

MEMORIA. PROYECTOS Y ACTUACIONES

PINTURA SOBRE TABLA "SAN BENITO CON LOS CABALLEROS DE ALFARO Y BRAVO DE LAGUNAS Y VIRGEN ANUNCIADA" (grisalla).

Investigación y tratamiento

Gabriel Ferreras Romero
Rocío Magdaleno Granja

ESTUDIO HISTORICO-ARTISTICO

Esta tabla o puerta derecha formaba parte de un tríptico que se encontraba ubicado en la capilla funeraria que la familia de los Alfaro y Bravo de Lagunas poseía a principios del siglo XVI, en la parroquia de San Vicente de Sevilla (actualmente capilla sacramental).

La primera vez que se cita documentalmente esta pintura es en 1540, formando parte de un retablo, que se registra en el libro de inventario de bienes muebles de dicha iglesia, en el cual se hace una descripción del tríptico-retablo y se detalla que estaba ejecutado en madera de flandes (roble), asimismo señala que en la zona actualmente desaparecida se representaba una historia de Santa Catalina, con una escultura de bulto de dicha santa en su zona central, teniendo encima a manera de ático un crucificado pintado a pincel (también desaparecido).

En las puertas o tablas laterales (cuando estaban abiertas) se contemplaba en la de la izquierda a “San Sebastián y San Francisco”, confundido este último con San Roque que es el santo que aparece verdaderamente debido a su iconografía, y en la puerta derecha se nombra a un “ San Benito con ciertas figuras “ (1). (gráfico I)

Este tríptico cuando se cerraba presentaba una grisalla con una Anunciación correspondiendo al reverso de la puerta de la derecha el arcángel san Gabriel y a la puerta izquierda la Virgen Anunciada. (gráfico 2).

La tabla que vamos a estudiar debido a una reciente intervención en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico representa en la cara interior de la puerta a San Benito como santo protector con tres caballeros arrodillados en actitud de donantes y mirando hacia la zona central del tríptico. Por el escudo que aparece pintado sobre el paño que cubre el reclinatorio (en primer plano) y las armas que lo integran en sus dos particiones son las pertenecientes a los Alfaro y a los Bravo de Lagunas.(2) (foto 5). También se representa en la otra tabla aunque en la grisalla izquierda en su ángulo superior izquierdo este escudo pero más adornado con cimera, timbre y lambrequines.

Por el matrimonio de estos dos linajes en las personas de García Sánchez de Alfaro y de Aldara Bravo de Lagunas , creemos que los caballeros retratados son Sancho Bravo de Lagunas con sus dos hijos, pues además de la unión de sus armas en su escudo, desde 1531 don Sancho fue nombrado caballero de la orden de Alcántara, de ahí que los dos personajes

(2) La armas en el primer cuartel (Alfaro) en campos de oro, dos bastones de sinoples y en campo de azur un creciente de plata ranversado y el segundo cuartel (Bravo de Lagunas) se presenta en campo de azur un castillo jaquelado de oro y gules, puesto sobre ondas de azur y plata. La puerta del castillo de sable y en ella un león de oro rampante. Encima de la puerta un escudete de azur con flor de lis de oro y en jefe sobre torrecillas laterales dos águilas en su color natural y bordura de gules con ochos aspas de oro

más a la izquierda ostenten su correspondiente cruz flordelisada de sinople o verde sobre su pecho. Por lo que deducimos que este cuadro tuvo que ser pintado a partir de 1531, cuando Sancho Bravo de Lagunas era ya caballero de la orden de Alcántara.(3). Estos caballeros sevillanos probablemente tendrían relaciones con la ciudad de Amberes pues por varias características esta tabla fue ejecutada en dicha ciudad flamenca.

Argote de Molina al referirse al apellido Alfaro escribe que este linaje tiene capilla en la iglesia de San Vicente (4) y Ortiz de Zuñiga en su "Anales" menciona que esta familia poseía capilla en San Vicente, bajo la advocación de Santa Catalina (5).

Posteriormente no vuelve a citarse más este tríptico, pero sí sabemos que se desmembró teniendo a partir de entonces solo noticias de las tablas o puertas laterales.

A finales del siglo XIX se ubica la tabla de "San Sebastián y San Roque" en la sacristía y la de "San Benito con los caballeros" en el pórtico norte de la Iglesia. A principios de este siglo se situaron ya a la entrada del arco toral, donde actualmente se encuentran colocadas..

Estas dos tablas estuvieron expuesta en el pabellón Renacentista en la sección de arte antiguo durante la Exposición Iberoamericana de 1929 (6).

El primer historiador que citas estas obras es Justi en 1884, que la relaciona con el círculo de Pedro de Campaña, por saber que este artista flamenco estuvo residiendo en Sevilla durante algún tiempo. (7).

Gestoso en 1889 las sitúa cronológicamente como pinturas flamencas de principios del siglo XVI opinión que esta hace poco tiempo se ha venido manteniendo (8).

En 1911 el investigador Mayer niega definitivamente la atribución de estas tablas a Campaña situando su fecha de ejecución sobre 1530 (9).

Será el profesor Serrera quién por primera vez la atribuya a Jan van Hemessen, encuadrándolas cronológicamente en el primer período del pintor, coincidiendo con lo establecido por la investigadora y máxima especialista de este artista, la profesora Wallen, que sitúa la primera etapa del artista entre 1525 a 1530.

Serrera además relaciona la tabla izquierda del tríptico, es decir "San Sebastián y San Roque" con el tríptico que se conserva en el Petit Palais de París, dedicado también a San Sebastián y tradicionalmente fechado hacia 1530.(10). Y continuará diciéndonos que "es un pintor que se muestra al mismo tiempo apegado a la tradición y abierto a la renovación, conjugando influencias flamencas e italianas, las primeras tomadas de maestros de generaciones anteriores y las segundas de las grandes figuras del Alto Renacimiento" (11).

Este profesor para reafirmarse en el estilo del artista dice que "ambas tendencias, flamencas e italianas, las conjuga Hemessen sabiamente pudiéndose definir la pintura resultante como típicamente suya" (12).

La tabla en su lado principal escenifica con gran realismo, en un primer plano, a tres caballeros de rodillas vestidos con armaduras y portando espadas, teniendo a sus pies sobre el suelo sus cimbras y guantes y a sus espaldas su santo protector San Benito de Nurcia patrón de la orden de Alcántara que viste hábito negro y porta en su mano izquierda báculo abacial.

Tanto el santo como los caballeros reflejan un profundo sentido religioso que se aprecia en esta obra de devoción en que la calma y el silencio son valores que se imponen a través de las normas tradicionales de la escuela flamenca.

Al fondo, en un segundo plano se desarrolla un paisaje de horizonte difuminado y elevado, tratado a base de finas gradaciones percibiéndose un monasterio y rica arboleda y más al fondo otros edificios entre rocosas montañas que se confunden con el cielo por su modelado suave y diferentes matizaciones de tonos pasteles que van fundiéndose poco a poco.

Uno de los atractivos principales de esta obra es el colorido de gran delicadeza y perfeccionamiento con tonos puros e intensos, (como el rojo aterciopelado de la vestimenta del segundo caballero o el hábito negro de san Benito), que es debido a la forma de aplicar los colores a base de finas capas superficiales de distintas tonalidades y sobre un fondo de preparación blanca, creando por medio de finas pinceladas capas translúcidas que proporcionan a la escena luminosidad y transparencia.

Otra de las características más marcadas de esta obra atribuida a Hemessen es el detallismo del dibujo en su ejecución pictórica que es precisa y minuciosa, creando las formas mediante la utilización de dibujo preparatorio que se puede apreciar a simple vista y más intensamente por la reflectografía infrarroja, otra muestra más de que su factura en esta obra es sumamente fiel a la tradición flamenca.

En el reverso de esta tabla o puerta derecha del tríptico en su lado exterior, se reproduce por medio de grisalla la Virgen María cuando es anunciada. La escena transcurre en un interior donde María es sorprendida por el arcángel mientras ella está arrodillada y viste túnica y gran manto con grandes pliegues y velo sobre la cabeza.

A su lado derecho aparece un cojín caído en el suelo y a su izquierda un atril donde se apoya un libro. Al fondo una cama con dosel recogido y a su izquierda un ventanal con cristales en forma de rombos sobre el cual aparece la figura del Espíritu Santo en forma de pequeña paloma y a los pies del ventanal un banco donde se apoya otro cojín.

Esta escena es de las más tradicionales de la escuela flamenca, ya que en la mayoría de los trípticos de su época, las puertas al cerrarse mostraban la Anunciación siempre pintadas en grisalla y de forma como si pretendiesen emular esculturas en piedra según la opinión de Panofsky que las definiría tan intensamente animadas que parecen haber sufrido una doble metamorfosis, como si unos seres vivos hubieran sido primero convertidos en piedra para después volver a la vida (13). Esta virgen en concreto remite con clara dependencia a las composiciones flamencas del siglo XV.

Según el profesor Serrera esta "Anunciación" deriva de un esquema compositivo de un grabado por Marco Dente, a partir de una idea de Rafael y cuyo monocromo colorido hace

más evidente su dependencia con respecto al mundo de los grabados.

Así mismo al referirse Serrera a la tabla dice que arranca de los primitivos flamencos en la forma de estar concebida la imagen y la manera de estar dispuestas sus vestiduras siendo propio de Hemessen por el contrario el tipo de cabeza y el modo de estar configurados los plegados amplios y pesados.

En definitiva esta pintura sobre tabla expresa un profundo sentido religioso, además de un realismo formal, factores que conllevan un trasfondo estético-espiritual que responde a la sensibilidad y a la devoción del español de la época y es una de las razones preferidas por las que se inclina estos personajes para ser representados por maestros de la escuela flamenca.

Notas

- (1) A.P.S.V.S. Libro de los bienes muebles de 1540. s/f.
- (2) García Carrafa, A. y A. Enciclopedia Heráldico y Genealógico Hispano-Americano. Tomo VI. Pág. 118 y Tomo XIX. Pág. 7.
- (3) Sánchez Saus, R. Linajes sevillanos medievales. Tomos Arboles Genealógicos y Estudios Históricos. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1991.
- (4) Argote de Molina, G. Nobleza de Sevilla. Sevilla, 1588. Pág. 327. Ed. Muñiz y Garnica. Jaén, 1866.
- (5) Ortiz de Zúñiga. Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla. Vol. V. Madrid, 1795-1796. Pág 264.
- (6) Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Arte Antiguo. Exposición Iberoamericana. Págs. 47 y 49.
- (7) Justi, C. Pecten de Kempener genannt Maese Pedro Campaña " Jahrbuch der königlich preuszinchen kunst samlunger " 5 . Pág. 170. Berlin, 1884.
- (8) Gestoso y Pérez, J. Sevilla monumental y artística, Vol I. Sevilla, 1889. Pág. 270-271.
- (9) Mayer, A. L. Die sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer geschichte. Leipzig, 1911. Pág. 46.
- (10) Serrera Contreras, J.M. Nuevas obras de Jan van Hemessen. Archivo Español de Arte (Varia de Arte). Pág. 363-368.

(11) Serrera Contreras, J.M. Op. Cit. Pág. 364.

(12) Serrera Contreras, J.M. Op. Cit. Pág. 366.

(13) Panofsky, E. Studies in iconology. Nueva York, 1939.

DATOS TÉCNICOS DE LA OBRA

Como se ha citado en el apartado del estudio histórico-artístico, esta tabla era la puerta derecha de un tríptico, ya inexistente, conservándose igualmente la tabla pareja (puerta izquierda) actualmente en proceso de restauración en el taller de pintura del Centro de Intervención del I.A.P.H.

En su anverso (visible cuando el tríptico estuviese abierto) está representada la escena principal (San Benito con los caballeros de la Familia Alfaro y Bravo de Lagunas). Es la imagen clásica de los donantes con su santo protector. En su reverso, una grisalla representa a la Virgen. Una vez cerradas las puertas del tríptico esta grisalla formaría parte de una "Anunciación" junto con la grisalla de la puerta izquierda del tríptico, en la que se representa al arcángel San Gabriel.

Basándonos en el estudio técnico realizado en conjunto con el histórico - artístico podemos afirmar con fundamento que esta obra encargada por los donantes aquí representados, se realizó en Flandes.

Comenzando a estudiar el anverso de la tabla desde el estrato más superficial, la película pictórica, podemos decir que está realizada al óleo, mediante una capa de color cubriente sobre la que se aplican veladuras.

Tras la eliminación de los barnices y repintes alterados y oscurecidos que enmascaraban la superficie pictórica, descubrimos una pintura de excepcional calidad.

Los retratos de los caballeros están conseguidos con gran maestría. Por medio de una pincelada suelta y segura del artista. Las manos, sin embargo, a excepción de la mano derecha del santo, están ejecutadas más torpemente si las comparamos con la calidad de los rostros. No alcanzan la transparencia y profundidad de los rostros.

Se distinguen varios tipos de pincelada. Una pincelada de pequeños trazos, de ejecución rápida y libre, a modo de esbozo en la arquitectura pérdida del fondo. Pincelada igualmente pequeña y rápida para imitar el follaje, de dirección horizontal principalmente. En los rostros, una pincelada más cuidada y elaborada.

La materia pictórica es más densa, sólida y cubriente en los personajes. Más fina y fluida en el paisaje.

El tratamiento de las vestimentas es el realizado con la técnica conforme a la tradición de las pinturas flamencas desde el siglo XV, por superposición de veladuras. Es asombroso con que destreza el artista representa la textura de un suave terciopelo sobre un frío metal.

El paisaje del fondo está configurado con una gama de colores suaves, de tonos pasteles, celeste, verde claro, rosáceo... Es un paisaje difuminado.

El cielo es de una tonalidad gris-blancuecino (oculto por el alterado barniz y repintes) con ligeras indicaciones de nubes y reflejos cerca del horizonte

La textura es lisa, interrumpida por pequeños trazos empastados en los tonos claros. En los flamencos, la utilización de los pigmentos blanco de plomo y amarillo doble óxido (plomo y estaño) estaba muy distendida. Se utilizaban en zonas muy puntuales para conseguir el efecto de luz intensa. En este caso, se localizan en las cintas de los cuellos de los personajes, en las empuñaduras de sus espadas o en el brillo de las armaduras.

Presenta arrepentimientos, a nivel del estrato pictórico, que son la modificación que el artista aporta a su propia creación y que forma parte integrante de la obra. Se aprecian a simple vista

debido a la transparencia que con el tiempo se va originando en la materia. Así, en el ojo izquierdo del personaje central y en el del personaje de la derecha, en su origen estarían emplazados hacia el interior y más arriba (foto 9). Apreciamos también estos arrepentimientos en las espadas de las tres figuras que en principio se situaban más hacia arriba y con una disposición más vertical. Estos arrepentimientos, aunque muy visibles, no perturban la lectura del conjunto.

Hay que mencionar, además, la existencia de un dibujo subyacente (dibujo preparatorio) ejecutado sobre el estrato de preparación. Aunque apreciable a simple vista en zonas concretas, tras un examen con reflectografía infrarroja se visualiza por gran parte de la superficie. Es de gran importancia e interés la presencia del dibujo subyacente en obras como la que estamos tratando. Por medio de éste se pueden ratificar autorías ya que se trata de un testimonio muy personal, una "grafía" única e inimitable por y para cada artista. En este caso, se trata de un dibujo muy somero, aplicado a pincel y limitado al esbozo. Dibujo simple de indicación de emplazamiento de formas. El sombreado se efectúa por medio de diferentes trazos, líneas paralelas o cruzadas entre sí. Localizamos este dibujo, principalmente en los rostros de los personajes. El paño que cubre el reclinatorio presenta una zona rayada que coincide con la parte sombreada en el estrato de color. Sobre el paisaje, localizamos un dibujo rápido con la intención de situar los distintos elementos en el espacio. Al igual que ocurre con los arrepentimientos a nivel pictórico, con el dibujo subyacente encontramos zonas que posteriormente han sido modificadas o abandonadas en la ejecución pictórica, los llamados cambios de composición. Se localizan éstos principalmente en los caballeros, presentando en el dibujo unos rostros más de perfil e inclinados hacia arriba y con más cabellos sobre sus frentes. El báculo del santo presenta en el dibujo una posición más inclinada hacia la derecha (foto 10).

La composición del estrato de preparación es un dato más a añadir para confirmar que esta obra se realizó en los Países Bajos. Como era usual en esta parte de Europa en los siglos XV y XVI, la preparación se realizó con carbonato cálcico y cola proteica a diferencia de las españolas e italianas compuestas de sulfato cálcico.

El soporte realizado en madera de roble, está constituido por cuatro paneles dispuestos verticalmente. Con ensambles de arista viva y reforzado por espigas de madera en su interior (tres por cada unión). Este tipo de ensamble es el utilizado en general en las tablas de los Antiguos Países Bajos entre los siglos XV y XVI. A unión viva gracias a una cola proteica y consolidados por espigas internas repartidas a distancias regulares (foto 11). Estas espigas eran por lo general de menor longitud que los huecos donde iban introducidas. Este es el caso del ensamble de esta tabla. Para los pintores flamencos de esta época, la elección de una madera de primera clase, un corte tangencial y bien seco, un ensamblado adecuado y un marco con ranura aseguraban una solidez suficiente. Los paneles realizados en los Países Bajos que datan de antes del siglo XVII son de roble, con algunas raras excepciones. La calidad material de las tablas flamencas es notoria. Las corporaciones han jugado un papel preponderante en esta materia. En un estado de espíritu colectivo, exigiendo un trabajo bien hecho, se creó la necesidad de instaurar un severo control cualitativo.

La tabla una vez ensamblada, era introducida en la ranura del marco. Por este sistema se mantiene la tabla, pintada por ambos lados, en posición vertical, sin necesidad de utilizar refuerzos. Los bordes exteriores de los paneles son rebajados para introducirlos en la ranura.

En cuanto a su reverso, la ejecución pictórica denominada grisalla es muy característica de este tipo de retablo. Cumplía la función de "decorar" el retablo una vez cerrado. Sus tonos grisáceos pretenden emular las esculturas. Esta parte, como ya hemos citado, forma parte de una Anunciación, en conjunto con la otra grisalla del tríptico.

Realizada igualmente al óleo, presenta una capa de color cubriente localizada principalmente en la figura. El resto de la composición está ejecutada con una pincelada muy fluida y

transparente. Esta finísima capa de color es en ocasiones tan sutil que deja percibir la preparación blanca subyacente.

El dibujo subyacente se aprecia a simple vista en la mayor parte de la superficie. Se localiza a modo de anchas líneas de dirección oblicua en la zona sombreada de la cama. Existe un cambio de composición en la perspectiva del atril y un dibujo decorativo en el frontal del atril que posteriormente no se realizó. Por lo demás, el dibujo es de trazo rápido con el propósito de situar los distintos elementos (Foto 12).

Marco

Se trata de su marco original. Es confirmado por la presencia de rebaba y borde no pintado sobre el contorno de la tabla, por ambas caras, señal indicativa de que la tabla habría sido preparada y pintada una vez ya enmarcada. Se entiende como rebaba la acumulación del estrato de preparación en el ángulo formado entre la tabla y el perfil del marco; el borde no pintado es la parte del soporte pictórico que queda oculto en la ranura del marco. Esta rebaba que coincide con la parte interna del marco queda separada de éste dejando entrever los bordes en madera debido a la retracción natural en sentido tangencial a la veta de la madera (Foto 13).

Realizado al igual que el soporte pictórico en madera de roble, presenta por ambas caras una moldura decorada de forma distinta. Cada elemento del marco (vertical u horizontal) está constituido por una sola pieza con una ranura central para introducir la tabla. Es un tipo de moldura muy característico de la escuela flamenca.

Las huellas de la existencia de antiguas bisagras confirman que esta obra en su conjunto cumplía la función de ala de un tríptico (Foto 14).

Los ensamblajes que presenta el marco son los característicos de los encontrados en los marcos flamencos de ésta época. Este tipo de ensamble va reforzado por espigas, dos por cada ángulo y atravesadas de un extremo al otro.

Hay que destacar la existencia de una marca localizada en el perfil opuesto al de las huellas de las bisagras. Esta marca representa dos manos y bajo ellas un castillo. Tras las pertinentes investigaciones para su identificación podemos confirmar que se trata de una marca característica de la ciudad de Amberes (Bélgica). Es una marca realizada a bajo nivel sobre el soporte con un hierro candente. Estos "hierros" de Amberes cumplían la función de garantizar el control de calidad. Según los estatutos de la corporación de pintores "la gilde Saint-Luc" de aquella época, estas prescripciones entraban en vigor desde 1470. Sin embargo la bibliografía consultada no menciona ningún panel del siglo XV marcado al hierro. Todos serían del siglo XVI y XVII. Si como hemos anotado anteriormente, la tabla se preparó y pintó por ambas caras con el marco una vez puesto, y éste a su vez lleva las marcas de Amberes podemos asegurar que la obra se realizó por completo allí. Estas marcas se localizan igualmente sobre el marco de la tabla-pareja (San Roque y San Sebastián) así como las huellas de bisagras (Foto 15).

La moldura del marco está decorada en dos tonos: negro y dorado. Esta decoración corresponde a las policromías realizadas en los marcos de tablas flamencas desde principios del siglo XVI. Así, se limitaban a una alternancia: oro cerca de la pintura y negro en el exterior (es el caso presente por el lado de la grisalla). Esta alternancia podía ser doble: negro - oro - negro - oro (esta última es la que encontramos por el anverso).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El examen realizado sobre la obra con el fin de diagnosticar su estado de conservación y establecer la propuesta y realización del tratamiento más adecuado, se ha realizado

organolépticamente y bajo lupa prismática, respaldado por el estudio analítico mediante reflectografía de infrarrojos, luz ultravioleta, radiografías y análisis químico.

En el soporte pictórico los paneles constitutivos presentaban una separación total en dos de sus tres uniones. Entre ellos, se dejaban entrever las espigas rotas por la parte de la unión. Se hallaban igualmente desplazados y desajustados. Las aberturas eran de 2 y 3 mm respectivamente. Los paneles separados eran los centrales y los más próximos a la derecha. Es preciso aclarar el hecho de que las uniones de los paneles constituyen siempre los puntos más débiles en los soportes de madera. En casi todas las pinturas antiguas sobre tabla, las uniones se debilitan en algún momento. Esta degradación puede por tanto ser considerada como un fenómeno natural del envejecimiento en un soporte de madera.

Hay que mencionar la existencia de grietas y fisuras que nacen de los bordes hacia el interior y siempre en sentido vertical. Son un total de 11 grietas de diferentes tamaños y situadas en la zona superior e inferior de la tabla.

En una intervención anterior, un tanto irrespetuosa, se añadieron unos elementos de refuerzo y sostén de los paneles que consistían en dos travesaños, de madera de pino, encolados a contraveta y clavados por la cara de la grisalla. Los clavos (de forja), cuatro por cada travesaño, traspasaban el soporte, sobresaliendo sus extremos doblados por la superficie pictórica del anverso. Una segunda intervención, igualmente poco ética, es la localizada entre los dos paneles centrales y consistió en introducir una pieza de madera de unos 3mm de grosor desde un extremo al otro (Fotos 16 y 17).

El soporte, presentaba un ligero curvado y retracción producido en el sentido transversal con relación a la veta de la madera, dejando ver parte del borde no pintado, que originalmente estaría completamente oculto por el marco. Hay que considerar como factor muy positivo el tener un reverso pintado de manera equivalente al anverso. Con ello, el cambio de humedad se efectúa de manera más equilibrada y la tendencia a una deformación disminuye sensiblemente.

El soporte pictórico, al igual que el marco, presentaba un ataque de xilófagos, sin actividad, pero de menor envergadura. Tras el análisis pertinente se han identificado como insectos de la especie de Anóbidos (*Anobium punctatum*).

Preparación: este estrato se encuentra sometido a los constantes movimientos de dilatación y retracción del soporte. Esto se traduce en un cuarteado como causa de un mecanismo de adaptación que permite acompañar sin tensiones los movimientos de este soporte. En este caso el tipo de cuarteado sobre el estrato de preparación es el característico de una pintura sobre tabla, muy fino y reticular, repartido uniformemente por la superficie. Aceptable desde el punto de vista estético, es un sistema de adaptación muy eficaz, duradero y poco molesto que permite a la preparación envejecer sin problemas.

Por la cara de la grisalla este estrato, junto con el de color, presentaba falta de adherencia al soporte causada principalmente por la acción desfavorable de un exceso de humedad. Los graves levantamientos eran su consecuencia más inmediata. Numerosas pérdidas de este estrato causadas por estos levantamientos se localizan principalmente en la parte izquierda (Foto 18).

Película pictórica: esta capa presenta una superficie de fino cuarteado, cuarteado de la preparación transmitido a la película de color y característico del envejecimiento natural del estrato pictórico sobre un soporte de madera. Un cuarteado de tamaño mayor se localiza en los empastes en los tonos claros.

Por su anverso, pequeñas lagunas dejan a la vista el estrato inferior, principalmente en los bordes de los paneles, causadas por la separación de éstos. Sin embargo, en la grisalla, estas lagunas que coinciden con las del estrato de preparación ocupan más de un 25% de la superficie.

Los efectos abrasivos de una limpieza efectuada en época anterior han sido la causa de importantes desgastes de la superficie pictórica principalmente en zonas ejecutadas a base de veladuras, que dejan a la vista el estrato de preparación.

Finalmente, hay que señalar la existencia de repintes alterados y oscurecidos localizados en el anverso fundamentalmente en casi la totalidad del cielo y en los bordes de las uniones ocultando gran parte de la superficie pictórica original. Zonas de repintes muy puntuales sobre pequeñas pérdidas del estrato se repartían por la película de color.

Capa de protección:

Los tonos ensombrecidos en el estrato de color causados por la oxidación del barniz atenuaban la profundidad de los colores. Esta alteración desvirtuaba igualmente el aspecto grisáceo que debiera presentar en su origen el reverso. Extendido por toda la superficie, presentaba acumulaciones del mismo en forma de pequeñas manchas marrones.

Depósitos superficiales (acumulaciones de polvo...) perturbaban igualmente la visión real de la obra.

Se llega a la conclusión de que no se trata del barniz original. Primeramente lo demuestra su aspecto y su modo de aplicación, muy desigual en la superficie. Pero lo que más lo corrobora es que los bordes no pintados de la tabla también están barnizados. Si este estrato fuese original, el borde no tendría película de protección pues como se ha mencionado anteriormente, la tabla se preparaba y pintaba con el marco una vez puesto y por tanto este borde quedaría oculto en la ranura.

Marco: El marco, principalmente el listón horizontal inferior presentaba un grave ataque de xilófagos, ya sin actividad. Este ataque ha provocado un debilitamiento general del soporte y una falta de consistencia. Asimismo, ha traído consigo pérdidas considerables del soporte, coincidiendo la mayor parte con zonas de galerías y orificios de los insectos. La pieza superior de esta moldura era un añadido realizado en época posterior en madera de pino.

Otras alteraciones presentes eran pequeñas grietas y agujeros producidos por clavos. En el estrato de color, numerosas lagunas se reparten por la superficie.

ESTUDIO ANALÍTICO

Los análisis realizados, tanto cognoscitivos como operativos, han permitido la identificación del material constitutivo, así como la aportación de datos útiles para la datación, autenticación de la obra e incluso su localización geográfica. Por otra parte, han complementado la labor de cualificar y cuantificar los daños de mayor relevancia para su posterior tratamiento.

Los exámenes efectuados fueron los siguientes: examen radiográfico, examen con reflectografía de Infrarrojos con luz ultravioleta y luz rasante y examen organoléptico.

Para la identificación del material constitutivo (madera, pigmentos, cargas...) el estudio analítico consistió en: examen preliminar con lupa binocular, examen al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal, microanálisis de la sección transversal y análisis microquímico de cargas y pigmentos

Los resultados obtenidos fueron los siguientes:

Soporte: como se ha mencionado anteriormente, la madera se ha identificado como roble (*Quercus robur L.*).

Preparación: el estrato de preparación de color blanco y compuesto por carbonato cálcico y cola animal tenía un espesor medio oscilante entre 100 y 250 micras y aplicado en una sola capa.

Película pictórica: el espesor del estrato pictórico oscila entre las 15 y 35 micras. En la mayoría de los casos se trata de una sola capa superpuesta a la de preparación.

Se tomaron un total de ocho muestras en el anverso y tres en el reverso. De ellas, se desprenden los siguientes resultados:

- Los blancos están constituidos por blanco de plomo, con trazas de azurita o tierras en algunos casos.
- Los azules se componen de azurita mezclada más o menos con blanco
- Los tonos verdes se han conseguido con la mezcla de azurita, ocre y blanco de plomo.
- Los amarillos están constituidos por amarillo de plomo y estaño mezclado con blanco de plomo.
- Los tonos marrones están formados por blanco de plomo con tierras o sombras.
- Para los grises, del reverso, se mezclaron el blanco de plomo y el negro carbón.

Los pigmentos identificados son los característicos de los utilizados por los flamencos en esta época:

- Blanco: Blanco de plomo
- Amarillo: Amarillo doble óxido (plomo y estaño), ocre y tierra
- Rojo: Bermellón, laca roja y tierra
- Pardo: Tierra, sombra
- Azul: Azurita
- Negro: Negro carbón

Capa de protección: la película de protección está constituida por un barniz de color marrón y con un espesor inferior a 5 micras. No se trata del barniz original.

TRATAMIENTO REALIZADO

Tras los resultados obtenidos a través de los diversos estudios y análisis efectuados para el conocimiento del material constitutivo, estado de conservación, causas de alteración y proceso de deterioro, se establecen los oportunos criterios de actuación realizados desde la perspectiva del máximo respeto a la integridad de la obra. Se determina una intervención de tipo conservativo para la recuperación de la consistencia física y la preservación de futuros daños. Un segundo tratamiento se encamina a la restauración propiamente dicha para su reconstitución estética.

Soporte pictórico

Las actuaciones llevadas a cabo sobre el soporte se detallan a continuación:

Consolidación de las zonas ahuecadas, orificios y galerías, devolviendo así la estabilidad y resistencia mecánica perdidas.

Relleno de estos huecos y resanes en zonas muy puntuales.

Una vez eliminados los repintes y estucos que ocultaban los bordes de la unión de paneles y tras el encolado de grietas y fisuras en el soporte, se realizó su ensamblado. Reutilizando los huecos originales de las antiguas espigas que habían roto, se procedió a sustituir éstas por un nuevo espigado. Una vez limpios los bordes de estos paneles de los restos de cola e introducidas las espigas, se encolaron.

Se respetó el sutil curvatura presente en el soporte. Este alabeo, no muy pronunciado era el resultado de los movimientos de un soporte que en estos momentos se hallaba estabilizado.

Preparación y película pictórica

Una fijación preliminar en estos estratos fue la primera intervención realizada para restablecer la adherencia y cohesión entre éstos y el soporte, eliminando de este modo el peligro que podría representar para la tabla cualquier tipo de manipulación. Posteriormente y tras la determinación de los disolventes oportunos a utilizar una vez realizado el test de solubilidad, se procedió al desbarnizado y eliminación de repintes alterados y que en la mayoría de los casos ocultaban parte del original. Tras realizar catas de grados de limpieza en varias zonas del color se comenzó a desbarnizar el primer plano de la composición, las figuras, para finalizar con el paisaje de fondo. Bajo este estrato de barniz, se conservan restos de un barniz antiguo ¿original? más evidente en la grisalla.

Con la eliminación de los repintes, la superficie pictórica cobraba otro aspecto. Conseguía una profundidad y volumen que anteriormente no se percibía. Así por ejemplo las vestimentas del santo, antes de un color plano, presentaba volúmenes diferenciando pliegues de mangas, cuello...

Seguidamente se eliminaron los estucos que desbordaban el original. Se eliminaron los travesaños que sobre la superficie pictórica de la grisalla se habían puesto de refuerzo extrayendo los clavos de forja que lo sostenían. Tras el ensamblado de los paneles se estucaron las uniones y las lagunas existentes en el estrato de preparación, limitándose a sus márgenes y a nivel de la película de color.

Reintegración cromática

Sobre el anverso se realizó una reintegración siguiendo un criterio invisible, justificado por las zonas a reintegrar. Se reintegraron las lagunas estucadas y desgastes.

Lagunas en la grisalla: La discontinuidad e interrupción del ritmo entorpecen la lectura. La reconstitución es concebible y justificada entendida como una interpretación destinada a restablecer una continuidad formal.

La decisión de reintegrar las lagunas existentes en la superficie pictórica del reverso está fundamentada en el intento de devolver a la obra una continuidad estética y facilitar la lectura valorando en su justa medida las partes originales.

El criterio de reintegración llevado a cabo tuvo la intencionalidad de no confundir o alterar la correcta lectura. Ejecutado con una técnica discernible, con materiales reversibles y estables y ajustándose estrictamente a las lagunas.

Capa de protección

Una vez finalizada la intervención sobre el estrato pictórico se protegió con una capa de barniz repartiéndolo homogéneamente sobre toda la superficie.

Marco

Limpieza preliminar eliminando la suciedad y polvo acumulado.

Fijación del estrato de color.

Posteriormente se procedió a la separación de los cuatro elementos que componían el marco, extrayendo clavos, puntillas y espigas.

Se llevó a cabo una desinsectación y consolidación del soporte, debilitado por el ataque de insectos xilófagos.

El listón inferior era el más afectado por el ataque de insectos xilófagos. De aspecto acorchado y con graves pérdidas de soporte ya no cumplía con la función de sostener la tabla introducida en él. A esto, hay que sumar que más de la mitad de la moldura era un añadido que imitaba al original. Teniendo en cuenta estos puntos se decidió reemplazar esta pieza por otra de similares características (material constitutivo, forma...) pero siempre con un criterio de diferenciación para con el original. El marco tiene, no sólo que proteger y sostener los paneles. Debe también asegurar un mejor reparto del peso del conjunto de los paneles que constituyen el soporte reduciendo así los riesgos de rotura de los elementos inferiores y de las uniones correspondientes.

A continuación se eliminó un repinte de color marrón que cubría los perfiles exteriores verticales y cuyo color original, negro, se hallaba debajo.

Se rellenaron los orificios y galerías superficiales ocasionadas por los xilófagos. Se resanaron pequeñas pérdidas del soporte ocasionadas por la extracción de elementos metálicos.

En cuanto al estrato de color, las numerosas lagunas que perturbaban la visión general del conjunto se reintegraron con un criterio de diferenciación realizado a bajo nivel.

Se protegió la superficie policroma con un barniz de aspecto satinado.

Finalizando con el ensamblado de las partes constituyentes del marco, se introdujeron en sus extremos nuevas espigas de roble.

Conclusiones

Como resultado de las diversas investigaciones realizadas con motivo de esta intervención, tanto a nivel histórico-artístico como científico - técnico, podemos confirmar que esta tabla:

- Se puede encuadrar cronológicamente entre 1531, fecha del nombramiento del caballero como miembro de la Orden de Alcántara y 1540, donde se cita por primera vez en el inventario de bienes de la parroquia de San Vicente.
- Sería la puerta lateral de un tríptico, pues conserva en su marco la huella de la bisagra.
- Se realizó en la ciudad de Amberes, como se confirma por el descubrimiento de las marcas de dicha ciudad (manos y castillo).
- Tiene un soporte, por su tipo de madera (roble), constitución de sus paneles y su manera de introducir en el marco, que es el típicamente flamenco.

. Conserva su marco original, confirmado por su material constitutivo y tipología (ensambles, molduras, decoración...)

- Y que esta tabla, gracias a los resultados analíticos, posee una preparación que es la empleada en los Países Bajos, carbonato cálcico en lugar de sulfato cálcico.

Ficha técnica

En la realización de los diferentes apartados de este informe han intervenido:

- **Dirección de la intervención.**
M[§] José González López, jefa del Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención.
- **Datos técnicos, estado de conservación, propuesta de tratamiento , intervención y documentación gráfica.**
Rocío Magdaleno Granja, restauradora. Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención.
- **Estudio histórico-artístico.**
Gabriel Ferreras Romero, historiador del arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención.
- **Documentación fotográfica y radiográfica.**
Eugenio Fernández Ruiz, Departamento de Análisis. Centro de Intervención.
- **Estudio analítico.**
Lourdes Martín García, química. Departamento de Análisis. Centro de Intervención.
Marta Sameño Puerto, bióloga. Departamento de Análisis. Centro de Intervención.