

Cuadro de Santa Ana. Convento de Santa Ana de Oñate, Gipuzkoa

(Informe de conservación y restauración de la pintura sobre lienzo de Santa Ana, la Virgen y el Niño)

(Report of preservation and restoration of the paint about the painting of Saint Anne, the Virgin and the Baby Jesus of Oñate)

Martiarena, Xabier

ARTELEKU¹. Diputación Foral de Gipuzkoa

Kristobaldegi, 1

20014 Donostia

BIBLID [1137-4403 (1997), 16; 259-267]

Descripción técnica del proceso de restauración seguido con el lienzo de autor desconocido de finales del siglo XVI perteneciente al convento de MM. Clarisas de Santa Ana (Oñate, Gipuzkoa). Junto a la introducción sobre el culto a Santa Ana figuran referencias iconográficas. Incluye datos sobre el estado de conservación, análisis radiográfico, proceso de restauración, limpieza y reintegración. La particularidad más notable en el proceso de restauración ha sido la devolución al lienzo de sus medidas y formato originales.

Palabras Clave: Conservación. Restauración. Renacimiento. Pintura. Iconografía. Oñate. Gipuzkoa.

XVI. mende bukaerako MM. Clarisas de Santa Ana komentuarien (Oñate, Gipuzkoa), autore ezezagunaren oihala-ekin jarraitutako zaharberritze prozesuaren deskripzio teknikoa. Santa Anari buruzko kultoaren sarrerarekin batera, aipamen ikonografikoak azaltzen dira. Mantenu egoera, ikerketa radiografikoa, zaharberritze prozesua, garbiketa eta reintegrazioari buruzko datuak ditu. Zaharberriketa prozesu honen ezaugarri bereziena, oihala jatorrizko neurri eta formatoetara itzultzea izan da.

Giltz-Hitzak: Kontserbazioa. Berriztapena. Bepizkundea. Pintura. Ikonografia. Oñate. Gipuzkoa

Description technique du procès suivi sur la toile d'un auteur inconnu de la fin du XVIème siècle, laquelle appartient au convent MM. des Clarisses de Sta. Ana de Oñate (Gipuzkoa). Des préférences iconographiques sont indiquées auprès de l'introduction sur le culte de Sta. Ana. Des renseignements sur l'état de conservation, analyse radiographique, procès de restauration, nettoyage et réintégration sont inclus. La restitution à la toile de ses mesures et format originaux a été la particularité plus remarquable dans le procès de restauration.

Mots Clés: Conservation. Restauration. Renaissance. Peinture. Iconographie. Oñate. Gipuzkoa.

1. Taller de Restauración de ARTELEKU, dependiente del Departamento de Cultura (Patrimonio Histórico-Artístico) de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Responsable: Xabier Martiarena. Restauradores que participaron en la restauración del cuadro: Carmen Martín, Regina Gómez, Xabier Martiarena. Laboratorio: Alfonso Mendibe.

INTRODUCCION

El conocimiento que poseemos sobre Santa Ana, esposa de San Joaquín y madre de María, se debe a los "Evangelios apócrifos de la Natividad", ya que nada nos cuentan los Evangelios canónicos sobre la vida de María.

El culto se desarrolló en oriente en época muy temprana y de allí pasó a Europa. Pero es al final de la edad medieval, cuando se popularizó tomando su mayor desarrollo en los siglos XIV, XV y decayendo en el XVI, a causa de la actitud revisionista del concilio de Trento².

Dos son las fuentes donde se apoya la leyenda: la lectura de los textos apócrifos (proto-evangelio de Santiago y evangelio del pseudo Mateo) y las tradiciones medievales cuya popularización y difusión se debieron a las visiones, en 1406, de Santa Colette de Corbie³.

La devoción de los fieles se une a esta imagen maternal santificada, llamada "Santa Ana Triple o Trinidad" que evoca la función educadora de la madre de familia aspecto éste postridentino desarrollado por las nuevas órdenes dedicadas a la enseñanza.

Esta figura aparece normalmente vestida con ropas de viuda y de mujer madura, llevando el griñón y el velo sobre sus hombros y a menudo con una cara marcada por la edad.

DESCRIPCION

El cuadro del que vamos a ocuparnos nos muestra una imagen de Santa Ana con la Virgen y el Niño, pintado sobre lienzo, cuyas medidas son 189 x 163,5 cms. Esta deliciosa escena, aparentemente parece una representación costumbrista, casi cotidiana, donde los personajes casi no presentan ningún atributo religioso identificable, a excepción de la aureola del niño. Desconocemos su autor y cuales fueron sus orígenes, aunque al parecer pudo haber ingresado en el convento de Santa Ana de Oñate, Gipuzkoa, propietario de la obra, como dote o regalo del conde de Oñate a una de sus hijas, la abadesa Isabel de Guevara durante el periodo 1541 al 1600 (Foto1).

El cuadro representa a Santa Ana mostrando una pera en su mano izquierda, a la vez que está dando una explicación al niño Jesús, sentado sobre las rodillas de la Virgen y recogido suavemente por su madre. La actitud del niño es de una observación atenta hacia la pera, a la vez que con una mano nos da la bendición y con la otra sostiene plácidamente una rosa. Según nos cuenta Schenone un atributo de Santa Ana solía ser la rosa, aludiendo a María y a los dolores de la Pasión, y en España fue habitual, por lo menos hasta el siglo XVII, bendecir rosas el día de Santa Ana⁴.

La composición de la Virgen es de total atención hacia el niño.

Las dos mujeres llevan cubierta la cabeza, la Virgen con un velo muy fino y transparente y Santa Ana con un tocado blanco.

2. Emile Male. L'art religieux de XVII siècle, capítulo VIII y III.

3. Louis Réau. Iconographie de l'art chrétien. Presses Universitaires de France, Paris, 1955, tomo 2, segunda parte, pp. 141-145.

4. Hector Schenone, Iconografía del arte colonial, Los Santos, 2 v. Fundación Tarea 1992, Buenos Aires. p.134.



Foto 1. Estado final del cuadro restaurado



Foto 2. Sagrada Familia. Anónimo. 110x67 cms. Convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos)

Una referencia iconográfica directa es la escultura de Santa Ana, la Virgen y el niño de A. Contucci, llamado Andrea Sansovino, (1460-1529), que se encuentra en la iglesia de San Agustín en Roma. Obra de carácter totalmente profano, que nos transporta a la imagen de dos matronas romanas, madre e hija con su hijo, conversando. Otra referencia deliciosa es el cuadro de Santa Ana y la Sagrada Familia, anónimo, del convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) (Foto 2), enriquecida con la presencia de San José y un paisaje arbolado de fondo. Obra traída posiblemente de Italia por los Condestables de Castilla y Duques de Frías, benefactores del convento. El contenido del cuadro queda enmascarado, por una escena casi costumbrista de representación familiar, solo la elegancia y la dulcura lo elevan de un retrato colectivo⁵.

El fondo del cuadro está compuesto por una gran cortina verde-marronácea (resinato de cobre sobre una amarillo doble de oxido), que deja al descubierto en un costado una ventana por la que podemos ver un gran cielo y en la parte inferior unas colinas azul-verdosas (azurita más resinato de cobre) con una montaña rocosa en su parte posterior.

El cuadro de medidas rectangulares se cierra en su parte superior en arco o semicírculo. Esta forma se debe a que sufrió un corte para adaptarlo a un emplazamiento diferente del inicial. También sus bordes han sido recortados, aunque se ha respetado la pintura original, que en la actualidad llega hasta el mismo límite de la tela. La parte inferior del cuadro muestra un corte longitudinal irregular que ha eliminado parte de la pintura, aunque pensamos

5. Antonio L. Bouza: Museo "Condestables de castilla", convento de Santa Clara. Medina de Pomar (Burgos). Burgos 1983, p.73.

que ha sido mínimo, dadas las proporciones del mismo (Foto3).

Todo el borde del lienzo presenta una franja oscura sobre la pintura que nos habla de que esta parte estuvo cubierta durante largo tiempo por un grueso marco, ya que se aprecia diferente tonalidad de color entre la zona expuesta a la luz y la zona cubierta por el marco.

El lienzo que sirve de soporte a la pintura está compuesto con dos telas cosidas, formando una costura vertical, que se ve reflejada en la capa pictórica. La unión de dos telas era práctica corriente entre los pintores para conseguir grandes superficies.

La anchura de las dos telas empleadas es de 123 cms. y de 41 cms. y la altura de 189 cms. La composición de los hilos por cms². es de 16 hilos para la trama y 14 para la urdimbre.

La preparación del cuadro es de carbonato cálcico, una tierra ocre y algo de blanco de plomo aglutinado con aceites y algo de proteínas. La pincelada del autor es homogénea y fina en general, como la laca roja dada sobre el bermellón de la túnica de la Virgen. Solo las zonas luminosas del paño de pureza del niño, el tocado de Santa Ana y el manto azul de la Virgen presentaban pincelada visible y marcada.



Foto 3. Estado del cuadro antes de su restauración

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El cuadro al llegar al taller de Arteleku, Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Gipuzkoa, presentaba deformaciones, ondas en la tela y gran cantidad de lagunas pictóricas.

El soporte de la pintura es una tela de lino, que ha sufrido diversas mutilaciones, indicadas ya anteriormente. Todo su borde estaba claveteado directamente sobre la pintura para sujetarlo al bastidor.

La superficie del cuadro era irregular, formando ondas, a la vez que estaba destensado. También se podían observar por todo la capa pictórica pequeñas rayas longitudinales, algo angulosas y en forma de crestas, producidas por golpes o rasponazos realizados por detras del cuadro.

La capa pictórica presentaba gran cantidad de "saltados" o pérdidas de pintura que dejaban ver en unos casos la tela del soporte y en otros la preparación.

Un craquelado muy marcado, tipo cazoleta, se observaba sobre todo en el manto azul de Santa Ana, realizado con esmalte (vidrio azul cobalto finamente molido) aglutinado con base protéica sobre un fondo negro de carbón. No ocurre lo mismo en el manto azul de la

Virgen, quizá se deba al uso, posible, de lapizlázuli o a una variante en la composición pro-téica del aglutinante.

En general el craquelado es pequeño, regular y no peligroso, producido por las tensiones mecánicas propias de un lienzo de cierta antigüedad.

Un repinte grisáceo cubría zonas muy concretas: el tocado de Santa Ana (todo él) (Foto 4), paño de pureza del niño, aureolas de Santa Ana y de la Virgen, unas nubes y rayos dibujados en el centro superior del cuadro aludiendo a una supuesta presencia del Espíritu Santo, lugar en el que había sido añadido un pequeño injerto de tela. Retoques delimitados a pequeñas pinceladas o ayudas para resaltar ciertos elementos, como: los pliegues inferiores del manto de la Virgen, creación de nuevas hojas en la pera y retoques en la rosa.

ANÁLISIS RADIOGRÁFICO

El proceso de análisis de un cuadro consta de unas operaciones que se realizan con el fin de recabar una mayor información técnica sobre el mismo, como son las estratigrafías, cromatografía, análisis químico, fotografías de rayos ultravioletas, macros y rayos X.

Las radiografías y los rayos ultravioletas nos informaron sobre aspectos muy interesantes sobre el proceso de ejecución del cuadro. Los rayos ultravioletas dejaban ver claro que el áura de Santa Ana y su tocado estaban repintados. Las radiografías nos demostraron que bajo los rayos del aura se ocultaba la parte posterior del tocado y que en ambas mujeres los rayos no aparecían.



Foto 4. En proceso de eliminación del repinte (izq.) y resultado final



Foto 5. Radiografía de la cabeza

La inclinación del rostro de la Virgen y la mirada había sido modificada, como puede verse en la radiografía (Foto 5). Así en un primer momento los ojos estaban más abiertos, actualmente, están más entornados, casi cerrados y el rostro menos inclinado.

Los análisis químicos y estratigráficos están a disposición de los interesados en el taller de restauración de Arteleku.

PROCESO DE RESTAURACION

La idea fue devolver al cuadro sus medidas originales, ya que el corte alteraba las proporciones del mismo y su percepción global, y en segundo lugar, recuperar la textura superficial de la capa pictórica, eliminando los craquelados más peligrosos y las deformaciones.

Para recuperar las dimensiones originales fue necesario reinjertar dos piezas de tela en los ángulos superiores y crear un soporte nuevo, para ello se utilizó la técnica de reentelado tradicional a la gacha.

La función del reentelado cumple varios objetivos:

- Servir de soporte o base a los dos injertos de tela nuevos y fortalecer el lienzo original.
- Eliminar todas las deformaciones, craquelados y levantamientos en cresta, a la vez que fija la capa pictórica.
- Crear bordes al lienzo para sujetarlo al bastidor ya que estos no existían, como se ha explicado anteriormente.

Una vez reentelado el cuadro se sujetó a un bastidor nuevo.

LIMPIEZA

Después de realizar un test de limpieza se vio que la carnación de Santa Ana (albayalde y bermellón); la de la Virgen (albayalde, algo de bermellón y laca roja) y parte de los vestidos se limpiaban fácilmente con agua, alcohol y gotas de amoníaco, pero no el resto (Foto 6).

Para eliminar el barniz que cubría el fondo o cortina y el cielo se utilizó una fórmula elaborada en el laboratorio. Esta se escogió después de realizar diferentes pruebas como la más débil con resultados positivos. La fórmula consta de agua e hidróxido de sodio (un litro



Foto 6. En proceso de limpieza y una vez restaurado

de agua desionizada más doce granos de hidróxido sódico), neutralizada con agua desionizada y luego con diclorometano, formiato de etilo y ácido fórmico. (50/50/2)⁶.

Existían unos repintes muy puntualizados que habían modificado aspectos del cuadro señalados anteriormente (Foto 7). El color gris del repinte estaba compuesto con aglutinante proteico y algo de aceite e incluía entre sus pigmentos: albayalde, algo de calcita, bermellón e índigo, éste último alterado por la fotocomposición, como lo explica el informe analítico⁷.

Su eliminación fue tarea muy difícil, dado su grosor y dureza, para ello se realizó una "pappetta" con carboxil-metil-celulosa dimetil formamida y acetato de amilo (50/50), que se dejaba actuar por un espacio de diez minutos. Una vez ablandado el repinte, se actuaba con el bisturí y se ayudaba con dimetil y tolueno en las zonas más resistentes y con isopropílico y tolueno en las zonas más blandas, eliminando los restos con esencia de trementina.

REINTEGRACIÓN

El cuadro al inicio presentaba una gran cantidad de lagunas que dejaban ver el soporte. Gran parte de ellas se estucaron con una preparación de sulfato de cal bihidratado y cola animal.

6. Alfonso Mendibe. Informe analítico. Laboratorio de Arteleku. San Sebastián. 1994.

7. Alfonso Mendibe. op. cit.



Foto 7. Antes y después de la eliminación del repinte



Foto 8. Estucado de las telas injertadas y lagunas

En la parte superior se injertaron dos piezas de lino lavadas, siguiendo la trama de la tela, que fueron estucadas con estuco coloreado (color tierra rojiza), siguiendo el color de la preparación original, realizada con albayalde, creta y tierra (Foto 8).

La intención era diferenciar ésta zona del resto de la pintura original y no realizar ninguna intervención cromática en dichos puntos.

La reintegración cromática en el resto de la capa pictórica se realizó a la acuarela, siguiendo un criterio ilusionista, es decir, de imitación total. Sólo la franja inferior del cuadro reconstruida se utilizó la técnica de "tratteggio".

Una vez acabada la reintegración cromática a la acuarela se barnizó el cuadro con una resina natural, dammar.

Mientras se iba reintegrando el color se vio la necesidad de resolver de un modo



Foto 9. Reintegración cromática



Foto 10. Detalle (restaurado)

más integrador y estético la parte superior del cuadro. Entonces se tomó la decisión de completar la cortina de una forma colorista, pero manteniendo claramente la diferencia entre la parte original y la añadida. Para ello se utilizó la técnica del aerógrafo, que daba unidad al conjunto cromático y diferenciaba claramente las dos partes (Foto 9).

Se finalizó la reintegración con pigmentos al barniz Maimeri.

Como acabado y protección final se barnizó el cuadro con un barniz sintético (Foto 10).

Finalizó el proceso de restauración en Arteleku (Donostia) el dieciocho de marzo de mil novecientos noventa y cuatro.