

O CRISTO DO DESCENDEMENTO CONFRARÍA DE XESÚS NAZARENO E SOIDADE DA NOSA DONA ARES-LUBRE

Ana María del Río Correa

INTRODUCCIÓN

A sociedade debe saber conservar os obxectos de outras épocas para instrución dos vindeiros. Sen un ambiente completo, quen nos suceda non saberá comprender moitas das facetas da vida que nós temos que saber legar en todo o seu significado e no contexto no que os acontecementos sucedéronse e nos que se desenvolveu a vida.

De ahí tamén a importancia de divulgar os procesos de conservación e restauración que, baixo meu punto de vista, ven dada esencialmente por dous motivos:

- para que todos coñezamos e valoremos o patrimonio que temos
- e tamén para desbotar a idea xeral de que a restauración é unha disciplina basicamente artística. A ciencia e a tecnoloxía teñen moito que dicir para que os tratamentos que realizamos os restauradores sexan os correctos e permitan devolver ás obras a súa estética orixinal, pero sobre todo conservalas para que sigan formando parte da nosa cultura.

O propósito destas letras é relatar o proceso de intervención de conservación e restauración levado a cabo entre xuño e novembro do 2007 dunha das imaxes máis importantes da Semana Santa da parroquia de Ares, a talla articulada de madeira policromada do Cristo do Descendemento da Confraría de Xesús Nazareno e Soidade de Nosa Dona.

A Semana Santa de Ares é de nomeada solemnidade en toda a comarca. A vistosidade das súas procesións e as artísticas imaxes fan da Semana Grande unha manifestación do vivir dun pobo mariñeiro que ó longo da súa historia foi enriquecendo dun xeito de sentir a súa devoción relixiosa, con sensibilidade e bo gusto. A orixinalidade da imaxe articulada do Descendemento é unha mostra do querer vivir a Paixón de Cristo do modo máis real.

O Acto do Desencravo consiste na escenificación do Descendemento do Corpo de Xesucristo e a posterior entrega a súa Nai, a semellanza do feito por Xosé de Arimatea e Nicodemo, seguidores ocultos de Xesús, membros do Sanedrín e personaxes de influencia en Xerusalén, os cales pediron o Corpo do Mestre para embalsamalo e darlle digna sepultura, tal e como se describe nos pasaxes Evanxélicos. A acción, efectuada polos confrades, é dirixida en todo momento polo predicador que ademais vai explicando ós presentes todo o concernente a estes Feitos.

A representación escénica e o culto público que perviven na tradición católica parecen ter a súa orixe no franciscanismo no século XVII. Nos claustros dos conventos franciscanos interpretábanse nos días de Semana Santa as principais escenas da Paixón. Século tras século ata hoxe mantívose esta tradición de representar dun xeito escénico algúns dos Pasos da Paixón e Morte do Fillo de Deus.

Trátase dun dos actos máis emotivos e singulares de cantos compoñen a Semana Santa, valorado entre outros, por Vicente Risco quen escribiu: "...é o Desencravo, dun dramatismo que fai romper en prontos e xemidos a maioría dos fieles que enchen o fermoso templo."

É unha escultura que exerce a súa función social e relixiosa desde o século XVIII ata nosos días participando nas procesións durante a Semana Santa, polo que a restauración estrutural e estética foi fundamental para que continuara exercendo seu papel na comunidade. Esta escultura procesional foi creada con este obxectivo e debe continuar cumprindo esta función para que a súa memoria non desapareza.

ESTUDOS PREVIOS

Antes de acometer calquera proceso de restauración é necesario realizar unha serie de estudos que permitan concretar os materiais e técnicas utilizadas na execución da obra. Debemos coñecer unha serie de parámetros como son: a natureza do soporte, a técnica pictórica, o tipo de verniz, o contexto histórico e a función para a que foi creada; así como realizar unha analítica e unha documentación fotográfica inicial exhaustiva.

Estudo estilístico

Tratase dunha talla de liña barroca a tamaño natural, esculpida en madeira policromada. Posúe unhas medidas comúns a outros Cristos Xacentes da época, algo por riba da media dun home no momento da súa execución: un metro e sesenta centímetros de alto

por dous metros de longo, tomando como referencia a cruceta formada cando se estenden os brazos.

Cun alto nivel de elaboración tanto na talla como na policromía, posúe articulacións que lle permiten cambiar a súa iconografía: a de Cristo Crucificado¹ e a de Cristo Xacente² (Fig. 1 y 2).

Posúe sete articulacións: nos ombros, xeonllos, na rexión pélvica e no pescozo. Para dar maior realismo á imaxe, estaban cubertas con pel policromada simulando a pel humana, agás no caso da cadeira na que leva un pano de pureza. Deste xeito nun principio non se coñecía si as articulacións tiñan un sistema de conexión central nin a súa estrutura interna.

Está realizada en oito pezas de madeira ensambladas polas articulacións: unha para o tronco, dous para os brazos, catro para as pernas e unha para a cabeza.

A policromía que cubre o orixinal en toda a súa totalidade está realizada coa técnica ó óleo. Cun resultado algo tosco sen veladuras nin matices cromáticos. A cor predo-



Figura 1



Figura 2

1. Cando o vemos na Cruz.
2. Colocado no sepulcro de cristal.

minante é o ocre matizado con vermellos, verdes, azuis e morados. A barba e o coiro cabelludo de cor marrón. Toda a imaxe presenta unha gran profusión de gotas de sangue.

O naturalismo é a tónica dominante, tratase dun Cristo dorido, de agónica mirada e boca entreaberta que incita á compaixón.

Estudo histórico

Atopámonos cunha obra de vagas aportacións a nivel documental. Se ben existen pequenas pinceladas históricas do redor da escultura que tratan de poñer algo de luz sobre a súa posible antigüidade. Segundo os datos que posúe a Confraría³, esta imaxe foi encargada no 1716 polo Xuíz Don Cipriano Antonio de Losada, procurador xeral da vila de Ares, xa que a imaxe primixenia do Cristo do Descendemento pertencente á Ermida de San Andrés estaba esnaquizada. O autor da nova talla foi Xoán Manuel Fernández Soto⁴, veciño de Cabanas, quen comprometeuse a realizalo no mesmo tamaño e calidade que o anterior. O prezo estipulado foi de 75 reais.

Posteriormente, no ano 1751, foi policromada polo pintor Xoán Antonio Montero, na Coruña⁵.

Sen documentar están as diversas intervencións que presentaba a escultura⁶, totalmente colapsada por repintes, re-policromías e parches que impedían unha visión do seu aspecto orixinal e unha impresión verosímil da antigüidade da obra.

Estes repintes e parcheados realizáronse fora de toda intervención de tipo ortodoxo e sen ningún aval de acondicionamento nos materiais elixidos para esta finalidade.

Sen lugar a dúbidas a obra debeu de provocar unha grande devoción desde sempre. En primeiro lugar porque dificilmente se levan a termo intervencións de mellora e acondicionamento en imaxes de culto e veneración escasos e, en segundo lugar, porque estas reparacións non afectaron á parte principal da escultura, é dicir, a talla do Cristo continuou amosándose como unha imaxe de factura primitiva.

3. Extraídos dos arquivos parroquiais.

4. Deste escultor atopamos unha reseña no libro “Galicia artística en el siglo XVIII y el primer tercio del XIX” de José Couso Bouzas (pax. 313), onde recolle o contrato dunha obra para a Cofraria do Rosario de San Pantaleón das Viñas (Betanzos) no ano 1744. Así como o Testamento da súa muller Dorotea García Paz, datado o 26 de Xuño de 1721, onde relata que “...Juan Manuel Fr. S. Mi marido trajo a mi poder todas la erramientas y libros del oficio de escultor que exerce”. Cabanas: Prot. Palacios, Antonio, 1721, fol. 95.

5. A diferenza de tempo entre a realización da talla e a aplicación do policromado era habitual, polo xeral debido á falta de cartos para financiar as obras.

6. Aínda que se manexa a data da primeira repolicromía no 1961 e da segunda no 1968, ésta última nos talleres de Angel Rodríguez en Santiago de Compostela, segundo Carlos Barreiro, antigo presidente da Confraría.

Estudo de danos

O simple exame visual era suficiente para dar conta do deplorable estado de conservación tanto polo paso do tempo e as manipulacións continuadas como polo efecto dos sucesivos re-policromados adicionais, e moi especialmente polas reparacións puntuais recentes e pouco afortunadas (Fig. 3).

Comparando o estado da imaxe nas fotos realizadas no 2004 durante a primeira visita para coñecer a talla co momento de recepción no taller de restauración o Cristo sufrira algúns pequenos deterioros máis; A pel do pescozo presentaba un desgarrado en forma de sete onde antes existira unha pequena fenda. Tamén no antebrazo dereito unha nova lasca deixaba entrever diferentes capas de policromía e a madeira. O dedo índice da man esquerda que xa presentaba unha rotura e un amaño anterior terminara por desencolarse e comparándoo co resto das falanxes amosa unha proporción algo maior, o que indica que non pertence á imaxe.

Totalmente re-policromada, presentaba varias capas nalgúns zonas, o que conferíalle un aspecto burdo e de baixa calidade. Tamén observábanse craquelados, rozaduras e zonas con notable perda de policromía.



Figura 3

A degradación máxima atopámola nas articulacións debilitadas en extremo, o coiro estaba totalmente reseco e estragado con gran perigo de rotura, o cal era realmente un risco se tiña que soportar o peso da imaxe no tempo de estar cravada na cruz.

O pano de pureza presentaba manchas de suciedade e de pintura, suxeito tan só por cravos totalmente oxidados.

Non obstante, era necesario acceder ás zonas ocultas para comprobar outros posibles danos na estrutura e na policromía. Así como comprobar si existía presenza de caruncho na madeira.

Dado o mal estado de conservación da obra en xeral, con infinidade de intervencións intrusistas na súa policromía, unido á acumulación de suciedade, imprimen unha percepción da imaxe confusa na apreciación da súa consistencia estética.

Estudo Técnico-material

Tratar de descubrir os enigmas da escultura, así como a súa adscripción cronolóxica tan só se pode realizar con ben documentados métodos científicos de análise, entre os que cobran unha especial importancia pola detección de estruturas internas as observacións con raios X en combinación coa Tomografía.

De desvelar a estrutura interna encargouse o Radiólogo Don Antonio Faraldo que xunto a súa técnico Susana Rico realizaron o estudo radiolóxico. En primeiro lugar fixeron radiografías ó longo de toda a peza facendo especial fincapé nas zonas articuladas (Fig. 4). Coa análise radiográfica aínda quedaban zonas que non se revelaban satisfactoriamente, de alí que se procedera á realización dunha Tomografía Axial Computerizada, máis coñecida como TAC (Fig. 5 y 6).

A Tomografía é un método de diagnóstico médico que permite obter imaxes do interior do corpo humano e tamén de obxectos permeables median-

Figura 4





Figura 5. TAC

te o uso de raios X, en forma de rebandas milimétricas, a fin de estudar en detalle calquera anomalía ou patoloxía a nivel médico ou, de materia e técnica de elaboración no caso de outros obxectos. Cada corte tomográfico é como unha lámina máis ou menos delgada.

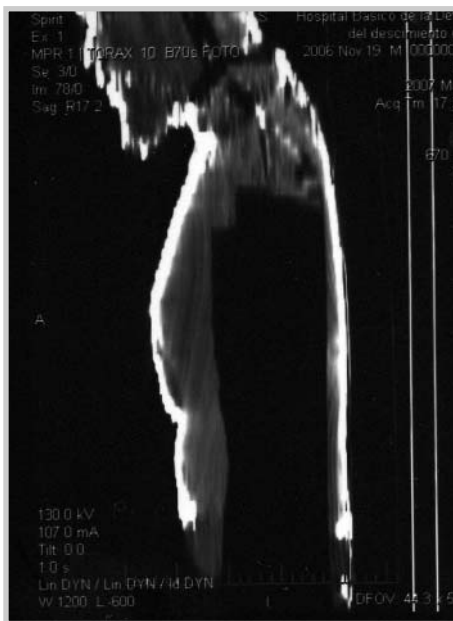


Figura 6. TAC

Nun estudio convencional de raios X a radiación emítese de maneira difusa, pero na tomografía o feixe está dirixido e ten un grosor determinado dependendo do tamaño da estrutura a estudar.

O nivel de extracción de información estará directamente relacionado coa susceptibilidade permeable dos materiais constituíntes da obra, dependendo da gama de densidades e dos valores da materia técnica do obxecto.

A visión do interior do obxecto, dividido en múltiples planos, abre camiño á inspección cunha excelente resolución. Comprobamos pois que coa tomografía pódense valorar certas alteracións que non poderíamos resaltar con outros medios, como a radiografía convencional.

A exploración comporta unha análise non destructivo e isto é moi importante dado que en ningún momento se perde mostra algunha nin fragmento do orixinal para a inspección. Esta técnica expón a unha maior radiación respecto ás radiografías convencionais, se ben no caso de obras de arte é totalmente inocuo e non provoca ningún tipo de alteración.

Outro factor moi positivo é que se trata dun proceso rápido e sinxelo con extracción de datos de forma inmediata. Ademais as obras non precisan dunha preparación para

a exploración, mellorando substancialmente a calidade da imaxe polo carácter estático das pezas.

Cabe centrarse no estudio detallado da escultura baixo os condicionantes dunha peza de extraordinario valor artístico. Pois os poucos vestixios desta tipoloxía son capitais para recoñecer os estilos e o devir no tempo dos sistemas técnicos de armadura e tallado.

A combinación de ambas técnicas permitiu descubrir a ensamblaxe e armadura das pezas articuladas:

1. As articulacións atópanse adaptadas con unións vivas e sustentadas por elementos de forxa: un gran cravo que se inserta na madeira de unha das pezas vai engarzado a unha placa plana con dous orificios atravesados por cravos que a ensamblan á madeira da peza a anexionar.

- No caso dós brazos a unión realizase mediante unha adaptación a modo de aleta ou caixa que esconde a placa metálica, mentres pola outra banda o cravo inxírese no torso á altura do ombro.
- Os xeonllos igualmente presentan grandes cravos de forxa en dúas pezas, o cravo introdúcese cara ó muslo e a outra peza vai engarzada no xeonllo coa mesma adaptación de caixa.
- Na rexión pélvica alternase o sistema: na perna dereita o cravo vai cara o tronco e a placa vai aparafusada ó muslo, na perna esquerda sucede ó revés, o cravo entra no muslo e a placa vai aparafusada por dentro da caixa no torso.

A Tomografía desvelou que os cravos da placa que unían a perna esquerda ós cadrís partiran por oxidación e continuaban soltos no interior das calzas, isto tradúcese en que dita perna atopábase insuficientemente sostida tan só polos pantalóns que cobren a zona pélvica.

Este é un sistema arcaico de ensamblaxe que foi pronto desestimado pola súa fragilidade e substituído por outros de menor risco estrutural e maior operabilidade coma os sistemas de macho-femia e espigas.

2. No pescozo apreciase unha peza redondeada de madeira, totalmente exenta que fai as veces de trócoa entre a cabeza e torso. Na cabeza aparece un orificio que percorre oblicuamente desde a parte superior do cranio e a peza do pescozo hasta unha caixa posterior situada entre as omóplatas. Por este oco deslízase unha corda dobre que permite o movemento da cabeza á vez que a sostén.

3. Infinidade de craviños aparecen espetados por todos os extremos que forman as partes móbiles da imaxe: pescozo, ombros, cadrís, xeonllos atópanse profusa-

mente craveteados para sustentar os elementos de pel á madeira, así como os pantalóns.

Os cravos inseridos na escultura, precisáronse no TAC cun axuste completo, non só a súa implantación senón tamén a súa dirección espacial, seu tamaño e oxidación. No caso da madeira reconécese con gran nitidez e contraste, os aneis de crecemento e incluso os ataques provocados polos insectos xilófagos.

4. Tanto as Radiografías como a Tomografía documentan o uso da denominada “alma” ou “caixa” que consiste en baleirar as partes internas das esculturas para impedir o movemento natural das fibras da madeira desde o nume ou parte central cara os extremos, o que pode ocasionar gretas estruturais na conformación da talla, principalmente alí onde o grosor da escultura ten maior envergadura e, á vez, alixeira o peso da escultura. Esta técnica utilízase a partir do século XVI, e en moitas ocasións deixábase constancia da autoría da obra por medio de pergamiños que relataban os datos referentes á elaboración, o mecenado, contrato, así como o valor pecuniario da obra.

5. Tamén queda certificado que a policromía orixinal permanece, cando menos, nalgúns estratos, segundo se desprende das fotografías macroscópicas das catas realizadas. Parece, neste sentido que a imaxe non foi sometida a un proceso de total eliminación das primitivas capas de policromía e preparación pois, segundo a observación coa TAC, a imaxe conserva en superficie unha grossa e ben dosificada capa de imprimación.

Coñecido o estado estrutural fanse os exames de superficie que permitan coñecer o estado material da policromía. Hai que partir do exame a simple vista, con lupas, con microscopio, acompañado da documentación fotográfica xeral e de detalles que permita comparar as imaxes observadas coa documentación xerada polo exame científico.

A fotografía é un documento indispensable para o uso e interpretación dos métodos analíticos. Obtemos así documentos permanentes das diversas etapas do tratamento, incluídos o estado inicial e final. Neste caso sacáronse fotos en color, tanto xerais, como de detalles específicos –macrofotografías- e tamén do campo imperceptible para o ollo humano -microfotografía e fotografía ultravioleta-.

A análise comparativo con lupas de 10x permitiu apreciar en lagoas da parte posterior, as policromías subxacentes. Diferéncianse claramente os estratos de tres policromías con preparación de xeso; Baixo da capa verdosa superficial, aparece unha capa dun ton máis rosado e, baixo desta, outra película pictórica coa tonalidade do caramelo.



Figura 7. Cata

A realización de catas: brazo, man, lombo, cadrís, perna, pe, cabeza, veñen a confirmar o anteriormente exposto: existen tres policromías coas súas correspondentes preparacións (Fig. 7).

O exame co microscopio de 30x permite a identificación da madeira, estudando a histoloxía dos tres cortes espaciais, que é de castiñeiro, a da pel utilizada nas articulacións que é de badana e os diferentes estratos das capas pictóricas. Estes análises puntuais requiren a toma de mostras extraídas de puntos onde xa hai unha lagoa ou dalgunha zona discreta.

Nas estratigrafías realizadas pódese distinguir un primeiro estrato de preparación no que aparece como compoñente principal o Carbonato de Calcio. Sobre esta capa de imprimación aparece o estrato de pintura que aglutina con aceite os diferentes pigmentos: Branco de Chumbo (branco); Azurita (azul), Terra amarela (marelo); minio e terras (laranja); vermellón e terras vermellas (vermello) e carbón vexetal (negro). Sobre esta unha capa de verniz oxidado de resina de goma laca e sobre esta as capas de repinte (Fig. 8).

PROCESO DE INTERVENCIÓN

En primeiro lugar cabe dicir que realizouse unha intervención acorde cos criterios de restauración e conservación actuais. Os tratamentos foron polo tanto respectuosos co orixinal e no proceso utilizáronse materiais e técnicas afíns e compatibles cos orixinais.



Figura 8. Microfotografía

En base ó estudio previo da historia material, queda patente que os factores que foron deteriorando a obra co paso do tempo non foron marcas de feitos históricos que deberan dalgún modo permanecer na imaxe senón negligencias como a falta de mantemento da obra, os sucesivos traslados e usos ós que ven sendo sometida o longo dos anos, un mal almacenamento da mesma e antigas -e outras non tanto- intervencións de baixa calidade.

Por todo isto, a obra amosaba un avanzado estado de deterioro. Conforme avanza-ban os procesos de restauración extraeuse tanto a problemática real da obra como a súa orixinalidade.

Eliminación de engadidos

Coa información previa podemos xa proceder a intervir a peza comezando pola eliminación dos engadidos.

Parches

No interior das axilas había parches de pel encolados para ocultar esgazados na pel que foron eliminados en primeiro lugar. Tamén houbo de subtraerse a vendaxe adhesiva

que envolvía o xeonllo esquerdo. Baixo esta venda suprimiuse outro parche de pel que solapaba a parte posterior de dito xeonllo.

Calzóns

A seguinte operación consistiu en soltar os calzóns, atopando ata tres pezas de tecido de algodón; a primeira peza era dobre, e entrambas as dúas últimas actuando de recheo había unha capa de algodón hidrófilo totalmente deteriorado a causa dos fungos que proliferan coa humidade, e que serviría para proporcionar volume.

Os cravos que suxeitaban os tecidos á madeira, ademais de ser excesivos en número, e algúns en tamaño, estaban totalmente deformados polo óxido, degradaban a tea e a madeira e invadindo algúns a película pictórica levantaban e manchaban a policromía (Fig. 9).

Peles degradadas

A continuación comezou a eliminación da pel que cubría as articulacións e o pescozo, faena ardua e chea de sorpresas.

A primeira extracción realizouse no xeonllo esquerdo. Os bordes da pel e os cravos que a suxeitaban quedaban ocultos baixo a capa do re-policromado e do estuco. Así que para descubrilos hai que eliminar a capa de policromía.

Localizados todos os cravos pódense xa extraer - o menos parcialmente, xa que se atopan tan enferruxados que practicamente as cabezas pártense- o cal permite desprender a pel que sustentaban.

Baixo desta primeira pel, aparece unha segunda. Para subtraela procedeuse do mesmo xeito, descubríronse os cravos e unha vez extraídos, rebaixáronse os estucos dos bordes e eliminouse a tira de pel.

Finalmente foron eliminados do xeonllo tres pezas de pel -e algúns parches- cravadas unhas sobre das outras, que se correspondían coas diferentes policromías cotexadas nas catas.

Para rematar, apareceu unha derradeira cobertura con tea de algodón tamén suxeita mediante cravos.(Fig. 10)

Esta operación repetiuse, no ombro esquerdo, no pescozo, no ombro dereito e no xeonllo dereito, por este orden.



Figura 9

Figura 10



Xeonllos e pescozo mantiñan as tres pezas de pel e parcheados, namentres que os ombros só tiñan unha grosa peza de pel e baixo dela a tea de algodón. Nas catas realizadas na pel do ombro desvelase que baixo a capa superior está presente outra policromía coincidente coa tonalidade rosada da segunda re-policromía da talla. Isto quere dicir que na primeira intervención de re-policromado elimináronse nos ombros as peles orixinais (mais non os seus cravos que seguían incrustados na madeira) e no segundo re-policromado mantivéronse as mesmas peles simplemente repintándoas.

Cravos

A seguinte actuación consistiu na eliminación mecánica dos cravos utilizando un micromotor. Nalgúns casos extraíanse enteiros e noutros foi necesario desvastar o ferruxe que quedaba deles no interior da madeira. Foron finalmente uns 1200 cravos localizados en ombros, pescozo, xeonllos, muslos e cadrís⁷.

Entre eles algúns de forxa, de sección e cabeza cadrada, que prexudicaban a madeira e zonas de película pictórica, O mais curioso apareceu na peza exenta do pescozo onde un enorme cravo de forxa obrigaba, en orixe, a caída da cabeza cara a dereita, pero que estaba partido a causa da oxidación.

Tamén foi necesario separar a perna dereita e eliminar os cravos que excesivamente enferruxados no garantían a adecuada suxeición do peso da perna.

Re-policromías

A eliminación das re-policromías foi unha tarefa complicada e de gran delicadeza, houbo que ter moito coidado sen insistir demasiado para non erosionar, nin abrasar a pintura.

Fíxose de maneira mecánica usando bisturí e escalpelo xa que seu grosor era tal que o uso de disolventes puidera deteriorar a policromía orixinal (Fig. 11). Esta estaba cuberta por unha espesa capa de verniz totalmente escurecido e cristalizado que facilitaba a eliminación en lascas dos estratos superiores. Estes estratos estaban formados polas tres películas pictóricas mais as súas correspondentes preparacións cun grosor que nalgúns zonas chegaba ós tres milímetros (Fig. 12).

Especial dificultade tiveron as zonas que non presentaban superficies lisas, a talla do rostro, especialmente a barba, os orificios, orellas, a incisión do peito etc. Tamén era nestas zonas onde podíase apreciar a mellora na definición da talla, dos detalles que quedaban perdidos baixo as capas de pintura intrusas (Fig. 13).

7. 208 cravos no xeonllo esquerdo, 295 no xeonllo dereito, 176 no ombro dereito, 160 ombro esquerdo, 220 no pescozo e uns 100 nos cadrís.



Figura 11. Eliminación da policromía



Figura 12. Eliminación policromía

Unha vez eliminada a re-policromía e con una visión real da peza a tratar xa comezan os tratamentos específicos de conservación, empezando polo saneamento da madeira, eliminando a madeira deteriorada polo óxido dos cravos.

Consolidación do soporte

Os orificios de carcoma abundaban por diferentes zonas do Cristo, pero en forma de buratiños illados en xeral, agás na zona da cabeza e na parte posterior da caixa onde si existía gran perda de material máis non se apreciaba que os insectos continuaran activos.

Como prevención aplicouse un desinfectante da madeira a base de permetrinas fronte a un futuro ataque de carcoma. O efecto preventivo pode durar uns dous ou tres anos.

Para garantir a estabilidade do soporte leñoso realizouse un tratamento preventivo por medio de inxección de resina acrílica, Paraloid B-72 diluída en Xileno, en diferentes proporcións e a través de sucesivas aplicacións.

O selado dos ocos deixados polos cravos e os orificios de carcoma, así como os ocos deixados polos nós da madeira, realizouse cunha resina epoxi, Araldit, específica para madeira.



Figura 13. Eliminación policromía

Consolidación da película pictórica

A continuación consolidáronse as zonas susceptibles de desprendemento con papel xaponés e cola de coello diluída en auga. Inxectándose a cola en quente e aplicándolle calor e lixeira presión coa espátula térmica, adherindo de novo a película pictórica ó soporte. Esta é outra operación delicada, e polo tanto lenta, pero esencial para conservar ó máximo as partes da policromía que poderían perderse e que son irrecuperables.

Limpeza de vernices y repintes

A limpeza desta obra foi complicada, tendo moito coidado coa eliminación de restos de imprimacións, vernices e repintes. (Fig 14)

Nalgúns lugares a recuperación foi óptima, pero noutras foi imposible chegar a unha limpeza profunda a causa das alteracións cromáticas xa existentes.



Figura 14. Limpeza

Levada a cabo mediante a acción combinada de varios disolventes, recuperanse deste modo pequenas zonas orixinais ocultas baixo destes estratos e deixando ó descuberto novos danos así disimulados.

Os métodos analíticos utilizados para definir os tipos de materiais foron a Microscopía Óptica, a Fluorescencia Ultravioleta e a Análise da Gota.

Os restos da imprimación eran de xeso e cola natural e estaba cuberta por un verniz de resina de Colofonia detectada pola fluorescencia verdosa que produce e por seren soluble en xel de acetona e alcohol bencílico.

O verniz que cubría a pintura orixinal era de resina de Gomalaca, se presentaba en masas cristalizadas irregulares de cor parda, semiopaco, fráxil e facilmente pulverizable. Soluble en alcohol etílico.

Para retirar os repintes máis persistentes, que ocultaban partes da pintura orixinal empregouse unha mestura de DMSO + Acetato de amilo + Xyleno + Etanol (2:1:1:2) por medio de empacos deixándoos actuar nun tempo controlado.

Unha vez eliminados acatouse mediante acción mecánica - bisturí e escalpelo- a limpeza dos restos máis resistentes, xa que nalgúns zonas a capa pictórica tiña textura rugosa o que facía que a pintura engadida e a sucidade se incrustaran dificultando a limpeza.



Figura 15. Barnizado de protección

Unha vez limpa e eliminado todo vestigio de verniz a carnación presenta un brillo característico que se corresponde cunha técnica antiga chamada *pulido alla prella*⁸.

Vernizado de protección

Tras deixar que evaporaran os efluvios dos disolventes usados na limpeza vernizouse a obra, aplicando un verniz moi fluído de resina Dammar a 20 % en Esencia de Trementina que permita protexer a pintura antes de iniciar o estucado (Fig. 15).

Reposición de faltas

A peza do pescozo fixouse cun tarugo de madeira que substituíu o antigo cravo de forxa.

Repúxose a falanxe que faltaba na man esquerda utilizando resina epoxi para madeira (Fig. 16) e se colocaron novas teas de algodón no pescozo e articulacións fixándoas con cravos de cobre.

As articulacións recubríronse de novo utilizando pel de badana en xeonllos, ombros e pescozo fixándoas primeiro polos bordes cun adhesivo Beva 371 disoluto en Xileno que seladas por calor por medio de espátula quente se adapta á forma da madeira e finalmente reforzándoas con cravos (Fig. 17).

Estucado

O estucado das lagoas realizouse cun estuco natural coloreado de tipo tradicional, xa que é o máis compatible cos materiais orixinais da obra, seu comportamento e envellecemento natural son máis coñecidos e previsibles. Composto por cola animal como aglu-

8. Este tipo de acabado comezou a ser usado a partires do século XVI consistía en empregar vexiga de cordeiro humedecida en auga para pulir o óleo unha vez aplicado o que lle da un brillo característico.



Figura 16. Reintegración volumétrica



Figura 17. Reintegración peles

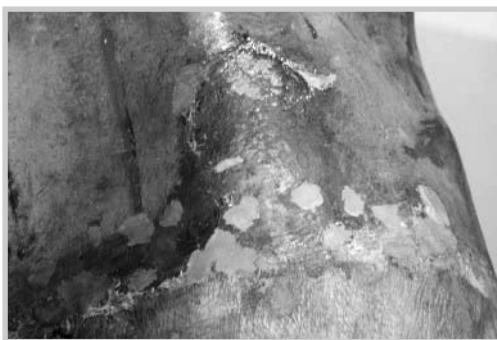


Figura 18. Estucado

tinante, carbonato cálcico e sulfato cálcico como inertes, e pigmentos naturais como colorantes (Fig. 18).

Pola súa composición proteínica aplicase quente polo que a masilla está máis ben líquida e facilita a súa aplicación a pincel. Una vez seca a masilla, realizouse un suave pulido cunha lixa de auga de grao fino.

Tamén se estucaron os bordes das peles aplicadas hasta proporcionar una superficie de transición á madeira que fora imperceptible.

Reintegración cromática

Dado que existen zonas de considerable envergadura a reintegrar –toda a pel engadida nas articulacións e pescozo, ademais das lagoas de pintura orixinal faltante– suscitouse o dilema de cómo recuperar os seus valores estéticos e formais.

Finalmente se decidiu por una técnica onde o retoque fora discernible a nivel visual e a nivel matérico. Empregáronse tintas planas nos fondos e o puntillismo nos detalles, mediante as cales non podemos apreciar un retoque a distancia, pero que de cerca é posible distinguila. Como material, empregáronse acuarelas e pigmentos ó verniz.

A aplicación faise seleccionando cromáticamente as cores orixinais que compoñen a obra, é dicir, buscar os compoñentes e características que establecen esa cor.

O resultado final é un efecto óptico no cal seleccionamos unha serie de cores modulados a puntos que ocasionan una vibración que dará como resultado a cor adecuada para reintegrar o orixinal. (Fig. 19 y 20)



Figura 19. Reintegración cromática



Figura 20. Reintegración cromática

Vernizado final

Para o vernizado final utilizouse un verniz a base de resina cetónica, en proporción 1:5 diluída en White Spirit. Aplicáronse dúas capas, a primeira a brocha e a última por pulverización.

Reposición de calzóns

Colocáronse os novos calzóns de dobre tea de algodón, recheos con espuma de poliéster para darlle volume e fixados con cravos á madeira como en orixe.

Sobre estes se colocaron outros calzóns extraíbles realizados en tea de fio.

MEDIDAS PREVENTIVAS

Unha vez restaurada a talla é de gran importancia manter unha serie de medidas que permitan a súa correcta conservación e deste xeito minimizar o risco de deterioro. As fundamentais son as que seguen:

- Debe extremarse o coidado na manipulación da peza.
- Eliminar periódicamente o po da pieza cun suave plumero.
- Moderar as fluctuacións de humidade e de temperatura. Non debe expoñerse a cambios bruscos.
- Manter o local de almacenaxe limpo, libre de po e de factores biolóxicos.
- Garantir adecuadamente niveis de ventilación e circulación do aire.
- Evitar o alcance directo da luz.



Final

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- GÓMEZ, M.L. *La Restauración: Examen científico aplicado a la conservación de las obras de arte*. Ed. Instituto de Patrimonio Artístico Español. Ediciones Cátedras S.A. 1998.
- PÉREZ, C., VAILLANT, M., VICENTE, S. y SANTAMARÍA, R. *La Semana Santa de Requena: Sus imágenes, estado de conservación y procesos de restauración*. Ed. Ayuntamiento de Requena y Centro de Estudios Requenenses, 2000.
- VAILLANT, M., DOMÉNECH, M.T. y VALENTÍN, N. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
- DOERNER, M., *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverte, 1965.
- COUSELO BOUZAS, J. *Galicia Artística: en el siglo XXIII y primer tercio del XIX*. Cuaderno de Estudios Galegos Anexo XXXIV. Santiago de Compostela, 2005. pax. 313.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M.J. *Antología de textos sobre restauración*. Universidad de Jaén, 1996.
- NIREIBI HERRERA "Restauração e Conservação de uma imagem do Senhor dos Passos, observando sua função social". *IX Congreso de la Asociación Brasileña de Conservadores y Restauradores (ABRACOR)*. 1997, Salvador - Bahía - Brasil

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- BRANDY, C. *Teoría de la Restauración*. Ed. Alianza Forma, México. 1996.
- CENINNI, C. *El Libro del Arte* (fines del s. XV) Ed. Akal, Madrid, 1988.
- ASHLEY SMITH, J. *The ethics of conservation in Care collection*. Simon Knell. Ed. Routledge, London. 1994.
- Lei do Patrimonio Cultural de Galicia. Xunta de Galicia, 1998.
- CALVO, A. *Conservación Y Restauración: Materiales, Técnicas Y Procedimientos: De La A A La Z*. Ediciones del Serbal, 1997.