

PINTURA EN CANARIAS, APROXIMACIÓN A SU PROCESO CONSTRUCTIVO (SS. XVI-XVIII)

Pablo F. Amador Marrero

La creación de una pintura obliga a la preparación técnica y mecánica del soporte en la que los artistas de las pasadas centurias eran verdaderos maestros, pero también requiere abocetar sobre la misma la composición que sirva de apoyo a la realización del relato final.

El objeto de esta primera aproximación a los resultados obtenidos -en un proceso que aún se encuentra en realización- viene a divulgar una experiencia pionera en Canarias, que en principio, se centra en la provincia de Santa Cruz de Tenerife con el ánimo de extenderla al resto del archipiélago; el estudio del patrimonio pictórico a partir del análisis de esos bocetos, dibujos preparatorios, sistemas de superposición de capas cromáticas... que aparecen, los primeros de ellos, ocultos al espectador y nos hablan, junto a la forma de aplicar el color, de la elaboración de una obra, así como de los materiales empleados.

La aproximación a los sistemas de ejecución de nuestro patrimonio no es una novedad, cuando ya la Universidad de La Laguna, dentro de un plan de investigación, realizó a mediados de los noventa, un estudio dentro de este campo pero centrado en la escultura conservada en la isla. A aquella iniciativa se une ahora el análisis en otro campo de la plástica, la pintura, de la cual, nuestro Archipiélago conserva soberbios ejemplos del periodo a revisar.

Sistemas de análisis

En los últimos años se ha venido produciendo un paulatino interés no sólo por la obra de arte en sí, su autor e historia, sino que gracias a las restauraciones de las piezas y su exhaustivo estudio, ha logrado que, dentro de la multidisciplinariedad por la que se aboga en los estudios del patrimonio, enriquecer los conocimientos sobre nuestras obras. La restauración, en paralelo a la recuperación formal de la pieza intervenida, aporta una multitud de datos y puntos de referencia, que incrementa los conocimientos sobre el autor y los sistemas particulares de realización de cada obrador o escuela, ayudando en las correcciones de atribuciones.

Aunque la restauración de obras de arte realizadas con un respaldo científico es relativamente reciente en nuestras islas, apenas dos décadas, pero sobretodo durante los noventa, sus aportaciones, no sólo en el campo de la restauración, son evidentes con respecto al conocimiento intrínseco al que aludíamos anteriormente. En la actualidad, la normativa en cuanto a la intervención de bienes culturales, obliga a realizar los pertinentes estudios físico-químicos de superposición de estratos pictóricos, lo que aporta los conocimientos sobre el proceso. Pero estos análisis se limitan al conocimiento de los procesos constructivos, obviando uno de los primeros pasos que muchos artistas realizaban antes de acometer su obra, el abocetado, en lo cual apuntamos algunas notas a modo de resumen de la investigación que se está llevando a cabo.

Antes de introducimos en el apartado específico del abocetado e influencia en el resultado final de la obra, es importante, a modo de conocimiento genérico para los profanos en la materia, explicar brevemente aquellos métodos que aplicados principalmente por los restauradores, aportan diferentes datos sobre los sistemas constructivos de nuestro arte.

Sobre los análisis que se realizan en nuestro patrimonio, debemos distinguir dos tipos, los no destructivos, donde la pieza intervenida no sufre deterioro alguno, y aquellos otros que requieren la extracción de pequeños fragmentos de materia obtenidos de la obra para su posterior procesado. Para la mejor comprensión de los términos y métodos a emplear, nos basaremos en las definiciones que de los mismos da la investigadora Ana Calvo,¹ comenzando por aquéllos que dentro de los destructivos, son más recurridos actualmente.

Análisis Químico.² Aplicación sistemática de los conocimientos y métodos químicos o físicos que suministra la química analítica, con la finalidad de determinar la naturaleza, composición, cualidades, pureza o constitución elemental de una sustancia determinada, ya se halle en estado puro, o sea una mezcla o solución. Puede ser cualitativo, cuando se obtiene información sobre los constituyentes de la muestra, y cuantitativo, cuando se trata de especificar la cantidad relativa de los mismos. El análisis clásico se basa en las reacciones químicas de cualquier tipo. Y los métodos instrumentales en el estudio de las propiedades eléctricas, térmicas, magnéticas, ópticas, aunque en algunos casos requieren también una reacción química, mediante los instrumentos adecuados. Los análisis químicos fueron los primeros empleados para la identificación de los materiales constitutivos de las obras de arte, arqueología y etnología, mediante métodos microquímicos a la gota. Se requiere extraer una pequeña cantidad de materia, de orden de miligramos o menos. A veces, se producen interacciones de los materiales que impiden observar las reacciones específicas. Se coloca la muestra en un portaobjetos, y se observa la reacción con una gota del reactivo al microscopio óptico o estereoscópico. Los pigmentos, desde principio del siglo xx, han sido estudiados básicamente por estos métodos. Los ensayos a la gota permiten el análisis cualitativo, por medio de pruebas de solubilidad, ataque con reactivos generales (ácidos y bases), comportamiento al calor (calcinación), y reactivos específicos. Se aplican a materiales inorgánicos –identificación de pigmentos, identificación de cargas inertes o componentes minerales en las preparaciones de pinturas y morteros, materiales pétreos y cerámicos, sales solubles y costras superficiales, metales y aleaciones-, y también son aplicables a materiales orgánicos.

Uno de los pasos más importantes en el estudio de los sistemas de realización artísticos, son aquéllos que se obtienen de un detenido análisis de las muestras tomadas y dispuestas de forma estratigráfica.

Estratigrafía.³ (corte estratigráfico) Muestra microscópica de sección transversal de las capas de pintura y preparación de una obra, obtenida a partir de una muestra que se extrae con un objeto punzante, generalmente de una zona representativa pero marginal. Esta muestra se incluye en un polímero sintético, duro y transparente, y se pule hasta su superficie, para poder observarla al microscopio petrográfico con luz reflejada. Permite determinar las capas constitutivas de una pintura o policromía, sus espesores, la forma y tamaño de las partículas y granos de pigmentos, adhesión y cohesión de las capas, superposiciones de capas y repintes.

A modo de ejemplo ilustrativo aportamos los análisis realizados a una muestra extraída de un lienzo anónimo conservado en la clausura de convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna, donde se observa detenidamente, no sólo la técnica y materiales empleados en su ejecución, sino las antiguas restauraciones sufridas por esta obra que representa a “Cristo Yacente”. La muestra (de 190 micras) sacada de la parte correspondiente a una gota de sangre que discurre por la frente de Cristo, fue sometida por el Doctor Enrique Parra a los siguientes estudios:

Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Ésta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías se muestran tomadas a 300 X con los nícoles cruzados y luz reflejada, a no ser que se especifiquen otras condiciones.

Espectroscopia IR por transformada de Fourier. Para este estudio se ha empleado principalmente en el análisis de varias muestras de preparación.- Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersa de rayos X (MEB/EDX). Se emplea para el análisis elemental de grano de pigmentos con el fin de formar inequívoca la naturaleza de los mismos.

Cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masas, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como la goma arábica y productos afines.

Cromatografía en fase líquida, para el análisis de aminoácidos procedentes de las capas de pintura al temple de proteína.

Cromatografía en capa fina para la detección y determinación de lacas rojas y azules.

De dichos estudios se puede deducir que el artista a la hora de realizar esta parte de su obra, primeramente aplicó una imprimación de color pardo y de un espesor de 100 micras, obtenida de aglutinar -principalmente en aceite de linaza-, pigmentos de tierra roja y ocre, que junto con negro carbón, tiñen los pigmentos blancos de calcita y albayalde, como era tradicionalmente en la pintura española de los siglos XVII y XVIII. Tras la capa de imprimación, y teniendo en cuenta que la muestra pertenece a la parte que se corresponde con la frente de Cristo, el pintor realizó la carnación en dos capas, de casi idéntico grosor, 35 y 45 micras respectivamente. La primera de estas capas, de tonalidad gris, y siempre con el aceite de linaza como aglutinante, se obtiene de la mezcla del albayalde con negro carbón y trazas de tierra ocre. La segunda, en busca de un mayor realismo, prescinde de la tierra ocre y añade trazas de tierra amarilla, roja e índigo, obteniendo un gris verdoso, que viene a reflejar una tés mortecina. Para finalizar, el artista trazó la sangre con una fina capa de laca roja (5 micras), cuya viveza original resaltaría sobre el color de la piel. Concluido la policromía, aplicó una capa de aceite de linaza, a modo de barniz, a la cual se sumó en una intervención posterior otro film, que realizado con cola animal, al envejecer más rápidamente incida en la visión de la obra, siendo retirado en los procesos de restauración.⁴

Ejemplificados los análisis destructivos que se realizan comúnmente a la hora de estudiar las obras de arte, pasamos a aquéllos que evitando extraer muestra alguna, aportan

igualmente una valiosa información, que se suma a los resultados anteriores. Entre estos ejercicios “no destructivos”, es muy común el empleo de lámparas ultravioleta o de Wood, que “permite determinar el estado de la superficie, barnices, repintes, adiciones, debido a la diferente fluorescencia de los materiales, así como al reconocimiento de algunos pigmentos”.⁵ También se pueden obtener fotografías de reflexión ultravioleta, basándonos en el mismo principio del empleo de la lámpara de Wood.

Otro de los métodos muy utilizados en nuestras islas, es el empleo de los rayos X tradicionales, empleando una tensión baja comprendida entre 20 y 50 Kv. En las placas radiográficas se pueden obtener datos como “la técnica de ejecución arrepentimientos y modificaciones, lagunas, cuarteados, o incluso pinturas subyacentes. Todo en función de los materiales que componen las obras y de su respuesta ante los rayos X”.⁶ Este método acarrea una serie de problemas como es el traslado de las obras, o en su defecto el peligro que conlleva la radioactividad en la que se basa su principio. Como ejemplo utilizaremos las placas realizadas a un óleo sobre lienzo, que representa a la Sierva Sor María de Jesús y que se conserva en el convento de las Catalinas de La Laguna,⁷ fechándose su ejecución a principios de la segunda mitad del siglo XVIII.

En este caso el artista, José Rodríguez de la Oliva, no traza un dibujo subyacente, y simplemente aboceta la forma con el propio material pictórico, por lo que es difícilmente visible este primer paso en la ejecución. Igualmente podemos observar ligeros cambios que efectúa el propio artista en cuanto a las manos y el modelado del hábito de la retratada, lo que viene a incidir en el hecho de la seguridad a la hora de ejecutar el lienzo, y la posibilidad de un claro conocimiento de lo que iba a realizar, seguramente por haber trabajado con anterioridad los dibujos para la realización del conocido grabado. Con respecto a esta pieza, intervenida por encargo de la Comunidad dominica que la custodia, por el restaurador Antonio Ayala, la pintura original se encontraba bajo dos repintes que fueron eliminados y cuyas trazas eran más afines con la tradicional representación de la monja de El Sauzal.

Al encontrarse esta pintura debajo, puede entenderse que no gustara, y que por diversas razones se repintara, visión que posteriormente fue repetida en varias obras repartidas por toda la Isla, y que se tienen por el verdadero retrato de la Sierva.

Concluido el repaso de los métodos científicos más comunes en nuestras islas a la hora de estudiar el arte pictórico, pasaremos ahora a un sistema menos conocido y cuyo uso viene a aportar una serie de beneficios para un mayor conocimiento. Se trata del uso de la cámara de reflectografía de infrarrojos.

Reflectografía infrarroja.⁸ Técnica de examen de los objetos basada en la radiación reflejada por el objeto ante una lámpara incandescente, detectada por un sistema sensible a la radiación IR, de longitud de onda alrededor de 2000 nm, llamado videocón. La imagen obtenida en la pantalla, el reflectograma de IR, puede fotografiarse también. La reflectografía de IR llega más lejos en la detección de las partes verdes y azules del objeto, y en general la definición es mucho mayor que en la fotografía IR. La fotografía y reflectografía de IR pueden aplicarse al examen exhaustivo de los objetos permitiendo la detección de firmas e inscripciones maquilladas o cubiertas por barnices envejecidos u oscurecidos. Asimismo, permite el reconocimiento de azul de cobalto que se presenta incoloro al IR, al contrario que el resto de los azules. También muestra transformaciones en las composiciones. En papel o manuscrito puede restituir la legibilidad del texto, y sirve

para autentificar sellos. Su aplicación ha sido fundamental para el estudio del dibujo subyacente, especialmente en pintura de los siglos xv y xvi, realizadas por superposición de capas delgadas.

Este sistema de reflectografía de IR, posee la particularidad de ser uno de los métodos más inocuos a la hora de analizar la obra, aportando gran cantidad de información sin intervenir la pieza o trasladarla de su enclave original, gracias a la manejabilidad del sistema instrumental.

Para la presente reseña, nos basaremos en el estudio de una serie de piezas de diferentes épocas y estilos donde se ha llegado a obtener algunas particularidades de la forma de trabajar de sus diferentes artífices. La primera de las obras se encuentra ubicada en las dependencias de la Iglesia de Santo Domingo de La Orotava; se trata de una tabla flamenca de la “Virgen de la Consolación” atribuida al Maestro del Hijo Pródigo, fechada entre 1550-60. En su análisis, se corrobora el uso del dibujo que marca perfectamente la composición y donde el autor durante el proceso de ejecución varía ligeramente algunos elementos en la composición como es el pie derecho del ángel o la mano que señala el otro ángel, ambos en un plano secundario de la composición.

La siguiente de las piezas analizadas se corresponde con una de las últimas incorporaciones de grandes nombres a la plástica de nuestra Historia del Arte, nos referimos a óleo sobre tabla de colección particular de “La Virgen con San Juan”, adscrito recientemente a las formas de Juan Macip (Juan de Juanes), uno de los máximos exponentes de la pintura renacentista valenciana del siglo xvi. La imagen reflectográfica nos ofrece un esmerado dibujo de línea continua y muy segura, donde el artista no sólo traza el dibujo, sino a su vez, marca las zonas a sombrear posteriormente. Casi idéntico el trazado del dibujo subyacente, con respecto al trabajo final, Juan Macip, a la hora de realizar la pintura, simplifica algunos trazos que el color en beneficio de una mancha cromática más limpia. A su vez, introduce algunas modificaciones como la ampliación y corrección de uno de los dedos de la Virgen. Una lectura más formal del dibujo subyacente y su posterior comparación con otros tantos dibujos que del pintor valenciano se conservan en diferentes museos e instituciones, nos describe la preocupación del artista por un esmerado dibujo y cuidado de los claroscuros, siendo lógicamente, menos trabajados los abocetados de las pinturas que los bocetos de papel, que posiblemente sirvieran de guía en multitud de ocasiones. También gracias al empleo de IR, se pudo encontrar parte de una calavera y tibia, que junto a la composición de la Virgen y San Juan se encontraba oculta por una opaca capa de color negro, posiblemente aplicada cuando se intervino la tabla para sacarla del contexto en el que se encontraba y hacerla una pieza independiente, ya que falta la mitad de la referida calavera y tibia.

Dentro del apartado de arrepentimientos y cambios de composición realizados por los propios artistas durante el proceso de elaboración de su obra, un ejemplo muy significativo lo encontramos en el óleo sobre lienzo que corona el retablo del Cristo de la Misericordia de la Iglesia de Nuestra Señora de la Luz, en Los Silos. En esta representación de “Dios Padre”, el autor sigue las pautas marcadas por otra representación del mismo tema que se encontraba antiguamente ubicado en el Retablo mayor de la antigua Iglesia de los Remedios (ahora Catedral de La Laguna) y en la actualidad en la sacristía de la iglesia de la Concepción de la misma localidad. Para la pieza silense, el artista primeramente repite la misma disposición de la obra lagunera, añadiéndole una multitud de cabeza de querubines, que durante la posterior realización cromática simplifica, eliminando algunas de estos

querubines ya dibujados, y cambiando la disposición del brazo y la mano derecha de Dios Padre, cambiando del boceto,alzada en acción de bendecir, por otro que más bajo. Para concluir, queremos hacer un llamamiento al estudio de nuestro patrimonio desde el punto de vista multidisciplinar, donde la conjunción de técnicas, ciencias y especialistas se unifiquen para obtener un mayor conocimiento tanto del punto de vista extrínseco como intrínseco de todo aquello que se refiera nuestro arte.

ANEXO GRÁFICO



Fig. 1. Placa radiográfica correspondiente al lienzo del verdadero retrato de la Sierva Sor María de Jesús pintado por José Rodríguez de la Oliva.



Fig.2. Óleo sobre tabla realizado por el pintor flamenco Maestro del Hijo Pródigo 1550-60.



Fig. 3. Detalle de la pintura de "Virgen de la Consolación"



Fig. 4. Análisis con IR donde se puede apreciar el cambio de dirección del rostro del ángel.



Fig. 5. Juan de Juanes, óleo sobre tabla, siglo XVI.

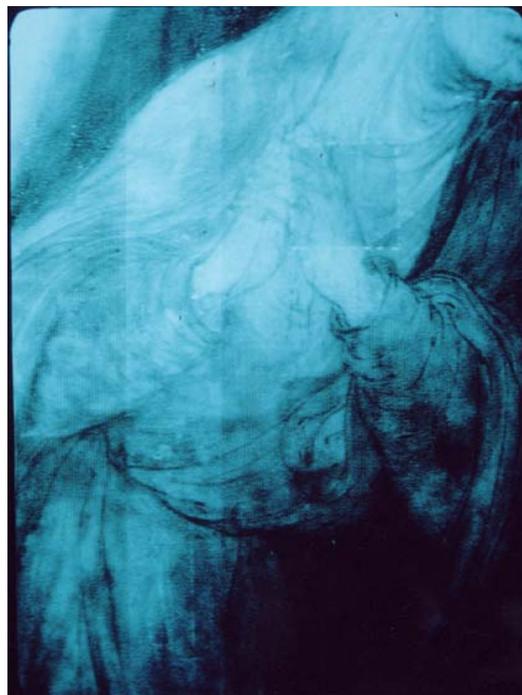


Fig. 6. Análisis con IR del dibujo subyacente realizado por Juan de Juanes.

NOTAS

¹ CALVO, A. “Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z” Ed. Del Serbal. Barcelona, 1997.

² Ídem, pp. 26-27.

³ Ídem, p. 95.

⁴ La restauración de este lienzo fue realizada en el año 1997, por la empresa Pablo Amador Restauraciones S.L.L, sufragando la intervención el Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

⁵ CALVO, A; *Op cit.*, p. 103

⁶ Ídem, p. 185

⁷ Estos análisis se efectuaron a petición de la Santa Sede, con motivo de la apertura del expediente de beatificación de la Sierva Sor María de Jesús. Estudios realizados por los firmantes de la presente comunicación que viene a incidir en la adscripción del lienzo a los pinceles del pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777). Identificándose con el primer óleo que realizara el artista inspirándose posiblemente en algún dibujo previo, como los usados por él mismo para un grabado.

⁸ CALVO,A; *op.cit* 187