

NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS EN LA PINTURA DE SARGAS (LA SARGA DE SANTA ANA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE MADARCOS DE LA SIERRA, MADRID^[1])

Lucila Rodríguez de Austria, Ana Calvo, Begoña Manso.
Gabinete de Conservación y Restauración, S.L., Madrid.

Resumen

La oportunidad de intervenir en la pintura conocida como *Sarga de Santa Ana*, procedente de la Iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra (Madrid), por encargo de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la actual Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, nos permitió el análisis y estudio de los detalles en su ejecución, que concuerdan plenamente con los planteamientos teóricos de los tratadistas de la época. A la vista de los resultados, podemos establecer la existencia de una mayor complejidad en relación con las técnicas pictóricas asociadas a la llamada pintura de sargas. La aparente simplicidad que se ha atribuido tradicionalmente a este tipo de pinturas debe ser revisada para dar cabida a unas obras que se enmarcan dentro de la propia evolución de la pintura sobre lienzo. Además se cuestiona el problema del término “sarga” según los distintos géneros pictóricos hasta la primera mitad del siglo XVI.

Las pinturas sobre lienzo de finales de la Edad Media están siendo objeto de estudio y revisión en los últimos años por sus especiales características técnicas, incluso con notables diferencias en su modo de ejecución entre el norte y el sur de Europa [2] La idea generalizada de que sargas son todas las pinturas al temple realizadas directamente sobre la tela sin más preparación que una capa de cola, no responde a la complejidad de géneros y de técnicas pictóricas que nos podemos encontrar en las obras de lienzo, aunque ciertamente responda a alguna de ellas. El propio Cennini, que dedica un capítulo específico de su tratado a la pintura “en tela o cendal”, explica cómo debe ser tensada en bastidor y preparada con cola y “una fina capa de yeso”, y destaca que al retener la tela la humedad se pinta como si fuese un fresco aunque se realice con temple de cola y “clara de huevo”, insistiendo y repasando con el color para cubrirla bien, y “barnizando” finalmente porque en muchas ocasiones se sacan lloviendo de las iglesias, como palios [3] Esta misma idea de “fresco” para designar el temple se encuentra en Felipe de Guevara: “De pintar en lienzo hay dos géneros, uno pintando en él al fresco, que llaman colores gastadas con cola, ó claras de huevo y otros aparejos, el otro es pintando en ellos al óleo, como los antiguos pintaron sus tablas, y pintan algunas el día de hoy” [4]

La pintura al temple sobre tela, con una larga tradición desde la Antigüedad, se va a desarrollar con profusión durante toda la Edad Media en distintos géneros como las cortinas que decoraban las casas a modo de tapices, las puertas de los órganos [5], banderas y estandartes [6] Posteriormente, esta técnica perdurará en algunas construcciones efímeras para actos conmemorativos y teatrales (monumentos de Semana Santa, estandartes procesionales, túmulos funerarios, arcos triunfales, telones de comedias...), y las cortinas penitenciales que cubrían los retablos y los laterales del presbiterio en las dos últimas semanas de Cuaresma [7] En Italia, las cortinas de iglesia -

drappelloni- se emplearon para tapar los cuadros o como estandartes de catafalcos, y en Francia se citan los *drapelet* desde la época de Fouquet, a mediados del siglo XV. Vasari cita, también, las pinturas del siglo XV, de animales, al temple sobre tela, empleados en la casa de los Medici en sustitución de tapices, y las decoraciones de tela pintada aplicada al muro en forma de cortinas. Asimismo se refiere a las escenografías, típicas del Renacimiento, para fiestas, ingresos triunfales, arcos de triunfo, comedias, o nombramientos de nuevos Pontífices, algunas monocromas, con perspectivas arquitectónicas, y generalmente pintadas al temple de cola.

En las ordenanzas gremiales españolas, el “Arte de la Pintura” se dividía en: la pintura de sargas, la pintura de imaginería o de retablos, el dorado y policromía, y la pintura “a lo morisco”. El hecho de que exista una especialidad de sargas o sargueros nos indica la gran cantidad de pinturas de este tipo que se debieron hacer y que, tanto por su carácter temporal como por la fragilidad de los materiales, no se han conservado. En las Ordenanzas del Ayuntamiento de Córdoba de 1493 se citan también los “retablos de lienzo” como actividad de los sargueros [8], y a este tipo pertenecería la *Sarga de Santa Ana* de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra de la misma advocación.

La denominación de sargas en España parece que originalmente hacía referencia al tipo de ligamento empleado en el tejido, en forma de espiguilla, sin embargo en la mayoría de los casos conservados nos encontramos con tejidos de tafetán [9] y de anejo [10] El hecho de que la técnica pictórica empleada tuviera como base un temple es lo que ha determinado que, por extensión, se haya aplicado este término a otros géneros con la misma técnica pictórica o con una funcionalidad temporal similar. Sin embargo, la evolución técnica de estas obras no puede desligarse del propio desarrollo de la llamada “pintura sobre lienzo” que va unida a la práctica del óleo. Por ejemplo, del conjunto de lienzos pintados para las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria [11], los lienzos dedicados a Felipe II son obras monocromas en grisalla, realizadas en 1598, con una “frágil técnica pictórica (temple magro, extendido directamente sobre los lienzos sin ninguna preparación)”, con bastidores poco adecuados para hacerlos ligeros y manejables, pintados con rapidez para un uso provisional y para exponerse a gran altura [12] En cambio los dedicados a la vida de Margarita de Austria, de 1611 a 1612, fueron realizados en claroscuro amarillo, aparentando dorado, y con la técnica del óleo [13] En muchos casos, estas telas conmemorativas eran reutilizadas para otros acontecimientos e intervenían en los montajes artesanos de toda índole, siguiendo los proyectos de arquitectos, ingenieros-escenógrafos y grandes artistas. Se trataba de realizar un revestimiento completo del lugar con materiales baratos que simulaban solidez y riqueza.

Por lo tanto, en lo que respecta a la terminología de sarga sólo sería preciso clasificar en este grupo a las pinturas que, hasta mediados del siglo XVI, se realizaron para un determinado uso o dentro de este género. Según cita Rocío Bruquetas: “todos los contratos castellanos o andaluces consultados que se refieren a sargas pertenecen a la primera mitad del siglo XVI. Mas adelante, sólo nos vamos a encontrar contratos para cortinas de retablos, monumentos de Semana Santa, túmulos y arcos triunfales...” [14], es decir, denominaciones específicas referidas a una aplicación determinada independientemente de la técnica pictórica utilizada.

Del estudio y de los análisis realizados en la sarga de Madarcos se han podido determinar los siguientes aspectos [15] Las medidas originales de la tela debían oscilar en torno a 145 cm. de altura por 118 de ancho pero, dado su mal estado de conservación, se han perdido los límites en la parte baja. La tela es de lino, tejido frecuente en estas obras -aunque otras, como la cortina de El Espinar, presentan una mayoría de cáñamo [16]-, y se aprecia la irregularidad característica de los tejidos manuales. Tiene ligamento de tafetán con dos costuras por la unión de tres piezas de tela. En los dos laterales verticales se encuentran a la vista los orillos, y la densidad es de 16 (urdimbre) x 18 (trama) hilos por centímetro cuadrado aproximadamente, de modo que los de la trama son más finos que los de la urdimbre, con torsión en Z. Las costuras están realizadas con punto por encima y se presentan: una central en todo el alto de la tela que atraviesa la cara de Santa Ana prácticamente por el centro; y otra en sentido horizontal, sólo en la parte derecha, que pasa por el pecho y hombro del Niño Jesús.

La pintura está montada sobre tablas de madera, como corresponde a los llamados retablos de lienzo. La utilización de este tipo de soportes para los lienzos fue una práctica habitual en la ejecución de los retablos (hoy desaparecidos en muchos casos por restauraciones poco respetuosas), tal y como cita Pacheco: “la invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tiene de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias; y muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años” [17] La estructura que presenta la sarga de Madarcos con los listones del enmarcamiento y las tablas formando un cuerpo, por la unión de largos clavos de hierro forjado que iban del anverso al reverso, doblándose en los travesaños, parece original. Sin embargo en la tela se conservaban unos hilos a cierta distancia, en los bordes, que probablemente sirvieron de sujeción durante la elaboración de la pintura, tal como se aprecia en algunos cuadros, por ejemplo en *El estudio del artista* de Jan Miense Molenaer, en Berlín. Aparte de las marcas de los clavos de hierro forjado citados y estos hilos, no se aprecia ninguna señal que pudiera corresponder a otro sistema de sujeción, lo que nos hace suponer con más certeza que este montaje es el original. El panel de madera de pino consta de cinco tablas y tres travesaños de unión, dos en los extremos superior e inferior, y uno en el centro.

La denominación de sarga se ha venido aplicando a las pinturas caracterizadas por estar realizadas directamente sobre la tela, sin ningún tipo de preparación, excepción hecha del habitual encolado del lienzo. Sin embargo, en este caso se apreciaba claramente, en las carnaciones y en el cielo de fondo de la escena del Calvario, una preparación de base, lo que planteó inicialmente ciertas dudas acerca de su originalidad. También en la cortina de Sánchez Coello, en grisalla, ciertas zonas presentaban realces de cierto grosor que hicieron pensar en la presencia de repintes, posteriormente no confirmados [18] Esta característica sólo se daba en las zonas citadas, mientras que el resto de la pintura respondía claramente al procedimiento de aplicar los colores diluidos directamente sobre la tela.

Los exámenes y análisis realizados confirmaron la aplicación de cola animal y un dibujo con negro carbón que centraba las figuras y la escena. Sobre esta preparación se

ejecutaba la pintura pero, en el caso de las carnaciones, del cielo y en el paisaje aparece un fondo rico en creta, con albayalde y trazas de otros pigmentos al temple de cola sobre el que se ejecuta la pintura al temple de huevo. En cuanto a los aglutinantes de la sarga de Madarcos se constataba la presencia, además, de huevo y aceite en numerosas muestras, cuando esperábamos encontrar básicamente cola animal. Las emulsiones acuosas, de aceite y huevo, ricas en aceite de linaza, están presentes en la pintura del XVI sobre todo en las tablas [19], pero la presencia de aceite puede deberse también a acabados finales o a recubrimientos posteriores ya que en las zonas ocultas por el marco no aparece el aceite de linaza. Los pigmentos identificados son los habituales de la época y recomendados en los tratados u ordenanzas: albayalde, creta, tierras, azurita, bermellón, laca roja, oropimente y negro carbón.

Se ha simplificado mucho en las generalizaciones acerca del uso de determinados aglutinantes y materiales en este tipo de obras, y tenemos todavía escasos conocimientos de cómo eran empleadas las técnicas por los artistas del pasado, por lo que es necesaria una dedicación mayor a la investigación para contrastar los datos analíticos con las fuentes escritas, tratados y publicaciones al respecto. Recurriendo a las Ordenanzas de pintores de finales del siglo XV y mediados del XVI, publicadas por Ramírez de Arellano [20], vemos que la técnica aquí encontrada responde exactamente a las consideraciones allí expuestas: “Primeramente ordenamos e mandamos que doquiera que obieren figuras de imágenes que después de debuxadas que sean perfiladas de negro los cuerpos e matizadas e después muy bien emprimadas de su cola de engrudo de pergamino o de vacas. E con este tal engrudo abiendo el conocimiento verdadero de su templa que se eche alguna miel asy porque hace blandos los asientos de las colores e aun porque non quiebran doblando el paño... Otro si ordenamos que sobre esta tal emprimadura aya otra de yeso molido con agua e templado con este tal engrudo non espeso salvo en buena manera e esto se entienda en los rostros...e manos de la imagenes porque ha de ir cubierto de color e en todos los cuerpos destas imagines e en los brocados e otras obras de fuera destas imagines han de ser templadas las colores e matices de toda la obra con este dicho engrudo guardando todavía que las dichas colores que se asienten muy delicadamente en manera que non fagan mucho cuerpo porque sean firmes. Entre estas templas que aya otra de huevos que llaman templa con que se perfilan las cosas sotiles... Que ninguno sea osado de pintar ninguna imagen salvo siendo encolada. E las emprimaduras nos las den con yeso que sea templado mal con engrudos non frescos o fuertes o flacos e que las emprimaduras non las den espesas. E en lugar de albayalde que non pongan yeso e con el bermellón e azarcón e con el jalde que non mezclen yeso o acofaira so las penas dichas contenidas....”.

La sarga de Madarcos no presentaba barniz superficial aunque sí se ha detectado la presencia de aceite de linaza ya citada, por lo que el aspecto es esencialmente mate, como es característico de este tipo de pinturas. Sin embargo, no es infrecuente que lleven aplicaciones protectoras como acabado. Cennini ya indica que se podían barnizar también las pinturas sobre tela, pintadas al temple, “como quiera que estas telas, siendo paliós, se sacan de las iglesias alguna vez lloviendo, conviene usar un barniz claro, y cuando barnices lo pintado, barniza también un poco lo dorado” [21]. Cuando habla del barniz se refiere posiblemente a la almáciga, licor fuerte y transparente como el agua, aunque también, en caso de necesitar barnizar una pintura en poco tiempo, recomienda

la clara de huevo “bien batida a punto de nieve y dejándola reposar durante una noche”, utilizando sólo la parte líquida.

La intervención realizada se ha basado en la consolidación de todos los elementos originales. Se ha colocado una tela sintética intermedia, sobre un ligero bastidor de tensión perimetral, para reforzar el tejido de la pintura y evitar las marcas de las tablas en la superficie.

Notas

- 1.- La restauración de la *Sarga de Santa Ana*, que ha dado origen a esta comunicación, fue un encargo de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Comunidad de Madrid, con el número de expediente 32/01.
- 2.- Véase: C. VILLERS, L. STEVENSON, J. SHARP, “The Technique of Four Fourteenth Century Italian Paintings on Fabric Supports”, *Preprints of the ICOM-CC Triennial Congress*, Washington, 1993, vol. I, págs. 104-109 / C. Villers (ed.), *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Archetype, London, 2000.
- 3.- C. CENNINI, *Tratado de la pintura*, Ed. Meseguer, Barcelona, 1968, pág. 121.
- 4.- F. de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, Ed. Rafael Benet, Barcelona, 1948, pág. 137.
- 5.- Véase, por ejemplo: A. Calvo, “Conservación-restauración: las sargas de Morella”, *Boletín de Amigos de Morella y su Comarca*, Morella (Castellón), 1986-87, págs. 109-116.
- 6.- M. BURY, “Documentary Evidence for the Materials and Handling of Banners, Principally in Umbria, in Fifteenth and Early Sixteenth Centuries”, *The Fabric of Images*, Archetype, London, 2000, págs. 19-30.
- 7.- Véase: M. MERINO DE CÁCERES, “Velos litúrgicos penitenciales, sargas, de los siglos XV y XVI en Segovia”, *Revista de Estudios Segovianos*, XXVIII, 1975, págs. 49-99 / VV.AA., *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1991.
- 8.- Las Ordenanzas eran los textos que regulaban el ejercicio profesional y la formación de los artistas. Véase: R. Ramírez de Arellano, “Miscelánea. Ordenanzas de pintores. Archivo del Ayuntamiento de Córdoba (1493 y 1543)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. 9, nº 33, 1915, págs. 26-46.
- 9.- Tafetán: ligamento entrecruzado de los hilos 1 x 1.
- 10.- Anjeo: especie de lienzo basto, de cáñamo o estopa y lino, que se traía del Ducado de Anjou (Francia)
- 11.- VV.AA., *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Catálogo de la exposición, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Valladolid, 27 de octubre de 1999/ 9 de enero de 2000.
- 12.- L. GOLDENBERG STOPPATO, “Los lienzos con historias de la vida de Felipe II”, *op. cit.*, pág.157.
- 13.- M. BIETTI, “Los lienzos con historias de la vida de Margarita de Austria, reina de España”, *op. cit.*, pág. 225.
- 14.- R. BRUQUETAS, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pág. 257.
- 15.- Los análisis químicos de esta obra han sido realizados por el Dr. Enrique Parra.
- 16.- M^a S. MANTILLA DE LOS RÍOS, “Estudio de los materiales textiles de la cortina”, *op. cit.*, págs. 172-173.
- 17.- F. PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 481.
- 18.- M^a L. GÓMEZ, “Exámenes científicos de la sarga. La técnica pictórica”, *op. cit.*, págs. 174-175.
- 19.- M^a L. GÓMEZ, “Examen científico de la policromía y la pintura del retablo”, *op. cit.*, pág. 141.
- 20.- R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, págs. 26-46.
- 21.- C. CENNINI, *op. cit.*, pág. 122.