establecer con absoluta seguridad que se trata



Figura 10: Detalle de un elemento decorativo de una consola (Museo de Artes Decorativas de Barcelona, Inv. nº 47.481) cuyo revestimiento plateado ha ennegrecido

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos / cargas			Observaciones
6	dorado	0 - 2	oro (Au)	plata (Ag)	cobre (Cu)	restos de oro en polvo ¹
5	pardo	15	-			adhesivo del oro ²
4	plateado	5	plata (Ag)			pan de plata ³ ⁴
3	rojo	35	tierra roja			bol de asiento del pan de oro
2	blanco	100	yeso, silicatos (m. b. p.)			aparejo
1	pardo	100	-			sopORTE de madera

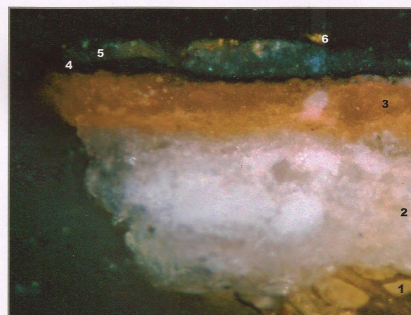


Figura 11: Estudio científico del revestimiento plateado del elemento decorativo de la misma consola

efectivamente de un añadido, lo que implica, entre otras cuestiones, desechar ideas preconcebidas. Así, el que un mueble esté dorado sobre maderas más preciadas que las habitualmente utilizadas para ello, como el pino o el haya, no significa que el revestimiento metálico no sea original. De hecho, sabemos que el nogal se utilizó de forma recurrente en Francia durante los siglos XVIII y XIX al igual que sucedía en Italia, aunque allí en menor medida que en el país galo. En España tenemos también constancia de su uso en los documentos, como vemos en una factura del año 1802 del ebanista de la Real Casa Pablo Palencia ¹⁴: *...se an echo seis sillas de nogal para dorarse... tres sirven para afeitar y tres para peinar... se han echo siete sillas de ovalo de nogal para dorarse compañeras a otras que hay echas...*

Por lo que respecta a la caoba, destaca su empleo en Inglaterra en el siglo XIX en los muebles con dorado

masivo. Entre los numerosos ejemplares de este tipo que se conocen están dos sillerías, compuestas por sesenta y cuatro y cincuenta y tres asientos respectivamente, realizadas en 1828 por la firma Morel & Seddon para los apartamentos privados de Jorge IV en el palacio de Windsor.

De igual forma, ante una superficie dorada al aceite no se debe presumir que sea un redorado, a pesar de que este sistema se haya utilizado reiteradamente con tal finalidad. Por lo tanto se debe contemplar la posibilidad de que pueda ser original, ya que ese tipo de dorado fue bastante habitual en determinados países y épocas, como sucedía en la Inglaterra del siglo XVIII.

Tampoco debe asumirse que el dorado al aceite se empleaba solo por razones prácticas –al ser más sencillo de ejecutar– o económicas, sino que podía elegirse también por cuestiones estéticas. De hecho, existe constancia de que famosos artífices que trabajaban para clientes acaudalados recurrieron a este sistema para dorar sus muebles. En este sentido se puede citar un conjunto de asientos realizados en 1765 por Thomas Chippendale (1718-1779) para la residencia de Harewood House de Sir Lawrence Dundas, como figura en la correspondiente factura ¹⁵: *To 8 large Armchairs exceeding Richly carv'd in the Antick manner & gilt in oil... 4 large sofas exceeding Rich to match the chairs...* Estos muebles fueron los más caros que efectuó Chippendale en toda su carrera profesional.

Además, durante la misma centuria, en Inglaterra se decoraron determinadas habitaciones de mansiones pertenecientes a personajes de alto nivel social únicamente con muebles dorados al aceite. Un caso emblemático lo tenemos en la denominada “The Gallery” de Chiswick House, construida en 1728 en estilo palladiano por Richard Boyle, III conde de Burlington.

También se recurrió a este sistema en Francia –si bien de forma más puntual que en Inglaterra– en muebles destinados a los palacios reales. Entre ellos cabe citar la consola neoclásica que realizó en 1834 el ebanista real Alexandre-Louis Bellangé (1797-1850 c.), destinada a exponer sobre ella el monumental péndulo de la *Creación del mundo* que había diseñado en 1754 el platero y bronceador de Luis XV, François-Thomas Germain (Museo del Louvre, París) ¹⁶.

Otra cuestión a considerar es la existencia de numerosos ejemplares originalmente dorados al aceite que posteriormente fueron dorados al agua. Entre ellos se encuentran los realizados por Chippendale en 1765 arriba citados.

Por otra parte, es preciso valorar antes de actuar la importancia histórica del redorado así como el estado de conservación y extensión del dorado antiguo. Debemos tener presente que en el pasado fue habitual eliminar por completo el dorado original o más antiguo de los muebles, previamente a la aplicación del nuevo revestimiento metálico. Esta práctica aparece reflejada en los documentos

de época de los diferentes países europeos. Así por ejemplo, en una factura del dorador Andrés del Peral del año 1804 se dice ¹⁷: *Para el cuarto del Rey se ha dorado una silla de manos... ha habido que rasclarla toda hasta dejarla en madera limpia...; se han dorado de nuevo cuatro sillas de brazos grandes, talladas, estas ha habido que rasclarlas hasta dejarlas en madera limpia...*

No obstante, también ha constituido una práctica habitual redorar la superficie metálica original aplicando incluso un nuevo aparejo de yeso sobre el oro antiguo. Esta forma de proceder supone no solo la ocultación de la superficie metálica original sino también la de importante información sobre el proceso de dorado efectuado. Además, puede dificultar en ciertos casos la datación, atribución geográfica de un mueble e inclusive establecer su autoría. Así por ejemplo, en los muebles ingleses de las primeras décadas del siglo XVIII fue característico grabar círculos, a veces concéntricos, en el aparejo de yeso. Lo mismo puede decirse de la profusa y exquisita ornamentación de los campos lisos de oro propia de los muebles Regencia franceses.

En cuanto a los muebles plateados también han sido sistemáticamente redorados, debido al deterioro de la plata así como por cuestiones de moda. Esta práctica ha motivado que en la actualidad se conserven menos muebles de esta naturaleza que los que en realidad se produjeron en los diferentes momentos históricos, como se deduce de las fuentes documentales de los siglos XVII y XVIII, principalmente. No obstante, podemos encontrar obras que se platearon sobre el dorado original. Este hecho lo hemos podido constatar en una mesa española del siglo XVIII con patas y faldón pintados de rojo decorados con talla vegetal. Durante el proceso de restauración se identificó, bajo la talla y molduración plateadas, un revestimiento a base de oro fino aplicado al agua que podría corresponder al original. [Figura 12]. También sirve como ejemplo el caso de un cabecero catalán o mallorquín del mismo siglo, policromado y con un escudo nobiliario enmarcado por rocallas corladas que originalmente estaban doradas, al igual que los perfiles que recorren el perímetro del mismo [Figura 13]. Cabe mencionar aquí que en ambos objetos, restaurados en Arcas, no se suprimieron los revestimientos plateados por considerarse que la extensión de los supuestamente originales era insuficiente para justificar tal operación.

Por último, es preciso señalar que toda eliminación deberá eludir dañar lo que se encuentra debajo y que, en ciertos casos, podría ser la superficie dorada o plateada original. Además, en ocasiones habrá que renunciar a eliminar un redorado, repintes de purpurina o barnices no originales por los daños que esta acción pudiera acarrear a la obra.

Reintegración

La reintegración se hace necesaria cuando la presencia de las lagunas afecta considerablemente la lectura de la obra, al adquirir un protagonismo que distorsiona su estética y

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos / cargas	Observaciones	
6	plateado	1,7	Ag	pan de plata ¹	
5	rojo	5-15	tierra roja	bol de asiento del pan de plata	
4	blanco	50	yeso	segunda capa de aparejo	
3	dorado	2	Au	Ag	pan de oro ²
			95,6%	4,40%	
2	rojo	10	tierra roja	bol de asiento del pan de oro	
1	blanco	60-90	yeso	aparejo	

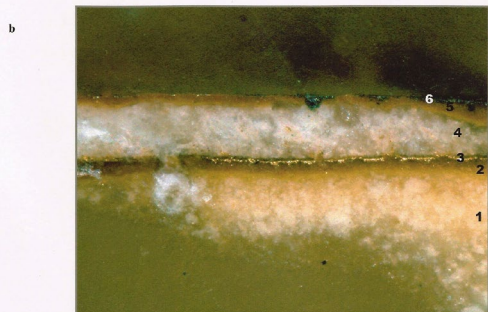


Figura 12: Estudio científico del revestimiento metálico de una mesa española del siglo XVII pintada de rojo y actualmente plateada (Colección particular)

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos / cargas/ panes metálicos	Observaciones	
7	traslúcido	15 - 25	-	barniz de gomalaca (cofia)	
6	plateado	0,9	plata (Ag)	pan de plata	
5	rojo	20	tierra roja	nuevo bol de asiento del pan de plata	
4	blanco	70	yeso	nuevo aparejo	
3	dorado	0 - 0,1	oro (Au)	plata (Ag)	restos de un pan de oro ³
			95,76%	2,41%	
2	rojo	10	tierra roja	bol de asiento de un pan de oro	
1	blanco	890	yeso	aparejo	



Figura 13: Estudio científico de la superficie corlada de un cabecero catalán o mallorquín del siglo XVIII (Colección particular)

produce confusión. Este sería el caso de un mueble con un número considerable de lagunas de yeso o el de aquel donde la abrasión del oro, que deja el bol a la vista, es tan importante que lo hace parecer pintado, al dominar el color rojo sobre el oro. En estas circunstancias podría plantearse la opción de reintegrar para procurar que el mueble volviera a adquirir su condición de objeto dorado.

Huelga decir que la reintegración deberá siempre circunscribirse a las lagunas. Esto significa que es ilícito redorar algo que sin embargo, como hemos visto, solemos encontrar con frecuencia en los muebles dorados. También es necesario, a la hora de reintegrar, respetar los contrastes mate-brillo de la superficie dorada así

como el juego cromático producido por la presencia de dos o incluso tres tonos de oro en la misma. Para cumplir con estos requisitos, es indiscutible, que el método más idóneo es el del dorado tradicional ya que únicamente de esta manera se consigue una identidad cromática y lumínica que no altera la carga estética de los revestimientos metálicos. Así, en el caso de utilizar este sistema para hacer identificables las reintegraciones en la propia obra, a través su estudio científico, se pueden añadir sustancias modernas a las mezclas para que actúen como marcadores. Algo que en Arcas hemos puesto en práctica y seguimos experimentando para dar con los marcadores más compatibles y estables posibles. Además, las intervenciones deben reflejarse pormenorizadamente en los informes que deben facilitarse siempre finalizado el proceso de restauración.

Por otro lado, debemos señalar que sea cual sea el sistema de reintegración elegido habrá que evitar que la contemplación de la obra suscite confusión, por haberse alterado su estética y legibilidad. Tampoco cabe enmascarar las reintegraciones aplicando barnices coloreados o falsas pátinas en toda la superficie dorada del mueble. Esta práctica, que sigue siendo frecuente en la actualidad, aparte de transformar las obras, impide la contemplación de la superficie dorada en toda su extensión, al ocultar la tonalidad del oro así como los contrastes cromáticos y lumínicos de la misma, entre otros aspectos.

Reparación estructural

Esta operación tiene como finalidad proporcionar estabilidad al objeto cuando ésta se ha perdido, paliando así su vulnerabilidad. El no intervenir cuando un mueble presenta problemas estructurales puede agravarlos aún más, poniendo en riesgo incluso su supervivencia física. Este podría ser el caso de mesas y consolas con tableros de mármol u otros materiales de gran peso con roturas o movilidad en los ensamblados de las patas o chambranas. Lo mismo puede decirse de cuando a un mueble le falta algún elemento de sustentación.

Así mismo, resulta imprescindible intervenir cuando algún elemento del mueble está parcialmente desprendido del soporte, incluso cuando carece de carácter sustentante, por el riesgo de pérdida de una parte del mismo y de la información que en ella se contiene. De hecho, es muy habitual tener que actuar en la zona trasera de los copetes de los marcos, en zonas talladas o molduradas etc., introduciendo espigas o piezas de madera para reforzar uniones.

Es necesario señalar también aquí que en las reparaciones estructurales de los muebles dorados se deberá eludir absolutamente dañar el oro, evitando recurrir por ejemplo a la introducción de espigas desde la superficie dorada, salvo casos excepcionales, las operaciones de desalabeo o el desmontado de los mismos.

Todos los principios de actuación arriba señalados atañen tanto a los muebles de colección particular como a los que se conservan en museos.

Por último, cabe mencionar que los problemas estructurales de los muebles pueden incrementarse por su ubicación en determinados ambientes como, por ejemplo, en lugares destinados al protocolo donde se someten al uso y manipulación frecuente y también cuando se trata de objetos de uso doméstico.

Conservación preventiva

La conservación preventiva es fundamental para mantener los muebles en buenas condiciones, evitándose así la necesidad de intervenir en ellos, tanto cuando no ha mediado todavía restauración como después de efectuada la misma. Entre las operaciones que comprende esta praxis se incluye la limpieza periódica de los objetos para impedir que se depositen o acumulen en ellos polvo y suciedad. También se contempla aquí la ubicación de estos objetos en condiciones ambientales idóneas, es decir, dentro de unos parámetros constantes de temperatura y humedad relativas y por tanto libres de fluctuaciones bruscas. Así mismo, es fundamental colocar los objetos al abrigo de la luz ya que aunque el oro es foto químicamente estable, la exposición directa a la misma puede deteriorar los acabados del oro, además el calor localizado puede afectar a la preparación.

Notas

- [1] AGP (Archivo General de Palacio): AG, Legajo 5278.
- [2] WATIN (1772):p. 234; SHERATON (1977): pp. 224, 232.
- [3] De ahí el nombre de bronce dorado “de molido” utilizado en España y el de ormolu en Francia.
- [4] PERRAULT (1992): p. 88.
- [5] En marcos de espejos y pinturas suelen conservarse en mayor medida por estar menos sometidos a la manipulación constante.
- [6] AGP: AG, Legajo 64.
- [7] D’AVILER (1691): p. 230.
- [8] PALOMINO (1988): p. 559.
- [9] Bisulfuro de estaño. También reciben la denominación de purpurina los polvos de ciertos metales como el bronce o el latón; véase, entre otros, KROUSTALLIS (2008): pp. 366, 367.
- [10] WATIN (1772): p. 227.
- [11] AGP: AG, Legajo 25.

- [12] AGP: AG, Legajo 33.
- [13] DOSSIE (1758): pp. 401, 402.
- [14] AGP: AG, Legajo 90.
- [15] GILBERT (1978): p. 160.
- [16] El péndulo está realizado en plata y bronce dorado y patinado (143 x 83 x 73 cm), fue ejecutado íntegramente por el propio Germain, incluyendo el *passemant* (reloj astronómico) realizado por Roques. Se encuentra actualmente en depósito, junto con la consola de Bellangé, en el palacio de Versalles (inv. nº: Vmb1036).
- [17] AGP: AG, Legajo. 78.
- [18] Durante el proceso de restauración de un mueble así como de cara a su futura ubicación, será necesario analizar previamente el ambiente del que procede para poder fijar las condiciones idóneas de temperatura y humedad relativa.

Bibliografía

- D’AVILER, A. C. (1691). *Cours d’architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, París.
- DOSSIE, R. (1758). *Handmaid to the Arts*, J. Nourse, Londres.
- GILBERT, C. (1978). *The life and work of Thomas Chippendale, Studio Vista-Christie’s*, Londres.
- KROUSTALLIS, S. K. (2008). *Diccionario de materias y técnicas*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- ORDÓÑEZ, C.; ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M. (1997). *El mueble. Conservación y Restauración*, Nardini-Nerea, Madrid.
- ORDÓÑEZ, C. y ORDÓÑEZ, L. (2002). “Conservación y restauración de muebles: la reparación estructural”, *Actas del I Congreso del GEIC, Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, Valencia.
- ORDÓÑEZ, L. (2004). “Mueble dorado y plateado”, *Mobiliario Antiguo*, Geic Publicaciones (CD), Madrid.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1988). *Museo pictórico y escala óptica* (1715), Aguilar, Madrid.
- PERRAULT, G. (1992). *Dorure et polychromie sur bois*, Éditions Fatou, Dijon.
- SHERATON, T. (1977). *The Cabinet Dictionary* (1803), Praeger Publishers, Nueva York-Londres.
- WATIN, J.F. (1772). *L’Art de faire et employer le Vernis ou L’Art du Vernisseur*, Quillau, París.



Leticia Ordóñez Goded

Arcaz

leticia@arcaz.com

Conservadora-restauradora de mobiliario e historiadora del Arte (UCM). Miembro desde 1985 del equipo de restauración Arcaz. Es autora de diversas publicaciones sobre conservación-restauración y técnicas del mobiliario. Ha formado parte del comité científico del IV y V Congresos del GEIC (años 2010 y 2012) y también del de la revista italiana Kermes (Nardini). Ha dirigido y participado en seminarios sobre artes decorativas, mobiliario histórico y conservación-restauración de muebles.