

RESTAURACIÓN DE DOS TABLAS PROCEDENTES DE LA COLEGIATA DE OSUNA

Por

JOSÉ DE LA FUENTE MARTÍNEZ
Restaurador de soportes de pinturas del Museo del Prado



GERARD WYTHEVEL DE UTRECH. ANUNCIACIÓN (1555). ÓLEO SOBRE TABLA. COLEGIATA DE OSUNA



HERNANDO DE ESTURMIO. ALEGORÍA DE LA INMACULADA (1555). ÓLEO SOBRE TABLA. COLEGIATA DE OSUNA

El proceso de restauración acometido en ambas tablas así como en sus correspondientes marcos, ha sido realizado en los talleres de restauración del Museo Nacional del Prado, siguiendo los criterios de máximo respeto a la obra, e intentando devolver la unidad estética y sustancial propia a su creación original.

Atendiendo a la pintura y a su estado de conservación, la *Alegoría de la Inmaculada* posee un soporte constituido por dos paneles de madera de nogal con la veta en sentido longitudinal, y un par de travesaños horizontales unidos a las tablas mediante clavos de forja que van de anverso a reverso. Estos clavos, que son originales, así como el movimiento propio del soporte de madera han producido abultamientos visibles en la superficie de la pintura, especialmente en la zona superior. Asimismo el soporte presenta una intervención anterior en la que se han rellenado grietas y fendas con serrín y cola. La unión viva entre los paneles que constituyen la obra está reforzada mediante estopas. Este soporte es estable y sólo presenta un ligero alabeo más acusado en el anverso en la zona donde se ha producido la grieta a la izquierda de la pintura.

La capa pictórica presentaba algunas alteraciones e intervenciones anteriores. En principio lo más evidente eran las lagunas y faltas de película pictórica sobre la túnica roja del personaje a la izquierda (san Joaquín). Estas pérdidas eran antiguos estucos y reintegraciones de intervenciones anteriores. De la misma forma presentaba otras alteraciones como grietas, cuarteados y cazoletas inestables.

Se observó un leve oscurecimiento del estrato superficial por suciedad y oxidación de barnices antiguos, además de manchas desiguales debidas a la propia técnica así como otra alteración estética causada por una antigua limpieza selectiva de zonas importantes. Igualmente se apreciaban en la

superficie numerosas reintegraciones, realizadas mediante punteado y *rigatino*, algunas de ellas invadiendo la pintura original como ocurre en la túnica de san Joaquín.

La *Anunciación* de Gerald Wytuel presenta similares características formales a las que muestra la *Alegoría de la Inmaculada*. Sin embargo, en este caso, los movimientos propios de la madera han hecho que en la unión entre los paneles se creara una grieta de separación y una ligera contracción en el soporte, por lo que la capa pictórica presenta un ligero desnivel y deformación en ambos paneles visible en la película pictórica. Además de esa separación existían otras grietas y fendas que han llegado a separar los estratos pictóricos. Algunas de esas grietas fueron tratadas con anterioridad rellenándose con serrín y cola o, incluso, con un par de refuerzos de madera moderna adheridos mediante cola de tipo vinílico.

Como en el anterior caso, la capa pictórica presentaba algunas alteraciones. Se observaron cuarteados de distinta naturaleza, grietas marcadas y cazoletas, especialmente en los tonos oscuros. Existían algunas pequeñas lagunas en la zona superior izquierda de la pintura, en el cortinaje verde. También se apreció una alteración evidente en el tono rojo de la cama de la composición.

Presentaba antiguas restauraciones tales como repintes y estucos que cubrían lagunas y parte de la capa pictórica, y cuya textura no simulaba la original, algunos en las zonas de las grietas existentes, otros en distintas zonas como el manto de la Virgen. Estas reintegraciones están realizadas mediante *rigatino* y punteado como la existente en el manto del arcángel.

En la *Anunciación* el oscurecimiento y la oxidación de los barnices antiguos eran más evidentes aunque homogéneos. Además presentaba una capa de suciedad uniforme.

Por último, es interesante añadir que se observan a simple vista detalles de la técnica de ejecución del autor con distintas texturas, marcas de arrepentimientos y cambios de composición como en la basa de la columna.

A la vista del estado en que se encontraban ambas pinturas se consideró que precisaban de una fundamental labor de conservación y restauración que solventase los problemas más evidentes. Se buscó, por lo tanto, la mejora de su aspecto superficial y estético, así como su estabilidad a largo plazo.

Después de estas reflexiones pertinentes se llevó a cabo el tratamiento propuesto.

Como inicio se realizó en ambas pinturas una fijación y sentado de color mediante el empleo de cola animal, allí donde fue necesario, como en grietas, cuarteados de película pictórica y de preparación inestable, así como en estucos y reintegraciones antiguas asegurando de esta forma la estabilidad de los estratos.

Se continuó consolidando grietas y uniones, esto es, asegurando la estabilidad estructural del soporte. Para ello se retiraron los rellenos de cola vinílica y serrín, que no tenían fuerza de cohesión para unir las grietas y las separaciones entre paneles. Asimismo se rellenaron grietas y fendas con una resina *epoxi* que además de rellenar nos asegura las uniones. Y por último se nivelaron las separaciones tanto de paneles como de grietas. Además, se eliminaron las dos maderas de pino encoladas a contra veta en una antigua restauración en la tabla de la *Anunciación*.

Dado el carácter antiguo de ambas tablas y, especialmente, dado que parecen haberse sometido a tratamientos de restauración anteriores al actual, se procedió solamente a una limpieza de polvo, polución y suciedad superficial a fin de mejorar sutilmente su aspecto y mantener ese carácter propio, antiguo y único que presentan. Sólo en alguna zona de las tablas se valoró y se actuó delimitando y rebajando parte del barniz de protección mediante el uso de una mezcla de disolventes muy volátiles, y se eliminaron algunas reintegraciones que invadían la película pictórica original en zonas inestables.

Tras ello procedió a una reintegración matérica y pictórica de la superficie y un ajuste cromático de reintegraciones antiguas.

Para terminar se aplicó a ambas tablas un barniz de resina natural muy diluida en una capa muy fina y matizado de la superficie con una muñequilla de seda natural para mejorar el aspecto final.

Los marcos de ambas obras pertenecen al siglo XVI, Renacimiento español. Similares en cuanto a características, madera de nogal, dorados y policromados, son de tipo tabernáculo o arquitectónico. El marco tabernáculo o arquitectónico es un modelo de influencia italiana, de la zona de la Toscana (Florenza) que entra en España con gran fuerza en el siglo XVI. Se caracteriza por seguir el esquema de fachada de templo clásico con tres cuerpos bien diferenciados: «pedestal o predela», decorado con talla dorada de motivos vegetales sobre fondo estofado verde; «columnas» de orden jónico, como cuerpo intermedio que flanquean la pintura, decoradas con talla dorada de grutescos sobre cabezas de querubines alados, máscaras y candelieri sobre fondo estofado en azul grisáceo; «entablamiento» con arquivada de molduras lisas, friso con decoración vegetal similar a la de la predela más veneras (influencia plateresca) y cornisa con decoración geométrica. En este último cuerpo encontramos un «frontón» curvo con decoración heráldica relacionada con la familia de Osuna sobre fondo policromado verde, y un remate vegetal calado de igual motivo decorativo que los que encontramos en la predela y en el friso.

En el reverso de los dos, etiquetas antiguas de papel escritas a mano con tinta, despegadas ligeramente y agujereadas por los ataques de insectos. Encontramos escrito lo siguiente:

1. «Exposición Mariana. Colegiata de Osuna. Pintura. Anunciación. Osuna».
2. «Capilla del Sto. Sepulcro. Osuna».
3. «Colegiata de Osuna». De menor tamaño que las otras,

tipo sello y ubicaba en el lateral derecho de la zona superior del friso, sobre la madera vista.

4. «Exposición Mariana. Colegiata de Osuna. Pintura. Osuna».
5. «Capilla del Sto. Sepulcro. Osuna».

Una vez identificadas las obras, documentadas y fotografiadas, se ha hecho un estudio pormenorizado del estado de conservación de las mismas. Atendiendo a este, podemos decir que en ambos marcos prima la inestabilidad estructural, las piezas que los componen han perdido, en muchos casos, los clavos de forja originales que las ensamblan, disminuyendo así su poder estructural. En otros casos, los clavos se presentan sueltos suponiendo el mismo deterioro. Asimismo, las pérdidas matéricas puntuales en predela, cornisa, flameros y remate vegetal, distorsionan la visión del conjunto. Toda la estructura se ve afectada por agujeros de pequeño tamaño, tanto en el soporte como en la superficie, causados por el ataque de xilófagos, que en la actualidad no presenta actividad ninguna. También podemos observar faltas matéricas debidas a hongos de pudrición en las predelas. La capa pictórica, tanto dorado como policromía, presenta descohesión y, en muchos casos, pérdidas completas de las mismas. El oro se ve afectado por abrasiones, dejando a la vista el sustrato de bol inferior, así como por arañazos puntuales. Otro de los factores de deterioro importante es la suciedad, principalmente de polvo, humo, cera y excrementos de insectos. El humo de velas ha producido un ennegrecimiento de la superficie distorsionando los colores originales de la policromía. Mientras, la cera de las mismas velas se ha ido depositando en zonas bajas, creando puntos de acumulación y atracción de polvo y suciedad.

Como factor antrópico de deterioro, encontramos intervenciones puntuales de pasta acrílica y restos de yeso blanco. El reverso presenta características similares en cuanto a suciedad y un deterioro considerable de las etiquetas antiguas de papel, despegadas ligeramente y agujereadas por el ataque de los xilófagos.

En función de este análisis, el tratamiento realizado se ha basado en criterios de conservación, principalmente de consolidación estructural de la obra, debido a la fuerte fragilidad que presentan las distintas piezas que lo componen. Se ha llevado a cabo un proceso de consolidación y anclaje de las mismas mediante encolado, espigas, tornillos y resina sintética, así como una fijación puntual de la capa pictórica (dorado y policromía). Igualmente, se ha realizado un proceso de consolidación por el reverso. Se han realizado injertos en talla de madera para reconstruir pequeñas piezas perdidas, primando el criterio de conservación sobre el estético, ajustando así el acabado a la madera original e identificando perfectamente las piezas no originales (predelas, cornisa y flamero). La limpieza ha sido generalizada e incidente en zonas de humos y ceras que desvirtuaban totalmente la estética del dorado. También se ha eliminado la pasta acrílica de intervenciones anteriores y los excrementos de insectos. Los clavos perimetrales sueltos o disfuncionales se han retirado y se ha llevado a cabo un refuerzo de la unión entre el frontón y el entablamiento por medio de piezas de madera atornilladas, consolidando así la estructura, al igual que la realización de un bastidor perimetral que refuerza el de apoyo de las tablas una vez realizado el montaje, dando gran consistencia al conjunto.

En cuanto a la reintegración cromática, se han utilizado acuarelas, pigmentos al barniz y coquina de oro de 24 quilates.

Finalmente, se ha aplicado un acabado de protección con goma laca por el anverso, mientras que por el reverso se ha procedido a la retirada de las etiquetas de papel para su correcta conservación (encapsulado y colocación de nuevo por el mismo).

- Restauración de soportes: José de la Fuente Martínez.
- Restauración de pintura: Alicia Peral Lozano.
- Restauración de marcos: Gemma García Torres.