

## UN PASAJE DE LA VIDA DE SAN BENITO

Hace ya unos años, una persona hizo entrega al Museo Provincial -una más de las muchas contribuciones al incremento de las colecciones del mismo desde su fundación- de una tela pintada al óleo, en muy mal estado de conservación, con una escena de la vida de San Benito, la figura más reconocible del conjunto figurado, situado en el centro de un pórtico, y con un paisaje rocoso que termina en una ermita.

Su procedencia era la de la casa familiar de la donadora, en la que se encontraba desde hacía años, juntamente con otra pintura, y de ambas se contaba que procedían del antiguo monasterio de San Clodio del Ribeiro, procedencia que no cabe descartar.

Precisamente la entrega en el Museo respondió a la sugestión que le hicieran sus profesores de cuarto ciclo universitario después de habérsela mostrado, ya que por el tema y la procedencia considerada podría ser una de las pinturas que formaron parte de los fondos de aquel monasterio y que se dispersaron en el momento de la exclaustración y desamortización de 1835, y con las que hacía poco se había hecho una muestra en el propio Museo (“El Museo de Pinturas, 1845-1852”), considerando la posibilidad de que pudiera tratarse de una obra citada como “San Benito entrega la Regla a sus discípulos” en la documentación de la época.

La pintura llegó al museo en muy mal estado de conservación: sin bastidor, con el lienzo enrollado y con una gran falta de adherencia de la pintura. Apenas se podía intuir la escena representada. Pero antes de señalar las graves alteraciones que presentaba la obra es necesario determinar los materiales que la componen.

### DESCRIPCIÓN MATERIAL

El **soporte** tradicional de una pintura sobre lienzo, viene constituido por un bastidor de madera sobre el que se ajusta un lienzo. Como ya se comentó, la obra no tenía bastidor y el lienzo es una tela fina de origen vegetal, probablemente de lino. El tipo de tejido es un tafetán simple.

La **preparación** es muy fina y de color tostado. En Europa el uso de las preparaciones coloreadas es mayoritario a partir del siglo XVI y en el XVII y XVIII. El uso de la tela como soporte de la pintura requiere de una preparación más flexible y fina. Por este motivo se van a generalizar el empleo de preparaciones grasas, compuestas por un aglutinante oleoso (aceite secante), pigmento blanco (blanco de plomo) o de colores (tierras) y, en algunas ocasiones, cargas que abaratan la pasta y le confiere cuerpo. Es presumible que nuestra preparación esté formada por estos elementos, pero la falta de un análisis puntual de muestras o estudio estratigráfico nos impide la identificación concreta de los mismos.

En la **película pictórica** se emplea la pintura al óleo, con una textura lisa y sin empastes.

Por último, hay que señalar la presencia de una capa de protección o **barniz**, de composición desconocida. Aunque, teniendo en cuenta la época de realización del cuadro, es lógico pensar en el empleo de una resina natural en un vehículo oleoso o en un disolvente.

## ALTERACIONES

EL **soporte** presenta un estado de conservación malo, pues la tela está suelta (al carecer de bastidor) y aparece ondulada por el enrollamiento que sufrió. Presenta además un desgarramiento longitudinal en la parte superior izquierda, una rotura en el tercio superior derecho y pequeñas faltas de soporte: en la esquina inferior izquierda, en el borde izquierdo y en el centro del borde superior. Además los bordes del lienzo están agujereados por la colocación de las tachuelas que lo sujetaron algún día a un bastidor. El reverso muestra diversas manchas, depósitos de polvo y suciedad.

El estado general de la **preparación** es malo, pues muestra muchas faltas. Esta capa está muy unida a la capa superior y coincide con esta en las faltas que dejan el lienzo a la vista.

La **película pictórica** posee un estado de conservación muy malo. Esta capa presenta una importante falta de adherencia al lienzo, hay una pérdida generalizada de pequeñas escamas de pintura que dejan la tela a la vista, lo que se denomina descamación. Por lo tanto, se localizan multitud de faltas y lagunas, además de muchas abrasiones y una raya diagonal sobre la figura de San Benito, que también provocó la pérdida de capa pictórica y preparación. Se detectó además un repinte en el brazo izquierdo del monje que está arrodillado (al que San Benito le hace entrega del báculo). Otro tipo de repintes están aplicados directamente sobre la tela y debieron responder a una intervención anterior, que trataba de disimular las primeras faltas de pintura. Este tipo de repintes se sitúan en los bordes de la tela, mucho más afectados por las faltas.

La capa de **barniz** está oxidada y sobre ella hay polvo y suciedad, lo que impide una correcta visión de los colores y de los motivos representados.

## TRATAMIENTOS

El primer paso fue la consolidación de la capa pictórica y de la preparación, de modo que recuperasen su adhesión al soporte. Para esto se empleó un adhesivo acrílico (Plextol D-360) al 25% en agua desionizada aplicado con un pincel. Para que el reparto de la humedad (aportada por el consolidante) fuese más homogéneo, se hizo un damero con unos hilos, de manera que se aplicó el consolidante en cuadrados alternos. Esta consolidación se completó con la fijación de los estratos por medio de la aplicación de calor con una espátula caliente, interponiendo entre la pintura y la espátula un trozo de lámina plástica fina (melinex).

El siguiente proceso fue el empapelado de protección del anverso, realizado con papel japonés y carboximetilcelulosa. Posteriormente se pudo hacer la limpieza del reverso del lienzo mediante la frotación de esponjas Wishab, de distinta dureza y pinceles con las cerdas recortadas. Los restos de esponja y de polvo removido, se aspiran a baja potencia. Después de la limpieza mecánica, se llevó a cabo una limpieza química, de la suciedad y de las manchas más incrustadas con una mezcla de disolventes compuesta por: agua desionizada, alcohol, acetona y unas gotas de amoníaco en una proporción (1:1:1). Esta limpieza también se realizó en forma de damero para que el reparto de la humedad fuese más homogéneo. Una vez seco cada cuadrado del damero, se completa la limpieza química con una limpieza mecánica realizada con un garfio, de forma que se remueve la suciedad incrustada entre los hilos. Llegado este momento, fue

necesario insistir en la consolidación de la capa pictórica y de la preparación con una impregnación del reverso (lo que facilita la aportación de adhesivo por la parte posterior de las escamas). Se empleó el mismo adhesivo que por el anverso y el mismo método de aplicación .

En cuanto al soporte, se decide colocar nuevos bordes de tela y solucionar las faltas y roturas con injertos, hilos y parches textiles. Toda la tela empleada es de lino, pero previamente fatigada (en un bastidor metálico) y los bordes, parches e hilos van desflecados y desbastados los flecos. El adhesivo empleado es la Beva-film.

Se encargó un nuevo bastidor de madera de castaño, móvil, con ensamblaje de horquilla y las aristas de la parte interior biseladas. Una vez listo, se colocó el lienzo en el nuevo bastidor mediante tachuelas inoxidable. Entonces se hizo el desempapelado del anverso con agua desionizada fría, aplicada mediante la rotación de hisopos.

El siguiente proceso fue la eliminación del barniz oxidado y de la suciedad acumulada sobre la pintura, después de hacer las pertinentes pruebas de solubilidad. Se empleó una mezcla de alcohol isopropílico, amoníaco y agua desionizada (80:10:10) aplicada mediante hisopos. A medida que se va haciendo esta limpieza, también se remueven los repintes con esta misma mezcla.

Después de todos los tratamientos se hace necesario estucar las lagunas con un estuco afín al original, empleando en su composición cola de conejo y sulfato cálcico. Posteriormente a su desestucado, se procedió a la reintegración cromática de las faltas con acuarela y la técnica del puntillismo.

En el barnizado final de la obra se aplicaron: dos capas de barniz de retoque en spray y después sucesivas manos de barniz damar y de un barniz mate, aplicadas también a spray con la ayuda de un pulverizador.

La última operación de restauración fue el montaje del lienzo en un nuevo marco, mediante la colocación de flejes. Además para proteger la pintura de los roces del marco, se coloca en su parte interior, una cinta de fieltro autoadhesivo de ph neutro.

Después de la realización de todo el proceso que se acaba de describir, el resultado apareció delante de nosotros con mayor claridad y parece corresponder a un episodio de la vida de San Benito relacionado con la fundación de nuevos monasterios, más que al considerado de la entrega de la Regla al que hicimos referencia inicial, atendiendo a que el santo abad que bendice con la mano derecha parece entregar el báculo que sostiene en la izquierda al monje que lo recibe arrodillado. La ceremonia se desenvuelve en la puerta de la iglesia, flanqueada de sendas columnas, que enmarca al santo. Un grupo de monjes acompaña al que recibe el báculo, y otro se difumina en el interior de la iglesia. Otra arquitectura que recuerda un arco monumental aparece detrás de lo que parece el pórtico de una iglesia y un paisaje en el que destaca una ermita sobre unas rocas en un plano elevado conforman el fondo de la composición. No obstante, la representación no forma parte de las secuencias habituales de la vida del Santo.

Las escenas de la vida de San Benito constituyen un repertorio bien conocido, tanto pintados

(como las bien conocidas de Rizzi) como tallado en los relieves de retablos y sillerías de coro de los más diversos monasterios de toda Europa que tienen por lo general como base las estampas y grabados que acompañan a las ediciones de la vida del santo del siglo XVI, tanto las ilustraciones de Aliprando Capriolo (*Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti. Ex Libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad insttiam devotorum Monachorum Congregationis eiusdem Sanctii Benedicti Hispanorum seniistypis accurantisime delineata, Roma, 1579*) como las de Passeri (*Speculum et exemplar christicolarum, Vita Beatissimi Patris Benedicti, Monachor. Patriarchae Sanctissimi, Per R.P.D. Amgelum Sangrinum Abbatem Congregationis Casinensis carmine conscripta, Florencia, 1586*), que en el texto siguen a San Gregorio Magno. En Galicia contamos con ejemplos como los relieves de las sillerías corales de San Martín Pinario o Celanova, ambos estudiados por Rosende Valdés, o, en outro ámbito geográfico, el de San Benito El Real de Valladolid. En lo que nos atañe, la escena no recuerda al detalle ninguna de las referidas estampas, sino, parcialmente y con modificaciones, la referida al milagro del agua en la roca, cambiando el marco arquitectónico.

Sobre la procedencia poco podemos acreditar más allá de la información facilitada al comienzo, que abre un campo de incerteza. Bien es cierto que entre los cuadros de San Clodio que se citan en el inventario que en el año 1835 hizo don Camilo Mojón, designado por la Comisión Técnica encargada de hacer los inventarios de los bienes artísticos de los conventos desamortizados, figuran algunos “derrotados e en mal estado” con escenas de la vida de San Benito, pero presentan todas unas dimensiones que difícilmente se acomodan a las que muestra el fragmento que hoy presentamos.

Por tanto, poco más podemos añadir al conocimiento de esta pintura del siglo XVIII, que se incorporó como donación a los fondos del Museo y que, mejorada después de su restauración, ofrece aún muchos elementos abiertos a la discusión y pesquisa de los interesados en el tema.