



## Restauración de la pintura dedicada a santa Ana procedente de la iglesia de san Miguel de Conques (Lleida)

*Esta monografía está dedicada a la intervención de conservación-restauración realizada en una pintura al temple sobre tela que pertenece a un conjunto de pintura mural datado a finales del siglo XIX, en la que se representa a santa Ana, procedente de la iglesia parroquial de San Miguel de Conques en el Pallars Jussà (Lleida).*

*El interés de la presente monografía radica en el excepcional estado de degradación en que se encontraba la obra, y en las intervenciones especiales de conservación-restauración realizadas, con el objeto de divulgarlas para proporcionar herramientas de acción alternativas aplicables en casos similares.*

*Por ello, en el primer artículo se analiza la obra desde la vertiente histórico-artística, en el segundo se detallan los resultados de los estudios analíticos realizados y en el tercero se describe el estado inicial de conservación de la pieza y el proceso de restauración realizado.*

## Estudio histórico de la pintura de santa Ana procedente de la iglesia parroquial de San Miguel de Conques

*El objeto del presente artículo es realizar una aproximación al contexto histórico y emplazamiento de la obra, una breve descripción iconográfica de la santa y del conjunto al que pertenece y un pequeño estudio de la posible datación de la pieza a finales del siglo XIX junto con la atribución de su autoría a los hermanos Oromí.*

**Anahí Meyer Riera.** *Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de las Islas Baleares y estudiante de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBCC. anahi321@hotmail.com*

### INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2006 se recibió en el taller de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBCC una pintura al temple sobre tela procedente de la iglesia parroquial de San Miguel de Conques, que se restauró durante los cursos 2006-2007<sup>1</sup> y 2007-2008<sup>2</sup> bajo la supervisión de la profesora Lúcia Balust.

El temple sobre tela se encontraba localizado en la bóveda de la iglesia, formando parte de un conjunto de pintura mural. La obra presentaba un estado de conservación muy deficiente. Sufría un importante biodeterioro causado principalmente por un exceso de humedad, derivado de filtraciones de agua procedentes de la cubierta, y rasgados producidos por el extremo de un pendón procesional. Las degradaciones mencionadas y la composición material de la obra nos obligaron a utilizar técnicas singulares, aplicadas en el proceso de intervención, destinado a la recuperación de la lectura del conjunto iconográfico.

### CONTEXTO HISTÓRICO

La iglesia, situada en el mismo pueblo de Conques,<sup>3</sup> pertenece a dos épocas diferentes: una de estilo románico tardío, de finales del siglo

XII, que corresponde a la nave central encabezada por un ábside semicircular; y una segunda parte de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, en la que fueron construidas dos capillas laterales en forma de crucero (la del Rosario y la del santo Cristo). Ésta última sufrió graves daños durante los acontecimientos de la guerra civil del año 1936.<sup>4</sup>

La construcción pertenece a la arquitectura románica catalana de finales del siglo XII, pero sin embargo es deudora del legado arquitectónico del siglo anterior (plantas basilicales, formas regulares del alzado y volúmenes compactos).

Entre los años 1140 y 1150 proliferan los edificios de una sola nave, sustituyendo a la tendencia generalizada de construir iglesias de tres naves de tradición lombarda. Ocurre principalmente en las comarcas de Lleida y Tarragona, ejemplo de ello es nuestra iglesia dedicada a san Miguel.<sup>5</sup>

Los elementos constructivos que configuran el interior contribuyen a datar la iglesia. Su única nave se encuentra cubierta por una bóveda de cañón apuntada y arcos torales también apuntados, tipología propia de la segunda mitad del siglo XII, que sustituye a la bóveda semicircular y techos de madera (Fotografía 1).

Las fachadas del edificio original presentan una sillería bien tallada y pulida, dispuesta de forma regular. La puerta principal se abre a la fachada oeste y se resuelve en un arco de medio punto, decorado por una arquivolta en degradación (Fotografía 2).

Sobre la puerta hay una ventana, muy transformada, y se observan las trazas de un campanario de espadaña de dos ojos anulado por el sobrealzado de la nave y la construcción del campanario actual.

En la fachada sur se encuentran dos puertas resueltas en un arco de medio punto, una de las cuales, situada hacia el poniente, de grandes dovelas, interrumpe la parte baja del muro. Es probable que los elementos que forman el muro sur pertenezcan a una primera fase de construcción, que se habría interrumpido y retomado posteriormente.<sup>6</sup>

Originalmente tres altares se disponían en el interior de la iglesia (el mayor dedicado a san Miguel, el del Rosario y el del santo Cristo) decorados por retablos de estilo barroco. Al tercero pertenece (según Joan Torruella Boix) la pintura sobre tela barroca donde se representa el tema de las dos Trinitades, datada entre los siglos XVII-XVIII, y restaurada también en la ESCRBCC,<sup>7</sup> al igual que un pendón procesional policromado por las dos caras y dedicado a san Miguel.<sup>8</sup>

### ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La pintura a restaurar, que representa a santa Ana, forma parte de un conjunto iconográfico integrado por cinco imágenes, cuatro situadas en los laterales de la bóveda que cubre la nave central y una en el frontal del arco triunfal. Las dos figuras principales son santa Ana (Fotografía 3) y san Joaquín (Fotografía 4), padres de la Virgen María, y otras dos que representan probablemente a san Juan Evangelista (Fotografía 5) y a una de las virtudes teológicas, la Fe (Fotografía 6), finalmente aparece la imagen de santa Bárbara (Fotografía 7).

Se cree que el conjunto pictórico pertenece a finales del siglo XIX, época en que gustaba representar temas marianos. Pese a que ya en el siglo XIII algunos relatos popularizados por Vicent de Beauvais en su *Speculum Historiae* y por Jacopo da Varazze en la *Leyenda Áurea* hacían referencia a la santa, el tema de la parentela de María se difundió en el siglo XV en los Países Bajos, a causa de una visión que tuvo santa Coleta Corbie en que santa Ana se le había aparecido con sus tres hijas

y los hijos de éstas.<sup>9</sup> El triple matrimonio de santa Ana (*Trinubium*)<sup>10</sup> fue censurado por el concilio de Trento, ya que concordaba mal con la supuesta y larga esterilidad de la santa.

Santa Ana aparece en esta ocasión acompañada de su primer marido, Joaquín. El tema no aparece en los evangelios canónicos, que no dicen nada del nacimiento o de los años de infancia de la Virgen María, ni siquiera registran el nombre de sus padres. Dichas lagunas de la crónica oficial han sido colmadas por los evangelios apócrifos: el protoevangelio de Santiago, el evangelio de pseudo Mateo y el evangelio de la natividad de la Virgen.

Según la leyenda, después de veinte años de matrimonio con Ana, Joaquín seguía sin descendencia. La esterilidad entre los judíos se consideraba como una maldición divina, por lo que el sumo sacerdote se negó a aceptar la ofrenda que Joaquín quería dedicar al templo. Desesperado por esta afrenta, Joaquín se retiró en soledad, junto a sus pastores. Se le apareció el arcángel san Gabriel, al igual que a su mujer, que estaba sola en Jerusalén, para predecir a ambos el nacimiento de un hijo. Los viejos esposos se encontraron en la Puerta Dorada y se abrazaron plenos de alegría, del beso que se dieron nació la Virgen Inmaculada.

Louis Réau destaca la falta de historicidad de la fábula en base a dos cuestiones. La primera es que los nombres no designan a personajes reales, se trata de denominaciones simbólicas: Ana significa “gracia” en hebreo y Joaquín “preparación del Señor”. La segunda es que el tema de los viejos esposos es muy frecuente en la biblia y los evangelios apócrifos se limitan a copiarlo. Ejemplos de ello son la historia de Abraham y Sara, padres tardíos de Isaac, o la de Zacarías e Isabel, padres de san Juan Bautista.<sup>11</sup>

Otra de las imágenes representadas es san Juan, uno de los cuatro evangelistas del nuevo testamento, hijo del pescador Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor. Aparece representado joven e imberbe, con el cáliz en una mano, por encima del cual se presenta una sagrada forma (atributo que representa la copa envenenada) y el evangelio en la otra (que hace referencia a que fue autor del evangelio según san Juan).

La cuarta imagen que forma el conjunto ha sido identificada como una alegoría de la Fe, una de las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad). La identificación se realiza principalmente en base a la leyenda que aparece a los pies de la figura: *Charitas cum fide* (Caridad y Fe). En su mano derecha lleva el crucifijo y en la izquierda, en lugar del cáliz, atributo eucarístico de la Fe, sujeta un corazón en llamas. El corazón de Jesús en llamas vincula la imagen a santa Catalina de Siena o Benincasa, hija del tintorero Jacobo Benincasa; santa que vivió un “matrimonio místico” con Jesús (copia de la leyenda de su homónima Catalina de Alejandría, que recogen los evangelios apócrifos). Sin embargo, santa Catalina no suele vestir de rojo, se la representa frecuentemente con la túnica blanca y el manto negro de los dominicos.

Finalmente se observa la imagen de santa Bárbara, nacida en Nicomedia e hija de un sátrapa de nombre Dióscuro. Según la leyenda su padre la encerró en una torre a fin de alejarla de la mirada de sus pretendientes, de la que escapó al conocer los deseos de Dióscuro, que pretendía matarla por haberse convertido al cristianismo. Finalmente es apresada, torturada y condenada a muerte. Su padre la decapita en la cima de una montaña y momentos después cae un rayo que da muerte a su verdugo. Aparece representada junto a su atributo más personal, una torre en el fondo del paisaje.<sup>12</sup> Con su brazo derecho sostiene a un pavo real, símbolo de la inmortalidad, y la palma de mártir. En la mano izquierda lleva la espada de su martirio, y el fondo se encuentra rasgado por los relámpagos, atributos que la relacionan con el estampido y el trueno, siendo la patrona de la artillería.

El culto a santa Bárbara surge en Oriente y no se difunde hasta el siglo XV, sobre todo en Alemania. Se encuentra entre los catorce intercesores,<sup>13</sup> al igual que santa Catalina, razón que podría confirmar la identificación de la figura femenina que se sitúa en la bóveda, y que ha sido identificada preferentemente como la alegoría de la Fe. Sin embargo, los catorce santos suelen representarse juntos, por lo que es poco probable que el autor escogiese de entre los catorce a las dos santas; a pesar de que podríamos relacionar la vida de ambas por los martirios sufridos y su abnegada devoción católica, que les llevó a desafiar a sendas familias.

## DATACIÓN Y ATRIBUCIÓN DE LA OBRA

La datación y atribución de la pintura de santa Ana es dudosa, aunque seguramente fue pintada entre los años 1881 y 1882.

En el siglo XIX era frecuente que los muros de las iglesias fueran repintados, recubiertos de pintura de la época contemporánea, “renovados”. Esto es, sin duda, lo que ocurrió en la iglesia de San Miguel.

Se ha mencionado anteriormente la construcción de dos capillas, la del Rosario y la del santo Cristo, como añadido posterior a la iglesia románica. Éstas se encuentran decoradas con pinturas murales posteriores modificadas durante una restauración y firmadas por J. Oromí en 1881 (Fotografía 8) y A. Bayarri en 1882 (Fotografía 9), respectivamente.

Sería lógico pensar que uno de los autores de las pinturas que decoran dichas capillas sea responsable del conjunto iconográfico que decora la bóveda de la nave principal. Por similitudes estilísticas, nos inclinamos a proponer a Josep Oromí como autor de la obra.

Oromí pertenecía a una familia de artistas y restauradores. Aparece documentado trabajando junto a sus hermanos, Manuel y Pere, en la restauración de retablos y pinturas murales.<sup>14</sup>

Josep es el único de los hermanos que es mencionado en el *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* y es definido como “Pintor y dorador ochocentista, del Coll de Nargó (Urgell). En las postrimerías del siglo le fueron confiadas las restauraciones de la Catedral de la Seu de Urgell (...) que su experiencia afeó considerablemente con innobles retoques de pintura al óleo. También se sabe autor de dos lienzos al óleo (...) así como el decorado de la cúpula para el Santuario de Nuestra Señora de Rocallaura. En 1871 decoró la caja del órgano de la iglesia basílica de Tremp”.<sup>15</sup>

Seguramente una cierta prosperidad económica de la época propició la restauración de un gran número de pinturas, retablos, etc. Surgen entonces las primeras premisas de la conciencia de un patrimonio en peligro que se ha de preservar y, a la vez, la inmediata conciencia del empleo de pintores no cualificados en restauración, que no respetan el estilo y las intenciones del artista creador, limitándose a realizar una simple representación iconográfica del sujeto.

Los hermanos Oromí pertenecen, como se ha mencionado, a la región pirenaica de la Seu d’Urgell, concretamente al pueblo de Coll de Nargó, en la provincia de Lleida. Encarnan al artista itinerante. Era frecuente que artistas españoles, en especial catalanes, migrasen para trabajar al Sur de Francia. Existía especial demanda de artistas doradores, y sabemos que Josep Oromí lo era.

Los Oromí trabajaron entre España y Francia, gozando de un acomodado estatus socio-profesional,<sup>16</sup> gracias a que trabajaron en el período de transición de finales del siglo XIX a inicios del XX, años en que Barcelona está inmersa en un período de industrialización excepcional, que supone un enriquecimiento considerable para los Pirineos Orientales que se traducirá en diversos ámbitos, siendo notable en el mundo de las artes.

Pese a que no se conservan datos suficientes para elaborar un estudio completo sobre la popularidad de los hermanos Oromí –posible a través de la atribución económica recibida por las obras en las que intervinieron o la importancia de las mismas–, S. Doppler ha realizado una relación de la remuneración obtenida por los Oromí en intervenciones puntuales realizadas en diferentes localidades francesas y en Tremp (Fotografía 10).

Josep Oromí frecuentemente firmaba sus intervenciones, sin embargo no se ha realizado aún un estudio completo de todos sus trabajos. Una de sus obras, una pintura al fresco que decora el coro de la capilla de Nuestra Señora de Domanova, situada a las afueras de Rodès y realizada en 1875, puede compararse estilísticamente con nuestra imagen de santa Ana. La obra representa una procesión, en la que aparece la Virgen en las diversas edades de su vida.<sup>17</sup>

Los rostros femeninos, redondos y expresivos, y las vestimentas simples, de los colores que le son atribuidos tradicionalmente, nos remiten a santa Ana. La santa, vestida con túnica blanca y manto malva, es representada como una mujer madura, según el prototipo generalizado.

Los hermanos Oromí, además de ser pintores de escenas religiosas, son decoradores. Las características decorativas hacen que su estilo pueda ser reconocible, principalmente, por sus guirnalda de flores que aparecen en franjas verticales o rodeando las figuras del santoral. Motivos que se reiteran, como hojas y flores estilizadas, que podemos comparar con la decoración de la capilla del Rosario de la iglesia de San Miguel de Conques.

Sabemos que gozaban de un estatus de “pintores decoradores”, y que la vertiente “decorativa” de su trabajo, seguramente les permitió acceder a recursos pictóricos que destinaron a elaborar imágenes principales y de mayor importancia, como la santa Ana. La técnica utilizada les permitía elaborar previamente la imagen principal sobre tela con gran detalle, que posteriormente era clavada a la bóveda, y acabar las partes decorativas, más sencillas, directamente sobre el muro. De esta manera decoraron paredes enteras en varias parroquias utilizando el mismo tipo de técnica pictórica empleada en la iglesia de San Miguel de Conques, combinando pintura al temple sobre tela y pintura mural, y desarrollando su actividad como doradores, plasmando motivos decorativos y pinturas de temática religiosa.

## FOTOGRAFÍAS

1. Interior de la iglesia parroquial de San Miguel de Conques (Fotografía: Lúdia Balust).
2. Fachada de la iglesia de San Miguel de Conques (Fotografía: Lúdia Balust).
3. Santa Ana (Fotografía: Lúdia Balust).
4. San Joaquín (Fotografía: Lúdia Balust).
5. San Juan evangelista (Fotografía: Lúdia Balust).
6. Figura alegórica (Fotografía: Lúdia Balust).
7. Santa Bárbara (Fotografía: Lúdia Balust).
8. Detalle de la inscripción: “Esta iglesia fue decorada en 1881 por J. Oromí siendo rector el R.D. José Sala” (Fotografía: Lúdia Balust).

9. Detalle de la inscripción: “Reformado en 1882 por A. Bayarri siendo rector el R.D. José Sala” (Fotografía: Lúdia Balust).

10. La remuneración por la ejecución de las pinturas no varía significativamente, se perciben alrededor de los 400 francos por proyecto, excepto los trabajos realizados en Clairà, por los que Manuel cobra 1500 francos (Datos extraídos del libro de Stéphanie Doppler).

## NOTAS

<sup>1</sup> Intervención realizada por Araceli Candial Lecina, alumna de segundo curso de la ESCRBBCC.

<sup>2</sup> Intervención realizada por Mónica Mora Triviño y Anahí Meyer Riera, actualmente alumnas de tercer curso de la ESCRBBCC.

<sup>3</sup> Conques pertenece al municipio de Isona i Conca Dellà, en la comarca del Pallars Jussà.

<sup>4</sup> Josep Albert ADELL, M. Lluïsa CASES LOSCOS, *Catalunya Romànica*, XV, *Els Pallars*, Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1987, p. 401.

<sup>5</sup> Se trata de una época de gran expansión de edificios religiosos por toda la geografía catalana. La seo de Lleida será fundada en los años posteriores, concretamente en 1203.

<sup>6</sup> Josep Albert ADELL, M. Lluïsa CASES LOSCOS, *Catalunya Romànica*, XV, p. 402.

<sup>7</sup> Ver Joan TORRUELLA BOIX, Lúdia BALUST CLAVEROL, “Las Dos Trinidades”, Monografía 2, *Unicum* (Barcelona), 5 (2006), p. 30-57.

<sup>8</sup> Ana GUILLÉN PASCUAL, Neus CASAL BOSCH, “Restauración del pendón de la iglesia de san Miguel de Conques”, *Unicum* (Barcelona), 6 (2007), p. 6-40.

<sup>9</sup> La leyenda apócrifa del triple matrimonio de la santa Ana se popularizó en 1406, por la visión de santa Coleta, una monja de Corbie, del convento de las clarisas de Gante. El culto a la santa tomó tanta popularidad que en el siglo XVI Ana se convirtió en un nombre de pila masculino bastante frecuente.

<sup>10</sup> Después de la muerte de Joaquín, Ana se casó en segundas nupcias con Cleofás (hermano de Joaquín), con quien tuvo una segunda hija, María Cleofás. Cuando este murió, volvió a casarse con Solás (o Salomé) de quien tuvo una tercera hija, María Salomé. Es ésta la leyenda de las tres Marías.

<sup>11</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona: Ediciones Serbal, 1996, p. 163 y 164.

<sup>12</sup> De acuerdo con la tradición (aunque no en este caso) la torre suele tener tres ventanas que representan al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Luis MONREAL TEJADA, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona: Editorial El Acanalado, 2000, p. 200-201.

<sup>13</sup> Se trata de un grupo de santos agrupados a partir de la idea de que su virtud protectora se fortalecía al reunirlos. Son los santos Agacio, Blas, Cristóbal, Ciríaco, Dionisio, Erasmo, Eustaquio, Gil, Jorge, Pantaleón y Vito, y las tres santas Bárbara, Catalina y Margarita. Ver Louis RÉAU, *Iconografía del Arte...*, p. 115-119.

<sup>14</sup> Stéphanie DOPPLER, “Les frères Oromi et la peinture religieuse dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans les pyrénées orientales”, *Domitia*, 7 (2006), p. 45-55.

<sup>15</sup> Josep Francesc RAFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, II, Barcelona: Millà, 1953, p. 276. Se conoce que por este trabajo ganó la cantidad de 1250 pesetas.

<sup>16</sup> Stéphanie DOPPLER, “Les frères Oromi...”, p. 55.

<sup>17</sup> Stéphanie DOPPLER, “Les frères Oromi...”, p. 50.