

Las tentaciones de san Antonio. Tratamiento de conservación y restauración de dos pinturas inéditas de la catedral de Mallorca

El siguiente artículo presenta el tratamiento de conservación y restauración de dos pinturas sobre tela del siglo XVI que representan las tentaciones de san Antonio Abad. Estas piezas hasta ahora inéditas, fueron descubiertas durante las obras que se realizaron para instalar el conjunto de los panes y los peces de Miquel Barceló en la catedral de Mallorca.

Previamente a la intervención, se realizó un estudio exhaustivo que, además de determinar el tratamiento adecuado, permitió establecer paralelismos entre estas obras y una de las piezas más destacadas de la catedral: la pintura sobre tabla que representa “La Misa de san Gregorio”, localizada en la sacristía y atribuida por algunos autores al taller de Vicenç Massip y de su hijo Joan de Joanes.

Actualmente queda pendiente llevar a cabo un proceso de investigación que resolverá la relación entre las tres pinturas y su posible pertenencia a un mismo conjunto

Maria Teresa Rullan Garau Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y Diplomada en Conservación y Restauración de Pintura por la ESCRBC

teresa.rullan@gmail.com

Maria Dols Gallardo Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y Diplomada en Conservación y Restauración de Pintura por la ESCRBC

mariadols@hotmail.com



La tabla de “San Antonio tentado por al Lujuria” antes de la restauración (Fotografía: Maria Teresa Rullan). [pág. 47]

DESCUBRIMIENTO DE LAS OBRAS Y ATRIBUCIÓN ESTILÍSTICA¹

El hallazgo tuvo lugar en la capilla de San Pedro, ahora capilla del Santísimo, que ocupa el ábside lateral derecho de la cabecera de la Catedral de Mallorca. Entre los años 2001 y 2006 esta capilla fue sometida a una reforma para poder acoger la obra de Miquel Barceló que tenía que representar el milagro de la multiplicación de los panes y los peces según el evangelio de san Juan.

Para poder alojar los más de 300 m² de mural cerámico policromado y las 5 vidrieras de 12m de altura proyectadas por el artista mallorquín, fue necesario retirar el retablo neoclásico que ocupaba la capilla y derribar unas estancias de la parte superior. Según fuentes de la catedral, estas dependencias tuvieron la función de residencia hasta que, durante el siglo

XIX, se transformaron en lugar de vigilancia marítima. Las pinturas sobre tabla de san Antonio fueron encontradas en este espacio, unidas, formando el somier de una cama.

Ambas pinturas presentan a san Antonio Abad en el centro de la composición, rodeado de vegetación y arrodillado con un libro en las manos. Así mismo, en las dos aparece una construcción arquitectónica en un segundo plano a la derecha del santo, un grupo de demonios en la zona superior izquierda y un paisaje montañoso con un castillo en un plano central lejano². Una de ellas representa claramente a “San Antonio tentado por la Lujuria”, escena en la cual, el demonio se representa en forma de mujer con un vestido blanco arañado, dejando visibles los pechos y parte de las piernas, con una espada clavada en la boca y una serpiente de dos cabezas enroscada en el busto. **1** [pág. 41]

Desconocemos el tema concreto de la segunda tabla (que para simplificar hemos denominado “San Antonio con el niño”), si bien la presencia de los demonios nos hace pensar que tiene que ver con el ciclo de las tentaciones. En ella se representa un niño encima de una nube (puede ser que se corresponda a una aparición del Niño Jesús), y en un plano más lejano, san Antonio escribiendo en un libro al lado de una mesa y un niño pequeño con un animal que parece un cordero. **2** [pág. 42]. No hay ninguna duda, eso sí, que ambas tablas pertenecen a un mismo conjunto.

El proceso de análisis que se realizó previamente a la intervención de las obras y las conclusiones que se adoptaron durante el proceso de conservación y restauración de éstas, nos permitió observar una serie de similitudes en cuanto a técnica, estilo e iconografía entre las dos pinturas dedicadas a las tentaciones de san Antonio Abad y la que representa “La Misa de san Gregorio” situada en la sacristía de la seo. **3** [pág. 43]

Hay que decir que ésta última es una pieza de gran valor datada en el siglo XVI (1540-1545) y atribuida al taller de Vicenç Massip y su hijo Joan de Joanes que, según Palou³, forma parte de un conjunto de cinco tablas que se encontraban en la sacristía foránea de la catedral.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

SOPORTE

Nos encontramos con dos tablas de forma cuadrangular y medidas similares (108 x 83 cm y 110 x 103,5 cm) que coinciden en temática, dibujo, pincelada, estilo y tonalidad cromática. Por tanto, no hay ninguna duda de que provienen de la misma mano o taller.

Ambas obras llevan unos marcos de época posterior (seguramente del siglo XVIII), de escaso valor artístico. Presentan el fondo blanco y encima una decoración policroma que simula un marmoleado.

El soporte de cada pieza está compuesto por cuatro tablas de madera de conífera unidas por sus costados largos, con las vetas paralelas. Las aberturas entre las tablas presentan restos de un estuco compuesto por una carga (sulfato o carbonato cálcico) y una cola animal. Las tablas están reforzadas por cuatro travesaños fijos, uno a cada costado (unidos en las esquinas con un corte a 45°), y uno en el medio en sentido transversal. La unión de los travesaños a las tablas está realizada mediante clavos de forja clavados desde el anverso.

Es digno de mención el hecho de que en la zona inferior derecha de las dos obras (vistas desde el reverso), se encuentra un orificio con un injerto de perfil circular de 6 cm de diámetro que atraviesa todo el soporte y las capas pictóricas hasta la superficie de la pintura. El injerto es de una madera distinta al resto del soporte; se encuentra colocado a contra veta y pre-

senta ubicación y dimensiones muy parecidas a los injertos que llenan unos orificios idénticos en la tabla dedicada a “La Misa de san Gregorio”, de la cual hemos hablado. Creemos que posiblemente estos orificios obedecen a un antiguo sistema de iluminación de los retablos basado en candelabros.

Dicha coincidencia demuestra que las tres pinturas podrían, en un momento dado, haber formado parte del mismo conjunto. Seguramente cuando los orificios dejaron de cumplir su función, fueron tapados con injertos de madera que quedaron visibles, excepto en el caso de la obra “San Antonio tentado por la Lujuria”, la cual, como veremos más adelante, en algún momento fue objeto de una reintegración material y cromática que cubrió el injerto y casi un tercio de la pintura original.

A nivel estructural, el soporte presenta un buen estado de conservación, de manera que cumple su función sustentante. Aunque no es una madera de gran calidad (presenta un gran número de nudos) ha tenido un buen comportamiento, probablemente porque se siguió un proceso de secado de la madera correcto, previamente a la fabricación de la pieza. Aún así, ha sufrido un grave ataque de insectos xilófagos del orden de los coleópteros (seguramente familia Anobiidae por la reducida medida de los orificios). Casi todos los nudos han exudado resina, aunque ninguno de ellos parezca que se encuentre aún en peligro de desprendimiento. Los clavos de forja están oxidados, razón por la cual han aumentado su volumen, repercutiendo en el estado de conservación de la pintura.

CAPA DE PREPARACIÓN

La capa de preparación es tradicional, a base de un estuco compuesto por una carga (sulfato o carbonato cálcico) y una cola animal, de color blanco y de un grosor considerable (2-3 mm), propio de las preparaciones sobre tabla. El estuco descansa sobre una capa intermedia de fibras de estopa, según se puede observar en algunas de las zonas perimetrales. Se trata de una técnica bastante común en la época, destinada a reducir los efectos provocados por el movimiento de dilatación y contracción de la madera en el estuco.

Presenta una buena adhesión respecto al soporte, hecho que ha propiciado que se conserve en muchas zonas donde la película pictórica ha caído. Aún así se observan algunas pérdidas localizadas en las aberturas provocadas por la separación de las tablas. También encontramos lagunas en los puntos donde han emergido los clavos (por el aumento de volumen de éstos provocado por la corrosión) y en la zona perimetral de las tablas, debido con toda probabilidad al uso y a una manipulación incorrecta (roces, abrasión...). En el caso de la obra de “San Antonio con el niño”, parte de las pérdidas se concentran alrededor del orificio circular con el injerto, detalle que permite pensar en la posibilidad que el orificio se hubiese ejecutado con posterioridad a la realización de la tabla. Podemos decir lo mismo de la obra que representa a “San Antonio tentado por la Lujuria” (esta característica se ha podido observar una vez realizados y valorados los análisis radiográficos). Finalmente, cabe mencionar que la pintura sobre tabla que representa “La Misa de san Gregorio” presenta las mismas características en sus dos orificios cubiertos por injertos.

CAPA PICTÓRICA

Por lo que respecta a la técnica pictórica, esperando realizar los análisis pertinentes, podemos apuntar la posibilidad de que se trate de un temple graso; es decir, una técnica mixta que combina materiales solubles en agua (hidrófilos) y otros no solubles en agua (lipófilos). Los motivos que nos llevan a sugerir esta posibilidad son básicamente el acabado satinado, la textura de la película pictórica y el nivel de solubilidad ante los diferentes disolventes utilizados en las pruebas previas a la intervención. Componen la gama cromática distintas

²“San Antoni, d'acord amb l'Evangeli, ven les seves pertencències, distribueix els calers entre els pobres i marxa en soletat. Es refugia en un desert, viu un temps en un sepulcre antic i passa vint anys a la muntanya en un castell abandonat”. Ver G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, IV vol., Palma de Mallorca: Lluís Ripoll, 1977.

³Aina PASCUAL (coord.), *La seu de Mallorca, Palma de Mallorca*; José J. de Olañeta, 1995, p. 101-102.

tierras, tonos azulados para el cielo, verdes para la vegetación y blanco y rojo para las carnaciones. Está presente el oro aplicado a pincel en el nimbo de san Antonio.

La textura de la pintura revela una técnica de trabajo propia del temple a partir de pinceladas cortas y rápidas (a causa de su secado rápido) que se fusionan en el conjunto de manera que casi no se distinguen. Técnicamente, podemos decir que esta obra pertenece a la época inmediatamente anterior a la gran difusión del óleo a partir del siglo XVI (aunque se encuentran ejemplos desde el siglo XV) que dará paso a los juegos de texturas: transparencias, tonos difuminados, pinceladas gruesas, superposiciones...

En la capa pictórica se localizan las pérdidas, sobre todo, en las aberturas provocadas por la separación de las tablas y en las zonas en donde emergen los clavos oxidados. Prácticamente la totalidad de la superficie presenta cuarteados de envejecimiento, cazoletas e incluso levantamientos en forma de cresta, con un grave riesgo de desprendimiento. Este fenómeno deriva de la pérdida de las propiedades adhesivas de los materiales de la capa de preparación y pictórica, que se vuelven incapaces de seguir los movimientos de dilatación y contracción de la madera. Hay que decir que parte de la pérdida de superficie pictórica ha sido ocasionada por la abrasión de las esquinas del cuarteado, más sensibles al rozamiento.

CAPAS DE SUPERFICIE

Superficialmente la obra presentaba un número indeterminado de capas superpuestas a lo largo de su vida para protegerla o reavivar los colores. La composición de estas capas puede ser variada: materiales proteicos (colas), óleos, resinas animales (goma laca, por ejemplo) o resinas vegetales. Oxidadas a lo largo de los años por el efecto conjunto de la humedad, el oxígeno y la luz, no permitían una buena lectura de la obra, ya que cubrían el conjunto con un velo amarillento y oscurecido. A estos efectos tenemos que sumar la distorsión causada por la acumulación de suciedad superficial. Por otro lado, los detritus de insectos punteaban toda la obra, causando un daño estético, pero también químico ya que éstos desprenden ácidos que pueden hidrolizar los materiales de la capa pictórica, especialmente el aglutinante.

Finalmente, se observaron también numerosas gotas de cera. Éstas son frecuentes en las pinturas sobre tabla, especialmente en aquellas que forman parte de retablos y nos indican la proximidad de velas para iluminar las obras. Este hecho viene a reforzar la teoría de que los orificios presentes en la zona inferior de las obras podrían haber servido efectivamente para introducir candelabros.

Como conclusión del examen organoléptico, hay que decir que, si bien el estado de conservación del soporte era bueno (ya que cumplía su función sustentante), no podemos decir lo mismo de las capas pictórica y de preparación, ya que algunas zonas se encontraban en grave peligro de desprendimiento.

ESTUDIO DE LOS REPINTES

El examen previo mediante luz ultravioleta nos confirmó la presencia de antiguas intervenciones en la tabla de "San Antonio tentado por la Lujuria".

Superpuesta a la capa pictórica original de la obra se encuentran dos grupos de repintes de función y estilo claramente diferenciados: mientras que un grupo se limitaba a cubrir defectos, como suele pasar, el otro, al mismo tiempo tenía una clara intención artística.

Dentro de este segundo grupo de repintes encontramos transformaciones de las arquitecturas a nivel de perspectiva

mediante líneas y sombras de tonos rojizos, marrones y negros ocultando la capa pictórica original. El vestido de la mujer, los demonios y el cuerpo del alma del purgatorio aparecen transformados por sombras, llamas y distintos añadidos.

Por otra parte, se observó un repinte especialmente interesante que ocupaba el tercio inferior de la tabla. Se trataba de una pintura gruesa aplicada sobre una capa de preparación que afectaba diferentes zonas: el pie derecho de la mujer, el hábito de san Antonio (cubierto por una pintura de color granate) y el paisaje, donde se había tapado gran parte de la pintura original imitando hojas, flores y pequeñas construcciones. Sin embargo estamos hablando de una técnica de una calidad muy inferior y, por tanto, de una intervención muy fácilmente identificable.

Ante esta situación se nos planteó un dilema: retirar este repinte y recuperar la unidad pictórica del siglo XVI o conservarlo como parte de la historia de la pieza.

La baja calidad y el estorbo visual que causaba a la hora de contemplar la obra podían ser motivos que justificasen la eliminación, pero teníamos que confirmar si debajo se conservaba la pintura original. Con este objetivo se realizaron una serie de catas y de análisis radiográficos [4] [pág. 45] y [5] [pág. 45]. Los resultados nos permitieron detectar que se conservaba la capa pictórica original subyacente.

En definitiva, valorada la información dada por los estudios previos, se concluyó que los repintes sufridos por la tabla, aunque formaban parte de su historia, no se ajustaban en absoluto a los límites de las lagunas y desvirtuaban la composición, a la vez que cubrían más de un tercio de la capa pictórica original. Por tanto, se decidió eliminarlos.

La otra tabla, "San Antonio con el niño", sólo presentaba algún pequeño repinte, y siempre con la intención de tapar alguna falta o defecto del original, hecho que nos lleva a pensar que estas dos obras pudieron estar separadas en una determinada época, durante la cual habrían recibido un tratamiento diferente.

PROCESO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Soporte

Inicialmente se efectuó una limpieza mecánica y química del reverso de las tablas con la ayuda de aspiradores, pinceles, espátulas metálicas y esponjas impregnadas de agua destilada y alcohol etílico al 50% para reducir la humedad aplicada a la madera.

Después de valorar la posibilidad de extraer los clavos oxidados, se decidió que era más respetuoso y menos invasivo limitar la intervención a eliminar mecánicamente el óxido superficial y las puntas que sobresalían con un micromotor con disco de corte.

Aunque el ataque biológico estaba inactivo, se aplicó un producto biocida con carácter preventivo. Se escogió un producto comercial llamado Per-xil®, compuesto a base de permetrinas y aplicado por impregnación y por inyección en cada uno de los orificios.

A continuación se consolidó la madera mediante resina acrílica Paraloid® B-72 disuelta en xileno. En primer lugar se dio una mano al 3% y, una vez seca, una segunda capa al 7%, con el fin de favorecer una impregnación progresiva de la madera.

Se decidió reintegrar las pérdidas de volumen más importantes por motivos estéticos pero también conservacionistas, ya

que, de esta manera, se reforzaba la estructura del soporte. El material escogido fue la madera de balsa adherida con acetato de polivinilo y teñida mediante tintes solubles en agua de color similar al original. Finalmente, los pequeños agujeros que presentaba la madera se rellenaron con una resina epoxi (Araldit® Madera) para evitar que se convirtiesen en acumulaciones de suciedad, y además, para reforzar la estructura.

Capa pictórica

Se realizó una fijación de las zonas de la pintura con levantamientos y riesgo de desprendimiento mediante la aplicación de cola de conejo en una concentración del 6% en agua destilada (añadiendo un fungicida), por inyección y presión, con una espátula caliente a 65 °C, previa interposición de un film de poliéster (Melinex®).

Tras realizar catas de limpieza con diferentes productos y mezclas, se decidió utilizar el detergente no iónico Tween® 20 disuelto al 5% en agua destilada [6] [pág. 45]. Para evitar que el producto penetrara en exceso se gelificó añadiendo carboximetilcelulosa como espesante y se aplicó interponiendo un papel neutro entre el producto y la capa pictórica para evitar residuos. La zona se aclaraba con un algodón humedecido en agua destilada, una vez retirado el papel.

Una vez seca la superficie pictórica, se utilizó una mezcla de disolventes formada por agua destilada, amoníaco y alcohol, de cara a eliminar la suciedad más incrustada y para retirar la mayor parte de los repintes de la obra, aunque en las capas gruesas fue necesaria la ayuda del bisturí.

En el caso de la tabla de “San Antonio tentado por la Lujuria”, una vez eliminado el repinte que enmascaraba el tercio inferior, quedaron a la vista la riqueza de la vegetación y el detalle de los pliegues del hábito pero también numerosos arañazos. Debido a estos actos vandálicos, es posible pensar que, en un momento determinado, la tabla estaba en una zona accesible a las personas, como por ejemplo, el nivel medio o bajo de un retablo. [7] y [8] [pág. 46]

Antes de proceder al estucado, se aplicó una mano de barniz de retoque al 50% en white spirit, para proteger la pintura de las intervenciones posteriores. Para el estucado se escogió un producto tradicional, compatible con los materiales originales, a base de sulfato cálcico (yeso) y cola de conejo al 8% en agua destilada. Se estructuró el estuco a bisturí imitando los dibujos del cuarteado, de manera que el relieve del retoque fuese parecido al de la superficie original.

Se decidió no estucar los espacios de las aberturas entre las tablas, teniendo en cuenta que continuarán sufriendo movimientos naturales debidos a las características higroscópicas de la madera, y que, en el caso de existir estuco en las separaciones, éste acabaría por caer, arrastrando posiblemente pintura original.

Antes de proceder a la reintegración cromática se aplicó una nueva capa de barniz de retoque al 50% en white spirit para impermeabilizar los estucos. El retoque pictórico de las lagunas se llevó a cabo con pigmentos en polvo y barniz de retoque a partir del sistema de reintegración cromática diferencial de rigattino. Para las últimas capas de barniz se utilizó barniz brillante en spray de la marca Lefranc Bourgeois®.

Actualmente estas pinturas se encuentran en la sacristía de la catedral de Mallorca, justo encima de la tabla que representa “La Misa de san Gregorio” y a la espera de los resultados del proceso de investigación que esclarecerá la relación entre estas obras. [9] [pág. 46] y [10] [pág. 47]

FOTOGRAFÍAS

[1] La tabla de “San Antonio tentado por la Lujuria” antes de la restauración (Fotografía: María Teresa Rullan).

[2] La tabla de “San Antonio con el niño” antes de la restauración (Fotografía: María Teresa Rullan).

[3] La Misa de san Gregorio” (1540-1545). Pintura sobre tabla atribuida al taller de Vicenç Massip y su hijo Joan de Joanes, relacionada con las dos tablas de san Antonio por lo que respecta a la iconografía, el estilo y la técnica (Fotografía: María Dols).

[4] Estudio de las radiografías sobre la mesa de luz (Fotografía: María Dols).

[5] Radiografía donde se aprecia la vegetación perteneciente a la capa pictórica subyacente (Imagen: Policlínica Miramar de Palma).

[6] Detalle de una cata de limpieza realizada con el jabón no iónico Tween® 20 al 5% en agua destilada en forma de gel (Fotografía: María Teresa Rullan).

[7] Detalle de la limpieza del repinte de “San Antonio tentado por la Lujuria”. En la parte derecha donde ya se ha eliminado la pintura roja, se aprecia el color original del hábito así como los arañazos que ocultaba el repinte (Fotografía: María Teresa Rullan).

[8] Limpieza del repinte. Se observa cómo debajo del pie repintado (de color rosa), surge el pie original con una técnica mucho más cuidada y en posición totalmente diferente (Fotografía: María Dols).

[9] La tabla de “San Antonio con el niño” después de la restauración (Fotografía: María Teresa Rullan).

[10] La tabla de “San Antonio tentado por la Lujuria” después de la restauración (Fotografía: María Dols).

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS DE INTERNET

M. BARCELÓ, A. TORRES, *La Catedral baix la mar*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.

Mercè GAMBÚS, *Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo. Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca* [en línea]. <http://www.miguelbarcelo.info/documentos/Ponencia6-1_128.pdf>

R. LLAMAS PACHECO, *La conservació i restauració de les pintures de cavallet*. Valencia: UPV, 2005.

G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina* (vol. 4), Palma: Lluís Ripoll, 1977.

J. M^o. PALOU, *Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI*. Palma: Quaderns de ca la Gran Cristiana, 1984.

A. PASCUAL (coord.), *La seu de Mallorca*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1995.

V. VIVANCOS, *La conservación y restauración de pinturas de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.

V. VIVANCOS, J.M. BARROS, M. GÁMIZ, *Seminario sobre la limpieza de pinturas de caballete*. Valencia: UPV, 2007.

www.catedraldemallorca.org