

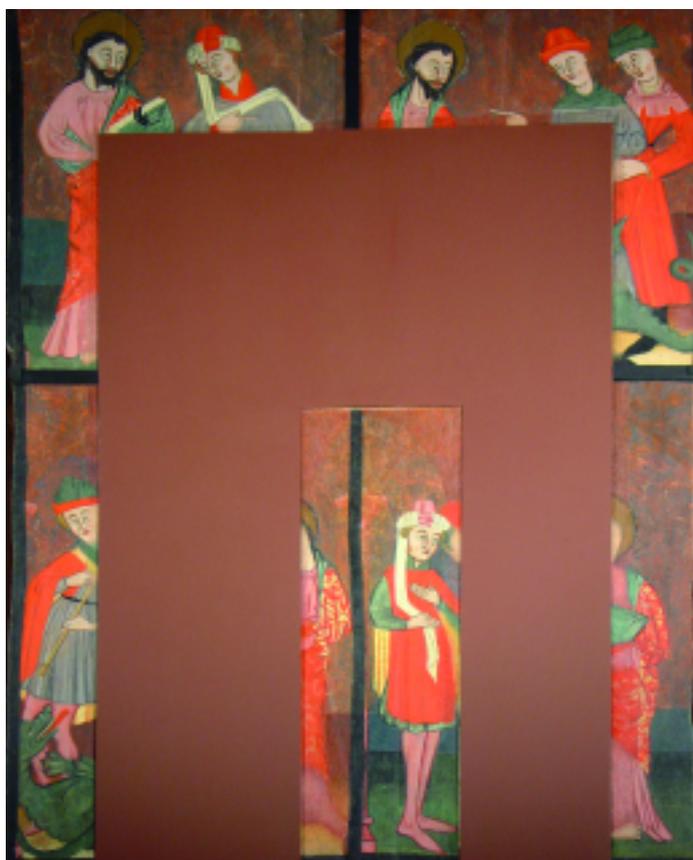
# Recuperación de un fragmento de retablo gótico en la Iglesia de la Asunción de Samaniego

RAQUEL SÁENZ PASCUAL

CROMA S.C.

LOURDES FDEZ. DE PINEDO, RAQUEL ORÚE, SOLEDAD ROJO

Durante la restauración del retablo de San Isidro, realizado por Martín de Larrea en 1693 para la Iglesia Parroquial de la Asunción de Samaniego, al retirar la imagen de San José situado en el remate, quedaron a la vista en el fondo de la tabla de su hornacina una serie de colores y formas que se traslucían a la superficie. Estos indicios nos ponían sobre aviso de la posible existencia de una tabla policromada de mayor antigüedad, bajo el dorado del siglo XVIII. Unas catas realizadas en ese momento nos confirmó que así era, ya que apareció un rostro de líneas claramente góticas, además de la existencia de más restos de color en otros puntos de la tabla.



*Vista general de la tabla tras la intervención*

## LA PINTURA Y SU CONTEXTO

La tabla gótica de Samaniego es un panel que consta de 4 escenas, ninguna de ellas se ha conservado completa. Van separadas por una gruesa línea negra que indica la presencia de piezas de madera superpuestas posiblemente a modo de columnillas, lo que implicaría a su vez la decoración con chambranas más o menos complejas como remate de las escenas, también superpuestas.

En todas las escenas las figuras que aparecen son masculinas, no se aprecia ninguna mujer. En cada una de ellas

aparecen de dos a tres figuras, en actitud de diálogo, de pie y en posición tres cuartos. Los rostros son inexpresivos por lo que la gestualidad de las manos resulta fundamental. El santo aparece representado en las cuatro escenas, siempre con la misma indumentaria de túnica rosácea y manto rojo con decoración de brocado dorado y llevando un libro cerrado. Luce vestidura talar atemporal, mientras que las otras figuras que le acompañan visten según la moda de la época en que se realizó la pintura, si bien con diferentes grados de riqueza, cabe señalar en este sentido la figura que

aparece en la primera y última escena por su elegancia. Destaca en la escena superior derecha e inferior izquierda el hecho de aparecer un dragón verde a los pies de las figuras, en la primera sólo se ha conservado la cola y parte del cuerpo, incluso parece que tuviese alas, y en la segunda la parte de la cabeza. No hay ningún elemento que nos indique dónde se desarrollan las escenas, tan sólo una línea separa el suelo del fondo, que imita una tela brocada, al gusto de la época, sin ninguna referencia paisajística.

Es difícil poder establecer el relato y la identidad de las figuras al no conservarse



Vista posterior de la tabla con el nuevo travesaño

íntegras las escenas. No obstante, debemos tener presente que el santo lleva un libro lo que nos hace pensar de inmediato en uno de los Apóstoles. Está barbado y junto a su indumentaria con decoración floral hace plantearse como hipótesis de trabajo la figura de San Bartolomé. Al tratarse de escenas narrativas desconocemos que atributos le acompañaban. En la iconografía del santo se le representan llevando encadenado un demonio y uno de los episodios más importantes de su vida es la victoria sobre los ídolos y demonios, como la curación de la hija del rey de Armenia. Jacopo de la Vorágine en la Leyenda Dorada nos ofrece una descripción del demonio con rasgos antropomorfos, piel negra y abundante vello. Sin embargo, una manera de simbolizar el mal, al demonio, en la cultura cristiana es el dragón. El dragón redundaría en esta hipótesis de identificación. Sin embargo no podemos olvidar que en Samaniego no parece haber habido ermitas o capillas con esta advocación. Por ahora lo mantenemos como posible hipótesis sin descartar otras y a la espera de un estudio más profundo.

Estilísticamente destaca por un fuerte linealismo. El rostro y las manos aparecen perfectamente delineados con gruesa línea negra. También están muy marcados los

rasgos del rostro, como la nariz o los ojos, planteados dentro de un círculo muy marcado. En la nariz muestra un pico bajo el puente y está unida al círculo que rodea al ojo, lo que parece una firma del maestro. Pero esas líneas en muchos casos aparecen reforzadas por pinceladas intensas con tonalidad algo más fuerte que la carnación. Algo similar ocurre con las vestimentas, cuyo pliegues a veces son líneas negras y otras de color algo más oscuro que el tejido, pero siempre con gran firmeza, de manera que salvo en las mangas y otros detalles, apreciamos un plegado rígido, rectilíneo, pero al mismo tiempo se busca plasticidad y volumen. Es muy significativa la posición de algunas de las figuras, sumamente forzada, inestable, y al mismo tiempo buscando un efecto de elegancia fácilmente visible y destacado en la figura de la cuarta escena.

Es un estilo popular, propio de un maestro de segunda fila. La cronología nos puede venir indicada por la indumentaria. La figura que viste de un modo más rico muestra vestidura corta, de pliegues no excesivamente marcados, con cuellos altos y rígidos, tocado con sombrero que lleva una beca o chía que le cruza con cierta elegancia por el pecho y zapatos puntiagudos. No sigue exactamente la moda borgoñona que se dio entre 1450-1470, ya que no presenta el abultamiento en el pecho, ni unos muy marcados pliegues tubulares, pero tampoco se corresponde con la moda a partir de los años 80 que mostraban largas melenas y cuellos de jubón más estrechos. La indumentaria de Samaniego parece reflejar la moda de transición, con elementos tomados de la moda borgoñona pero desvirtuados, junto a figuras con ropajes más populares. Estaríamos ante un estilo propio de las décadas de 1470 ó 1480, sin descartar fechas posteriores, pero creemos que esas dos décadas serían las más probables para la ejecución de esta obra. Ciertamente se trata en todo caso de una obra del último cuarto del s. XV pero de un estilo retardatario, tanto en algunos aspectos de la indumentaria como otros del propio estilo de la pintura.

No podemos establecer una autoría en esta obra por el momento, ni tampoco relacionarla con la mano de alguna otra de Álava. En cambio podemos señalar que por cronología no es de extrañar que presente ciertos rasgos estilísticos que recuerdan a pinturas como la tabla de Jócana, bien entendido que no son obra del mismo taller, sino que reflejan una misma situación artística en la zona. El intenso colorido, el fuerte linealismo pero ya con una clara intención de buscar



Recreación de la columna y crestería de la capa subyacente que enmarcan las escenas.

plasticidad mediante las líneas y tonos de color, un estilo de cierta “ingenuidad” nos lleva a esta comparación.

Debemos valorar de una manera muy positiva la recuperación de esta pintura, en primer lugar por la obra en sí misma, una pintura con un gran encanto y rico colorido, así como antigüedad. Pero también debemos tener presente el contexto donde se ha hallado, en primer lugar por ser una de las escasísimas pinturas góticas procedentes de Rioja Alavesa. Cabe mencionar tan sólo la Asunción de Labastida y el retablo de San Miguel de Labraza obra ya de transición avanzada y correspondiente al s. XVI. Por tanto es la demostración tangible de la gran extensión de la pintura gótica en Álava. Pero en segundo lugar es de destacar en ese contexto el de la propia localización: reaprovechada en un retablo y oculta a las miradas. No es un caso único.

Son varios los fragmentos de pintura gótica que se han hallado reaprovechados en retablos en la Diócesis de Vitoria. Algunos de ellos han tenido la buena fortuna de que, a pesar de estar cortadas las tablas, se han insertado en retablos posteriores con la evidente intención de darles un soporte, de que la pintura mantenga la función para la que fue creada, es el caso, por ejemplo, de las tablas de Arana (Condado de Treviño), tanto las del Gótico Internacional (h. 1440-50) como las del Final, que se insertaron en la predela y cuerpo, respectivamente, de sendos retablos, o los ángeles portadores de las Arma Christi de San Román de Campezo de h. 1500. En otras ocasiones los fragmentos, especialmente reducidos, se recolocaron en retablos sirviendo como friso, por ejemplo, las tablitas de Olano-I para la peana de San Bartolomé, o como pared exterior del remate del sagrario en Arana. En ocasiones, no hubo tanta fortuna así, por ejemplo, las tablas de Arceniega del Gótico Internacional aparecieron reaprovechadas en una mesa y la del gótico final de Jócana como base de jarrones. La tabla de San Andrés de Añastro, del s. XIV, se utilizó como fondo para el sagrario del retablo mayor



*Detalle de la primera escena*

de la parroquia, adosada a un fragmento de predela de principios del s. XVI, sin embargo, en ningún momento se ocultó la pintura. La aparición de la tabla de Samaniego, cubierta por una gruesa capa dorada barroca, supone un motivo para la esperanza de poder hallar más pinturas medievales reaprovechadas y ocultas de este modo en los retablos de la Diócesis.

*Raquel Sáenz Pascual*

## TECNICAS DE EJECUCIÓN

La tabla está realizada en madera frondosa (posible rosácea) y formada por 7 paneles unidos entre sí por tres travesaños cuyo sistema de sujeción a la tabla alterna la espiga de madera, de sección cuadrangular, y el clavo de forja introducido desde el anverso. Para reforzar la unión de los paneles a arista viva, fijaron tiras de tela de 6 cm. antes de aparejar la tabla. El reverso de los paneles está recubierto de estopa adherida con cola animal.

Aunque las dimensiones actuales de la tabla son 165 X 120 X 2,5 cm., debemos tener en cuenta que la parte superior fue reducida en 21,5 cm. por los retablistas, para poder ser reaprovechada en el nuevo retablo



*Tercera escena, detalle del personaje*



*Cata de limpieza en la segunda escena*

barroco. Como resultado de esta transformación, eliminaron uno de los tres travesaños que mantiene unidos los 7 paneles que la forman.

Una vez aplicada la preparación blanca, los artistas perfilaron el dibujo en negro a pincel, silueteando las figuras y realizando un esquemático rayado paralelo en las partes con sombras, volúmenes de rostros y ropajes.

La técnica de la capa pictórica es temple a la cola, aplicada en veladura fina, que deja transparentar el dibujo subyacente y la superposición de tonos. Los contornos de las figuras se encuentran perfilados con trazo negro, dando un aspecto muy dibujístico a las escenas.

Un examen más exhaustivo de la tabla nos muestra ciertas transformaciones de la misma, probablemente en el propio taller del artista, durante el proceso de ejecución. Esto pudo estar motivado probablemente por un cambio estilístico en el momento de realización de la obra. Para ello, se rediseñó parte del proyecto inicial del retablo gótico. Hemos llegado a esta conclusión tras observar que existían dos policromías superpuestas en los fondos de las escenas.

En la capa pictórica inferior aparece un color azul, y enmarcando las escenas, se observa una crestería, dibujada con

trazo inciso. Aunque sobre ésta en un principio fue aplicado el bol preparatorio, nunca recibió la lámina metálica final. Por otro lado, las escenas estaban separadas entre sí por columnas pintadas directamente sobre la tabla, creadas con el fin de realizar una arquitectura fingida del retablo.

En la policromía superior todos los fondos están decorados con grandes motivos de brocados en tonos tierras, rojos, blanco y negro. Estas decoraciones ocultan totalmente los fondos azules y las cresterías de la capa inferior anteriormente descrita.

La arquitectura fingida que separa las escenas en la policromía subyacente, fue ocultada con una gruesa línea negra, ya que probablemente en su lugar se colocó un elemento arquitectónico real.

En nuestra opinión, la carencia de lámina metálica en las zonas emboladas, demuestra una rectificación de los fondos y de la arquitectura del retablo gótico en origen, y no en una segunda intervención o repolicromación posterior al momento de ejecución.

Igualmente en el nimbo del apóstol, observamos que sufrió una rectificación final, ya que en la capa subyacente también embolaron la aureola pero posteriormente en vez de aplicar la



*Detalle del dibujo subyacente que se trasluce*

lámina de oro, fueron pincelados en tono ocre.

## INTERVENCIÓN REALIZADA

La pieza fue extraída por la parte posterior del retablo con el fin de realizarle un estudio más exhaustivo en el taller. Allí verificamos que los restos existentes anteriores eran lo suficientemente importantes como para eliminar la decoración dorada de la época barroca. La decisión fue tomada tanto por historiadores, técnicos del servicio de restauración como por el responsable de patrimonio de arte sacro de Álava. En su lugar, en el retablo barroco, se colocó una fotografía a tamaño natural del panel dorado con motivos cincelados, para cubrir el vano dejado por la pieza extraída.

Una vez comenzamos a eliminar el aparejo barroco, nos dimos cuenta que en gran parte de la superficie que presenta el oro del siglo XVIII, los doradores del retablo rascaron la policromía gótica, con el objeto de que el aparejo que aplicaban después agarrase perfectamente. Esto provocó que las cuatro escenas de la tabla que vemos actualmente se encuentren incompletas.



*Detalle del dragón de la tercera escena antes y después de la intervención*

Por ello, se decidió conservar la parte del dorado y aparejo del siglo XVIII que no presentase policromía subyacente.

La intervención sobre el soporte fue necesaria ya que los paneles que constituyen la tabla quedaban sueltos en la parte superior. Esto fue motivado, como anteriormente hemos expuesto, a que en la época barroca la seccionaron en 21, 5 cm, eliminando uno de los tres travesaños que presentaba. Para la

correcta sujeción de los paneles, hemos colocado un nuevo travesaño deslizante con los cantos biselados. Previamente y debido a que los paneles se encontraban levemente alabeados, se han adherido láminas muy finas de madera de balsa en los puntos de contacto con el nuevo travesaño, para que el apoyo sea correcto. Así mismo, para rellenar la holgura existente entre el segundo y tercer panel, hemos introducido entre ambos

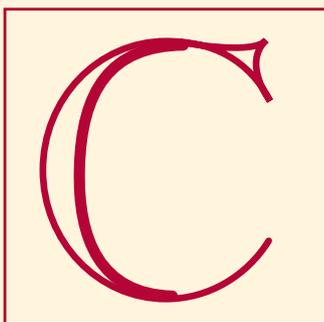
un pequeño listón, también de madera de balsa.

La eliminación del aparejo y dorado barroco, se realizó con medios mecánicos y el apoyo del binocular, humectando previamente la superficie. Para facilitar la lectura de las escenas, se procedió a cuadrangular las zonas con restos de policromía original. Posteriormente se realizó una limpieza del estrato pictórico con agua desmineralizada y jabón neutro C2000 y puntualmente lápiz de goma.

La reintegración de las lagunas se realizó con estuco blanco (yeso mate y cola animal) y posteriormente se completó cromáticamente con la técnica de rigatino realizada con acuarelas.

Finalmente, se aplicó una protección a la obra con la resina acrílica Paraloid B - 72 en baja proporción, para conservar el aspecto mate de la técnica.

Para su exposición al público, se determinó ocultar todo el dorado con un panel entonado, en el color predominante de los fondos, con el fin de que su lectura fuese menos compleja para el observador de a pie ■



**croma**

## CONSERVACION Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE

Escultura policromada

Pintura sobre lienzo

Pintura sobre tabla

Labra en piedra

Arte contemporáneo

Replicas

Tfno.: 945 13 86 71 • Móvil: 689 90 04 89

Txikita, 3 Bajo - 01001 VITORIA - GASTEIZ

e-mail: [croma@euskalnet.net](mailto:croma@euskalnet.net)