

Conservación y restauración de tablas de la iglesia de San Juan Bautista. Arucas

María Teresa Aldunate Ruano, historiadora del arte, y Amparo Caballero Cassasa, restauradora

Se trata de cuatro óleos sobre tabla, dos de ellos firmados por el artista Cristóbal Hernández de Quintana. Fundamentalmente, la actuación llevada a cabo se centró en paliar el deterioro producido por la oxidación de barnices que alteraban la visión estética e impedían apreciar tanto su técnica como el rico tratamiento cromático. El Cabildo de Gran Canaria financió la intervención, ejecutando los trabajos entre octubre y diciembre de 2007.

Datos históricos e iconográficos

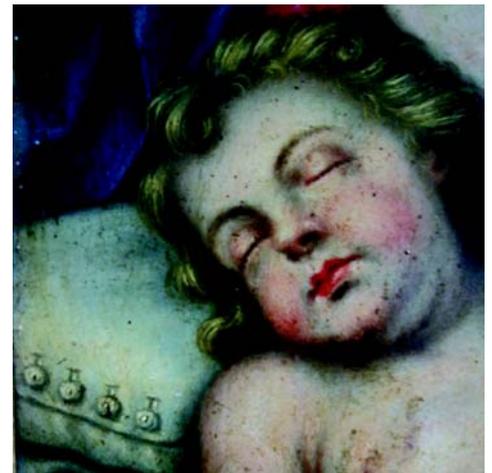
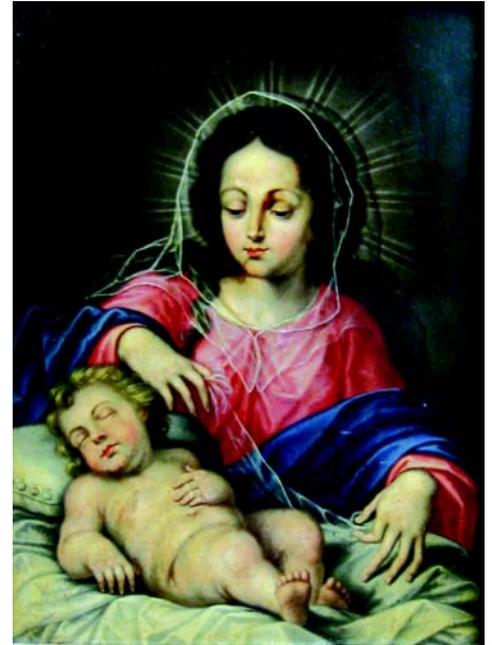
Cristóbal Hernández de Quintana fue un gran seguidor de la pintura andaluza, como muestra el tipo de composición de esta tabla, que recuerda a Murillo. Admiraba a los pintores del Barroco andaluz y en muchas de sus composiciones se recrea en reflejar objetos de la vida cotidiana, como hacían también ellos. Incluso llegó a realizar unas copias de la *Purísima* del granadino Pedro Atanasio Bocanegra que se encuentran en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna y en la catedral de Santa Ana de la Diócesis de Canarias. También restauró en 1724 el cuadro conocido como *Santa Ana* o Sagrada Familia de la catedral de Santa Ana, obra del maestro andaluz Juan de Roelas, que Quintana reinterpretó completamente. El estilo de este pintor, procedente de La Orotava (Tenerife), consiguió acercarse y responder a la devoción de la mayoría de la población canaria de su época. Su producción artística marcó buena parte de la pintura barroca insular.

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla de excelente calidad artística que representa a la Virgen con el Niño. Esta tabla, junto con otra perteneciente al mismo templo, fue donada por el canónigo Manuel Álvarez de Castro, quien encargó también al mismo pintor la restauración de la pintura de la Sagrada Familia de la catedral de Santa Ana.

La tabla es de una gran delicadeza y ternura, además de reflejar un gran dominio de la técnica pictórica. Presenta a la Virgen tocada por un velo casi transparente y magníficamente trabajado mediante pliegues y caídas a la manera de la pintura flamenca. En primer plano, en escorzo, está situado el Niño. La escena, con un fondo neutro y muy oscuro, refuerza el contraste con la luz que emana de la cabeza de la Virgen y potencia la teatralidad propia del barroco andaluz.

Su paleta muestra colores puros. Destaca la viveza del color de las ropas de María, que llega a modelar las formas, algo no muy usual en gran parte de la obra de Quintana, resaltando el rojo del vestido y el azul del manto.



En esta página, todas las imágenes son de la obra *Virgen con el Niño*. Arriba al inicio de la rehabilitación, y a la izquierda durante los procesos de eliminación de repintados y limpieza. Abajo, imagen parcial del resultado final de la restauración.





El Niño Jesús dormido

Óleo sobre tabla que representa lo que se conoce iconográficamente como Niño Jesús de la Pasión. La obra puede datarse a mediados del siglo XVIII y probablemente la realizase un seguidor de Cristóbal Hernández de Quintana y no éste, como aclara Margarita Rodríguez, ya que por la repercusión que tuvo este artista en la pintura barroca canaria, le siguieron muchos discípulos y continuadores.

Esta escena muestra al Niño Jesús dormido, soñando con todos los martirios que ha de sufrir en su propia pasión. Se representa al Niño recostado y apoyado sobre una calavera, mientras que con la mano derecha sostiene una corona de espinas. El claroscuro presente en la obra se agudiza en ciertos elementos, dando lugar al característico tenebrismo propio del Barroco.

La idea de mezclar la inocencia del Niño con el sufrimiento de la cruz arraigó pronto en el arte cristiano. Suponía contrastar la feliz despreocupación de un niño con la dureza del sacrificio al que estaba predestinado, pero fue a partir de la Contrarreforma cuando comenzó a representarse el tema de manera implícita, como en este cuadro de Arucas. En esta obra hay un claro predominio de la línea y el dibujo sobre el color, y acusa el dominio de Rodríguez Quintana con esta técnica.

San Juan Bautista dormido

Representa a San Juan Bautista niño plácidamente dormido y forma pareja con la obra anterior. De autor desconocido, probablemente se deba a un discípulo de Hernández de Quintana. Puede datarse a mediados del siglo XVIII, pues el tipo de composición y el carácter tenebrista de la pintura encajan con el estilo Barroco que se prolongó en Canarias a lo largo de varias centurias.

La iconografía de San Juan Bautista aparece en el arte cristiano con dos aspectos distintos, como niño o adulto, como compañero de juegos del Niño Jesús o como predicador ascético. En principio sólo se representaba como adulto, ya que el tema de su infancia no tenía fundamento bíblico, pero durante el Renacimiento italiano se popularizó el tipo del niño que juega con Jesús bajo la mirada de la Virgen

• Tablas de la iglesia de San Juan Bautista, Arucas

San José con el Niño

Esta pintura, también en óleo sobre tabla, hace pareja con la tabla anterior y comparte datos de propiedad, donación y autoría. La obra presenta a San José en una escena familiar incorporando de nuevo elementos de la vida cotidiana con el ánimo de acercar el tema al sentir popular. Con gran destreza y con total dominio, Cristóbal Hernández de Quintana, vuelve a utilizar la técnica del modelado mediante el uso del color.

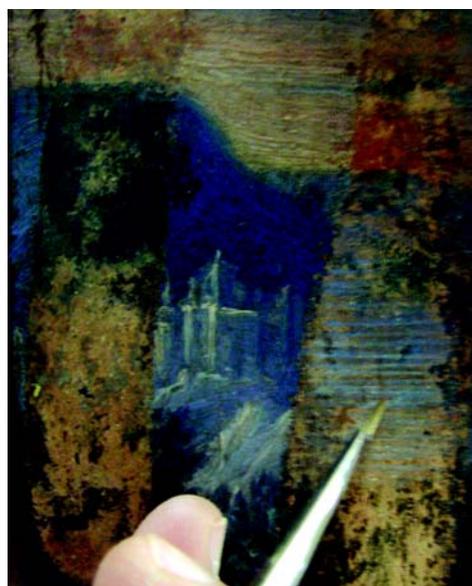
La figura de San José durante la Edad Media sólo aparecía en escenas de la vida de la Sagrada Familia. Fue a partir del siglo XVI cuando hubo un cambio en este aspecto, ya que Santa Teresa promovió su culto y marcó el modelo de San José con su hijo. A partir de entonces esta iconografía se repitió en esculturas, pinturas y grabados.

No se conocen muchos datos acerca de la figura de San José, aparte de los que proceden de las fuentes apócrifas, de las creencias y de las devociones populares, y que son los que determinan la iconografía. Suele ser representado como un hombre maduro, mayor que María, para resaltar la paternidad divina de Cristo, si bien en esta pintura Quintana lo presenta joven y estilizado.

Aunque el autor se deja influenciar por el Barroco andaluz para sus composiciones, grabados y dibujos, se inspira en las obras que generan los centros europeos más prestigiosos del momento y de artistas como Durero o Van Borch, especialmente en la última etapa de su vida, en la que se puede enmarcar esta tabla. Se conocen dos copias; una en Santa Úrsula (Tenerife), en la ermita de San Clemente, y otra en la capilla de San José de la iglesia de Santa María de Guía (Gran Canaria), atribuida a José Rodríguez de la Oliva.



Arriba, las dos primeras imágenes son de San José con el Niño antes y después de la rehabilitación. A la izquierda detalle de la eliminación de barnices y repintes. Abajo, proceso de reintegración cromática.





En la cabecera de la página, a izquierda y derecha, el Niño dormido durante la limpieza y la reintegración cromática. Sobre estas líneas, la obra al final del proceso.

María, o bien solo, lo que gozó de gran aceptación. San Juan niño dormido está aquí recostado sobre su brazo derecho y acompañado de un cordero, uno de sus atributos iconográficos más comunes por la frase pronunciada por el santo cuando vio a Jesús "He aquí al cordero de Dios" (Jn.1, 29). Con su mano izquierda sostiene una caña cruciforme de la que pende una filacteria, que aunque en este lienzo no se lee, suele llevar inscrita "Ecce Agnus Dei". La escena está situada en un paisaje con dos árboles centrales que por ambos lados se despejan para permitir un paso de luz que ilumine al niño. Predomina el dibujo sobre la pintura, silueteando a un niño regordete envuelto en un manto rojo que le deja los brazos, las piernas y una parte del torso desnudos.



Estado de conservación de las tablas Virgen con el Niño y San José con el Niño

Se trata de dos pinturas al óleo realizadas sobre tabla. Los soportes se encontraban en buen estado de conservación, exceptuando alguna pequeñísima perforación en los bordes debido a la sujeción al marco con clavos. También presentaban restos de adhesivo y papel de enmarcado.

Una vez desmontadas del marco se observó que en el canto superior de las tablas de ambas obras tenían un trozo de tela encolada en toda su superficie, cuya finalidad, en nuestra opinión, pudo ser para proteger la tabla de los roces del marco, o bien para aumentar un poco su tamaño, puesto que quedaban holgadas en sus respectivos marcos.

Los estratos de preparación y capa pictórica presentaban buen estado en las dos obras. No así en los marcos, donde se apreciaba una ligera fragilidad.

Ambas obras habían sido intervenidas con anterioridad, pues presentaban retoques alterados cubriendo pintura original, siendo algunos de ellos de cierta entidad por la zona en la

que se encontraban (rostro de la Virgen y cuerpo del Niño, y paisaje en la tabla que representa a San José). Se apreciaban desgastes de película pictórica en zonas muy precisas debido a roces y golpes, así como alteración de pigmento y decoloración en zonas limitadas.

Además, en la capa superficial se localizaban zonas de pasmos, oxidación de la capa de barniz, repartida de manera desigual, detritus y fuerte acumulación de polvo graso.

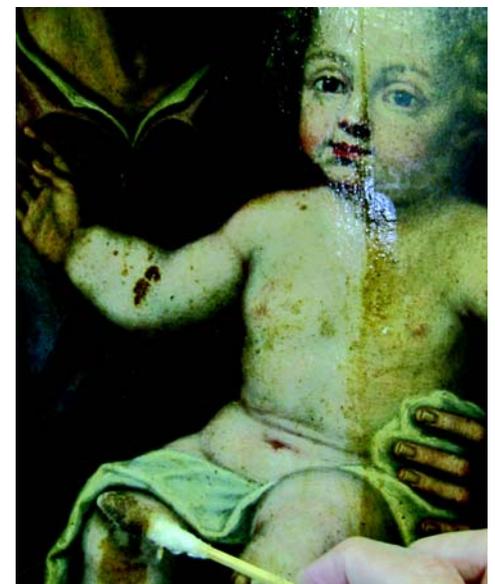
Estado de conservación de las tablas San Juan niño dormido y el Niño Jesús dormido

Se trata de dos óleos sobre tabla de dimensiones similares, con una diferencia de tan sólo unos milímetros (18 x 23'5 cm). Ambas maderas se encontraban biseladas por el reverso, técnica que se utilizaba para restar la posibilidad de alabamiento. Están enumeradas con tiza, probablemente para una catalogación o inventario de piezas. Niño Jesús dormido nº 7, San Juanito dormido nº 8.

El sopote se encontraba en buen estado de conservación. Únicamente la que representa al Niño Jesús presentaba incisiones sobre la propia madera realizadas con algún instrumento punzante. La capa de preparación estaba estable en las dos obras, pero no en los marcos, donde se apreciaba gran pulverulencia y fragilidad localizada.

En cuanto a la capa pictórica, cabe señalar que se apreciaban desgastes provocados por rozamientos y una decoloración de los pigmentos. Por su parte, la capa superficial presentaba pasmos, oxidación del barniz, acumulación del mismo y chorretones por aplicación desigual, además de detritus y fuerte acumulación de polvo graso.

A la izquierda, San Juan Bautista dormido durante el proceso de rehabilitación de la obra. Abajo, una imagen de la limpieza del lienzo de San José con el Niño.



• Tablas de la iglesia de San Juan Bautista, Arucas

Criterios de intervención

En cada una de nuestras actuaciones prima el respeto por la obra y siempre prevalece la conservación sobre la restauración; por ello, las intervenciones consisten únicamente en lo que necesita la obra en sí, siendo actuaciones mínimas y lo menos agresivas posibles. Perseguimos que nunca pierdan su identidad como obra de arte, documento histórico u obra devocional, y en caso de haberla perdido procuramos reestablecerla, en la medida de lo posible, dándoles de nuevo su integridad material y funcionalidad.

Todos los tratamientos realizados son reversibles y con materiales inocuos, además de discernibles aquellos que podrían dar una aportación estética distinta de la propia, evitando en todo momento la confusión entre original e intervención.

Antes de iniciar la intervención se realizaron los estudios estrictamente necesarios para asegurar la satisfactoria elección de los materiales y métodos a utilizar. En definitiva, los criterios responden a:

- conservación de la obra y máximo respeto del original;
- durabilidad en el tiempo;
- inalterabilidad en los componentes;
- reversibilidad de todos los materiales empleados;
- criterio diferenciador en la acción restauradora;
- utilización de materiales de características similares al original;
- restitución de la unidad potencial de la obra dentro de las limitaciones dictadas por la misma.

Proceso de intervención y metodología común a las cuatro obras

En primer lugar se realizó una toma de documentación fotográfica, mediante cámara digital de suficiente resolución, luz directa, indirecta, rasante y aproximaciones a detalles.

El segundo paso fue el de protección y fijación de la película pictórica puntual en zonas muy pequeñas, realizadas con los medios tradicionales, es decir, cola animal y papel japonés de gramaje medio, utilizando una espátula caliente para conferirle calor y humedad.

Después se procedió al desmontaje del marco y al retirado de las tablas para iniciar la limpieza y eliminación de añadidos, tanto en el reverso de los marcos como en la parte anterior y posterior de la tabla.

Una vez retirados los marcos, mientras no se trabajaban las tablas se sujetaron entre dos maderas rígidas y completamente rectas, colocando a modo de *sandwich* papel siliconado o de seda y una cama de *cellaire*. Todo esto se sujetó sometiéndolo a una ligera presión con cuatro sargentos colocados a modo de aspas de molino para evitar cualquier tipo de deformación en el soporte.

La limpieza del reverso de las tablas y sus respectivos marcos se realizó mediante una muy ligera aplicación de humedad sobre las cintas que tapaban todo el perímetro. Ayudados posteriormente con un escalpelo, se retiró toda la cinta adhesiva. Retirada la cinta, a algunas zonas que todavía tenían cierta acumulación de adhesivo se les aplicó acetona con un hisopo para terminar de eliminarla.

El retirado el papel de protección se efectuó aplicándole humedad. Después se procedió a una limpieza superficial mediante brocha suave, en seco para eliminar el polvo, y posteriormente con agua templada para retirar hollín y acumulación de polvo en las esquinas.

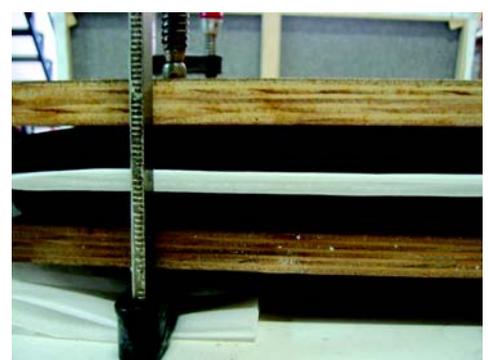
La limpieza fisicoquímica y la eliminación de barniz se realizó con el producto que tras las pertinentes pruebas ofrecía una garantía total de éxito en el tratamiento. La mezcla resultante como más eficaz y beneficiosa para la limpieza resultó ser la solución de alcohol y *white spirit* al 30 % con unas gotas de dimetilformamida. Para las obras de San Juanito dormido y el Niño Jesús dormido, la mezcla más eficaz y beneficiosa fue una solución de Contrad y *white spirit* al 15 %.

El siguiente proceso fue la eliminación de los repintes que salen a relucir con la limpieza, realizado con la misma mezcla pero con mayor proporción de dimetilformamida, aplicado en hisopo de algodón y retirado con bisturí.

También a la manera tradicional se realizó el estucado de lagunas y desestucado, pero únicamente en las faltas de preparación sin excederse en los bordes, aplicando un estuco de cola animal y sulfato cálcico, con una cantidad



Imágenes de los distintos tratamientos efectuados en los marcos de las obras y de su montaje y sujeción final.



determinada de pentaclorofenol (fungicida). El desestucado se realizó, una vez seco el estuco, por abrasión de la superficie hasta conseguir una perfecta nivelación con el original.

El siguiente paso fue el tratamiento de nutrición para revitalizar la obra y combatir la sequedad, realizado con un barniz de retoque, que sirvió también para proteger la superficie antes de proceder a la reintegración cromática. Se aplicó con brocha ancha y suave trabajando y estirando muy bien el barniz.

Una vez seca la capa de nutrición mediante pigmentos al barniz, se realizó la reintegración cromática. Como técnica de diferenciación se utilizó el *rigattino* de tonalidad siempre algo más baja que el original. El barniz usado para aglutinar los pigmentos fue el mismo utilizado para darle protección a toda la superficie, asegurándonos así que las reintegraciones “no saltaran a la vista” por exceso o defecto de brillo en el barniz.

Para acabar el proceso, se aplicó una protección final, realizada con pulverizaciones de barniz, sin que aportara brillo excesivo a la obra.

Las técnicas y procedimientos para el tratamiento de los marcos fueron similares a las practicadas en las tablas: fijación de policromía, limpieza por anverso y reverso, consolidación del marco, estucado, película de protección y

reintegración cromática con pigmentos o iriodín según fuera la policromía roja o dorada.

Para volver a enmarcar las obras se utilizaron flejes de acero inoxidable únicamente sujetos al marco para que ejercieran presión sobre la tabla, manteniéndola en su sitio sin necesidad de hacer perforaciones en la misma. Cabe recordar que las tablas estaban inicialmente sujetas a sus respectivos marcos con puntas metálicas, algunas oxidadas.

De la tabla donde está representada la Virgen con el Niño se retiraron las varillas de madera que completaban el hueco faltante, puesto que estaban partidas y rozaban con la tabla original erosionándola. En su lugar, y de forma completamente provisional, se colocaron unas láminas de madera de apenas 1'5 mm de grosor, previamente doradas. Su colocación se realizó por medio de calor, puesto que son termoadhesivas por una de sus caras en el borde interior del marco. Su eliminación se puede realizar con un simple arranque manual, previa aplicación de algo de calor.

Además, por tratarse precisamente de tablas de una sola pieza y para que los flejes no hagan presión directa sobre la madera, se añadieron unos travesaños de madera tratados contra el ataque de insectos xilófagos y se forró la cara en contacto con la tabla original mediante una lámina de neopreno.

Arriba imagen parcial de uno de los marcos ya restaurados. Abajo, a la izquierda otro momento del proceso de limpieza de la obra Virgen con Niño y, a la derecha, parte de la obra San José con el Niño, en la que podemos distinguir la firma del artista.

