

Estudio y restauración de un óleo sobre cobre

Teresa Guinea Jaime

El trabajo que se presenta a continuación trata sobre una pintura del siglo XVII con el tema de San Antonio Abad. La técnica de elaboración es la del óleo sobre una lámina de cobre con una mínima preparación a base de ajo cola. Tanto el autor como su procedencia son desconocidos. El actual propietario de la obra, D. Pablo Yagüe Hoyal, cedió esta para el estudio y trabajo de investigación que a continuación vamos a exponer.

1. Lectura iconográfica de la obra

Este estudio, en un principio, no nos ofreció muchas dificultades. Una figura humana, San Antonio o San Antón, centró nuestra atención con respecto al resto de los elementos. Presentaba la típica iconografía de un cuadro de su época, lleno de ambigüedades, con iluminaciones incidentes sobre el rostro del personaje, lo que confiere a la escena un carácter intimista.

El personaje viste hábito talar, oscuro, con manto y capuchón del mismo color. Este traje pertenece a los monjes antonianos, que consideraron a San Antonio Abad como su fundador. Fernando Roig nos comenta que, con frecuencia, nuestra figura es representada "... con un curioso gorro negro que le cubre la cabeza y las orejas, parecido a un pasamontañas". San Antonio solía llevar como atributos un báculo abacial, que aquí es sustituido por un bastón terminado en forma de tau griega. Otros elementos son el libro abierto en la mano derecha y el cerdo, que aparece en la parte inferior derecha de la escena.

1.1. La leyenda de San Antonio el Hermitaño

La vida de San Antonio se encuentra conservada en un manuscrito del siglo XV. Esta apareció escrita en cuartetos de versos alejandrinos monorrimos y seguido de una oración en versos octosílabos. El autor de este poema es desconocido y se escribió, probablemente,

hacia la mitad del siglo XIV.

Todas las biografías de San Antonio se remontan a su vida greiga, escrita por su discípulo San Antanasio. Sería de gran interés realizar un estudio de la ruta del culto de San Antonio a través de los siglos, sirviéndonos de los documentos históricos y literarios. Una de las más antiguas menciones al Santo se encuentra en la "Chanson de Roland"; los capiteles de la Abadía de Vérday relatan la escena de encuentro entre San Antonio y San Pablo.

En nuestro país se imprimió el "Romance histórico de San Antonio Abad" en Valencia con fecha desconocida. Este texto se encontró en el siglo XVIII.

En Italia, San Antonio se presenta a la imaginación popular como un buen viejo que vive del trabajo de sus manos y descansa en la choza que comparte con su cerdo. En cambio, en España y Portugal, el pueblo lo conoce como el santo del desierto. El Romance español de San Antonio Abad nos muestra a este cultivando su jardín, que protege de los animales salvajes. El es símbolo de la sumisión y confianza en Dios.

San Antón fue guía espiritual de los monasterios de Egipto y murió en edad centenaria hacia el año 256.

Por todo esto se puede deducir que esta pintura

fuerte influencia iconográfica.

2. Estudio de los materiales:

2.1. El soporte de cobre:

Los artistas siempre han utilizado en sus obras diversos materiales como soporte. No tan frecuente como el lienzo o la tabla ha sido el cobre laminado. Los métodos de laminación de metales que permitieron utilizar el cobre como soporte no se desarrollaron hasta mediados del siglo XVI, jugando un gran papel en la miniatura holandesa del siglo XVII. El soporte de cobre fue muy apreciado en el Barroco por el tono ro-

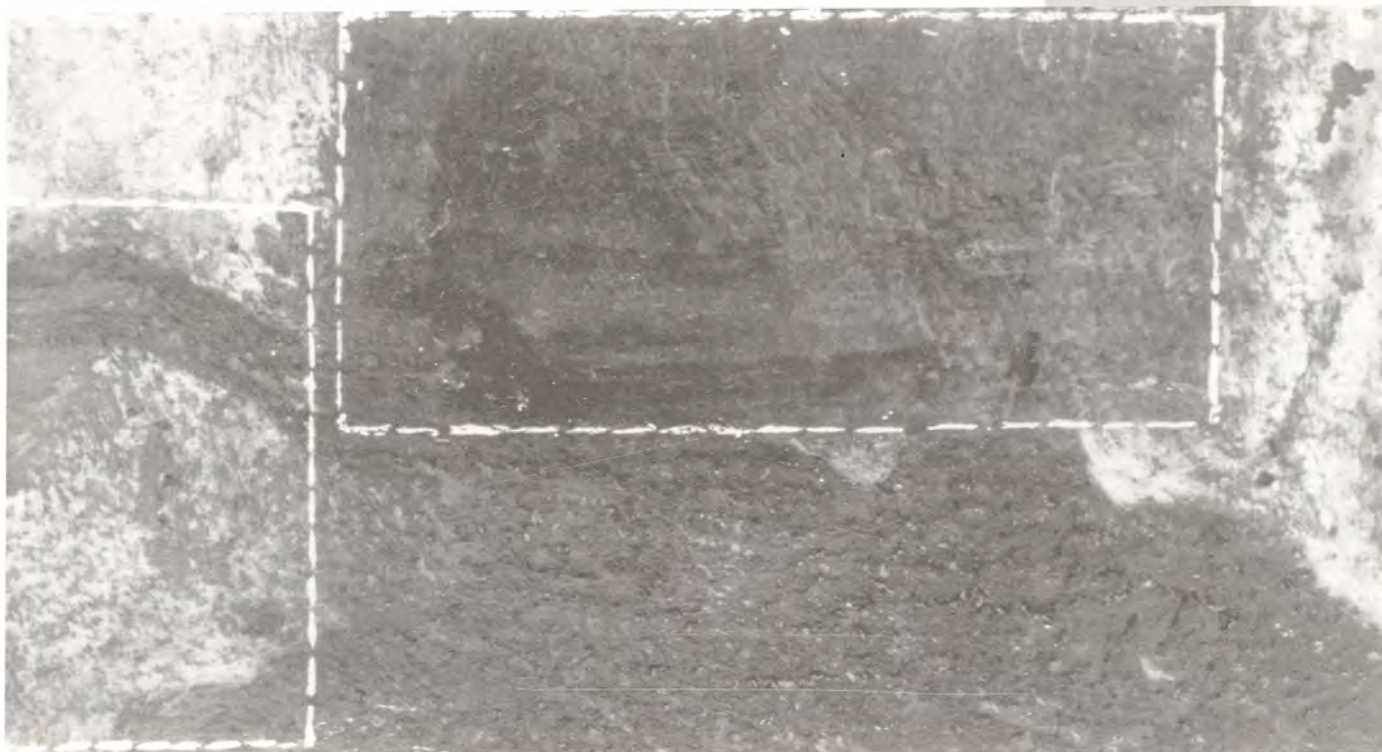


Foto 1. Calas de limpieza

jizo que proporcionaba la base, considerándolo así muy apropiado para la técnica del óleo.

El cobre como material es ideal para trabajar en láminas, esto se debe a su maleabilidad. Otra ventaja es su grado de resistencia, mayor que en la tela y la madera.

Los problemas para la conservación de pintura sobre cobre están en la propia naturaleza de este: una de sus características es que es un excelente conductor de calor. Esto se transmite físicamente en dilataciones muy bruscas del soporte y alteración del aglutinante y preparación de la pintura. Consecuencia de todo esto es el desprendimiento de la capa pictórica.

Los problemas de corrosión química del cobre se

ven acelerados por un exceso de humedad relativa (HR) y otros productos químicos que se encuentran en el aire, como son las sales amónicas y el óxido carbónico.

La lisura extrema de una lámina de cobre influye directamente sobre una débil fijación de la capa pictórica, esto, sin embargo, fue muy apreciado por los miniaturistas del Medio Evo.

Aunque el cobre es más resistente que cualquier otro tipo de soporte, suele presentar, por sus características físicas, numerosas deformaciones y abolladuras por golpes. Estas se encuentran localizadas principalmente en bordes y esquinas. Asimismo aparece una ro-

tura de la chapa en el ángulo inferior izquierdo. En estas zonas la falta de la pintura es total.

2.2. La capa pictórica

La capa pictórica se encontraba con algunos levantamientos y escamaciones, pero el mayor problema lo presentaba la abundancia de pequeñas lagunas, que llegan a ocupar un 40% de la superficie total. Todas las faltas se encontraban cubiertas por óxidos que ocultaban el tono original del soporte.

Sobre las lagunas y la pintura original había una serie de betunes y barnices oxidados. Todo esto ocultaba la iconografía del cuadro e intentaba disimular el pésimo estado de conservación.

Desde un principio pensamos en la existencia de re-

pintes, esto más tarde quedó confirmado, tras someter la obra a un examen con rayos ultravioletas (UV). Estos ocultaban parte de la iconografía original además de cambiarla de posición y forma.

3. Trabajos de restauración

3.1. Deformación del soporte

La capa pictórica fue protegida como primera intervención. Puesto que la utilización de medios acuosos en contacto con el cobre no es buena, en primer lugar se impermeabilizó la capa pictórica. Este tratamiento

inscripción decía: "un marco muy caoba del 28 o con plano 8^a/2 en color del 279. 12 pts" y era inevitable su eliminación, pues estaba escrita con tiza.

El reverso de la obra se limpió con un limpiametales de la casa 3M. Para este tratamiento nunca se deben utilizar lijas ni abrasivos, ya que eliminarían una pátina estable que se suele crear en el cobre por el contacto con el aire. La pátina aísla al cobre del medio frenando y retardando su corrosión. Sin embargo, en este caso, se daban focos de corrosión activa muy localizados; estos fueron eliminados de forma mecánica con bisturí y posteriormente se sellaron con óxido de plata.

Una vez finalizada la limpieza del reverso, toda ella

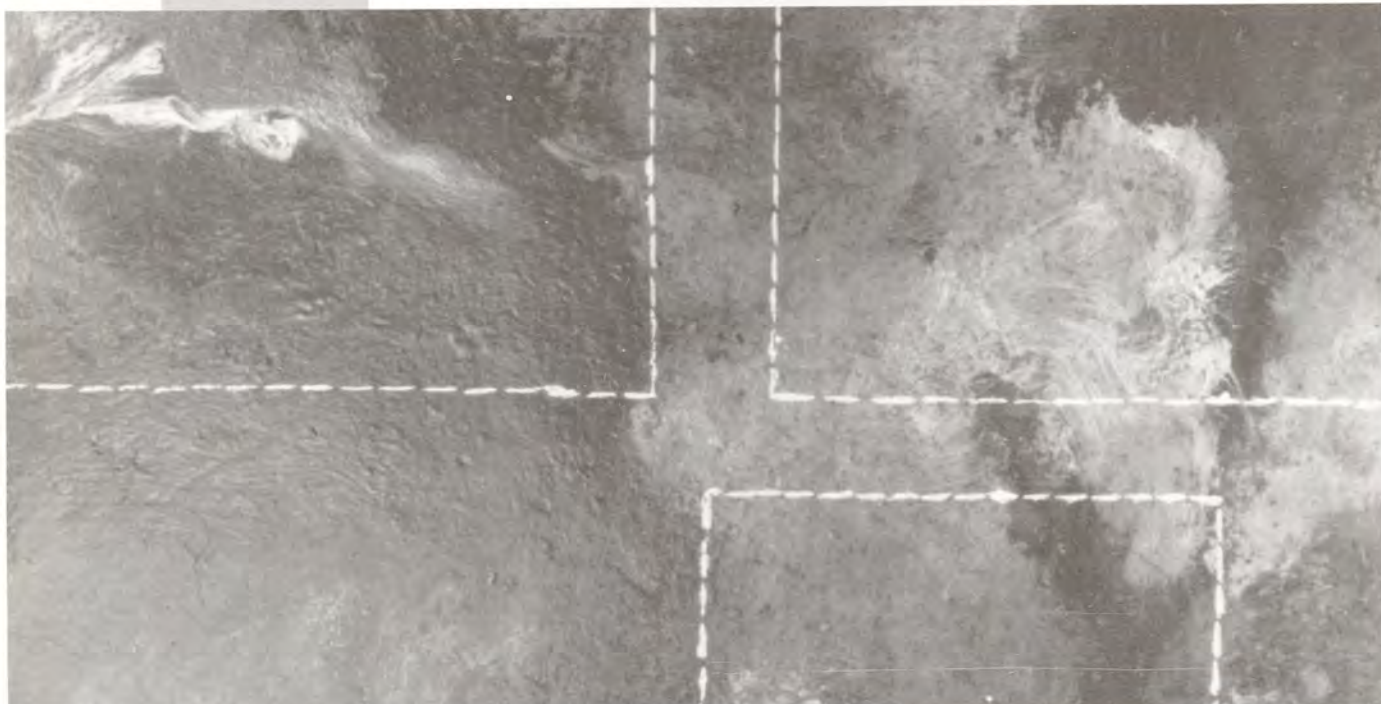


Foto 2. Calas de limpieza

se hizo a base de un barniz provisional formado por una resina acrílica de estructura polimérica (Paraloid B-72) al 5% en Xilol. Después de esto se protegió la superficie pictórica con papel japonés en una sola pieza, que se adhirió con una colletta italiana.

Después de proteger la pintura se hizo una valoración de las deformaciones que presentaba la lámina de cobre. La conclusión fue que no era necesario eliminar todas las irregularidades, pues esta intervención afectaría gravemente a zonas de la capa pictórica. Por esto sólo se repararon ligeramente las zonas más deformadas.

3.2. Corrosión del soporte

Previo a la limpieza de óxidos, se documentó fotográficamente una inscripción situada en el reverso. La

recibió un barniz para metales; con el fin de proteger totalmente el metal de las causas de alteración ambientales.

3.3. Eliminación de barnices

El papel de protección se eliminó con paños de agua templada. El barniz de paraloid en xilol al 5% actuó como producto fijador para la pintura.

La eliminación de suciedad no presentó mayor dificultad. Durante este proceso observamos una capa de bitumen que recubría la zona más oscura de la escena. Dispuestos a levantar dicha capa, se documentó fotográficamente antes de iniciar tal operación. La limpieza se inició con White Spirit y alcohol en proporciones 3:1. Los medios mecánicos empleados fueron hisopos de algodón y en las zonas más duras un bisturí de

de algodón y en las zonas más duras un bisturí de punta gastada. De este modo fuimos removiendo ese barniz oscuro, empezando con calas en zonas poco comprometidas y finalizando con toda la superficie.

3.4. Eliminación de repintes

Toda la superficie de la escena presentaba diferentes fracturas, sobre todo en la zona superior, donde aparecían unas nubes superpuestas elaboradas como empastes de óleo. Se trataba, evidentemente, de repintes.

La eliminación de repintes se inició por pequeñas calas, que dejaban entrever la pintura original.

El producto empleado para anular los repintes fue el empleado para eliminar los barnices, pero ajustando las proporciones según los problemas de cada zona. En algunas zonas fue necesario el empleo del bisturí.

Con estas limpiezas fueron apareciendo figuras que anteriormente no se apreciaban; apareció un cerdo en la parte inferior derecha y vegetación en la banda izquierda.

3.5. Lagunas

El óxido que aparecía sobre las lagunas de la capa pictórica se eliminó por medios mecánico manuales, actuando con un bisturí y un punzón de acero. Estos instrumentos rayan el cobre al ser este más blando que el acero, pero esto favorecerá la adherencia del estucado.

El estucado de dichas faltas se hizo aplicando una capa de barniz acrílico, pues el desnivel entre el soporte y la pintura es mínimo.

3.6. Reintegración cromática

El color de las faltas se reintegró con pigmento en barniz acrílico ya preparado, de la marca Maimeri; con esto evitamos la transmisión de humedad al soporte que daría una acuarela.

La técnica utilizada para la reintegración fue el puntillado, debido al pequeño tamaño de las lagunas.

3.7. Barnizado final

Finalizados todos los trabajos de restauración, la obra fue protegida con un barniz especial para metales, fino y satinado, para evitar acabados muy brillantes. Esta pintura presenta una superficie lisa y nada absorbente, lo que unido al brillo del barniz dejaría la obra con una superficie demasiado cristalina.

Bibliografía

- MORAWSKI, J. "La legende de Saint Antoine Ermite". *Revista de Filosofía Española*. Madrid. 1939.
- HESS, M. "Defectos de las capas de pintura, causas y remedios". Editorial Blume.
- PEREZ-MOREIRAS, M.J. "Pintura sobre madera y cobre". *Revista Nuevo Estilo*.
- CARRETERO, M. C. "Pintura sobre cobre, vidrio y cuero" *Revista Antiquaria*.
- ROIG, J. F. "Iconografía de los Santos". Editorial Omega. 1950.
- DOERNER, M. "Los materiales de pintura y su empleo en el arte". Ed. Reverté. Barcelona. 1986.
- PLENDERLEITH, H.J.: "The conservation of antiquities and works of art". University Press. Oxford. 1956.