

PROCESOS DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y ACCESIBILIDAD SOCIAL DE LAS ESCULTURAS EN CANARIAS ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII

Resumen: Este trabajo pretende realizar una aproximación al estado de las obras escultóricas en el Archipiélago Canario por medio de una selección de imágenes, que han sido intervenidas por parte de los restauradores-conservadores, acercándonos, por lo tanto, a la labor de estos profesionales.

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Autor: Pedro Francisco Méndez Guerra

Profesor-Tutor: María de los Reyes Hernández Socorro y Carlos Rodríguez Morales

Máster: Interuniversitario en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico,
Museos y Mercado del Arte

Convocatoria: Extraordinaria

Índice

1. Introducción
2. Metodología
3. La Restauración y Conservación
 - 3.1. ¿Qué es?
 - 3.2. Conservación preventiva
 - 3.3. Conflictos entre conservación y restauración
 - 3.4. Principios de la restauración en el arte
4. Procesos de una intervención
 - 4.1. La consolidación
 - 4.2. La limpieza
 - 4.3. Técnicas de reintegración
5. La escultura en Canarias en los siglos XVI-XVIII. El estado de la cuestión
6. Obras escultóricas en Canarias durante los siglos XVI-XVIII
 - 6.1. Virgen de la Cueva
 - 6.2. Niño Jesús chileno
 - 6.3. San Pedro Mártir de Verona
 - 6.4. Nuestra Señora de los Dolores
 - 6.5. San Bartolomé Apóstol
 - 6.6. Cristo de Telde
7. Conclusiones
8. Bibliografía
9. Anexo 1
10. Anexo 2

1. Introducción

Canarias desde su conquista siempre ha sido un lugar de convergencia de diversas culturas cuyo nexo, inicialmente, fue el comercio, pero con el tiempo ha cambiado hacia el turismo. Esta peculiar situación convierte al Archipiélago, un lugar con de mestizaje cultural.

Dentro de este amplio abanico de conocimientos y singularidades nos centraremos en el repertorio artístico, aunque este nuevamente es muy numeroso y relativo, ya que la consideración de *arte* se amplía cada vez más acorde con la evolución de la sociedad; pero este trabajo se basará exclusivamente en una de sus vertientes, la escultura, centrándonos en los XVI al XVIII.

La decisión de escoger este tema surge de una inquietud personal por profundizar en los procesos de conservación y restauración de las obras escultóricas, especialmente, en los estudios que se realizan sobre ellas, para así poder decidir el método de intervención más adecuado. Estos procesos generan un importante volumen de información de cada una de las obras escultóricas intervenidas. Datos son aquellos que nos permiten acercarnos a la historia de cada pieza, sus posibles añadidos posteriores, variaciones que le han dado con el tiempo, daños experimentados con el paso del tiempo. Asimismo, no debemos olvidar dos factores importantes en estos procesos; su valor como piezas de culto y el entorno en el que se ubica cada una de ellas, lo cual puede ocasionar diversos cambios de opiniones sobre los procesos de intervención de los especialistas.

Nuestro trabajo se centrará en cubrir los siguientes objetivos:

- Conocer en qué consisten los procesos de conservación y restauración y comprobar qué diferencias y similitudes se producen entre la teoría y la práctica escultórica una vez que se interviene la pieza.
Analizar el caso de diversas esculturas que se encuentran en Canarias, su estilo, su historia y los procesos de intervención a los que han sido sometidas.
- Reflexión acerca de la situación de la conservación y la restauración de las piezas escultóricas en las Islas.

2. Metodología

Para llegar a alcanzar los objetivos planteados en este estudio, y con la intención de comprender mejor la información recabada para su elaboración, este trabajo se ha estructurado en dos grandes bloques:

El primero abarca, desde un marco general e introductorio el campo de la restauración y la conservación, en el que exponemos el sentido y significado de cada una de las técnicas empleadas a la hora de intervenir una determinada obra artística y la problemática que puede conllevar.

El segundo apartado presenta la parte específica del trabajo, un análisis de cada una de las obras seleccionadas. Partimos de la catalogación de las distintas piezas escultóricas, que nos suministra las propias obras y los estudios e investigaciones realizados sobre ellas. Es el caso de las medidas, cronología, técnica y localización; Posteriormente, a través de encuestas realizadas a los restauradores y de la información suministrada por los informes de restauración hemos podido acceder a datos más específicos, que se han obtenido de los procesos de conservación y restauración de las piezas. A la hora de intervenir una obra los restauradores tienen en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por los historiadores del arte referentes a las obras que van a ser objeto de algún tipo de intervención. La información de tipo histórico ayudará a estos profesionales al conocimiento histórico-artístico de los bienes que van a ser intervenidos. Los datos históricos y los obtenidos a través de las intervenciones permitirán un conocimiento integral de las obras, que puede ser objeto de reflexión y discusión por parte de los técnicos

Es por ello que para realizar este trabajo se ha empleado, en su gran mayoría, la producción científica publicada por los distintos especialistas. Hemos tenido en cuenta la lectura específica de determinados de artículos, libros y capítulos de libros, que trataban las obras seleccionadas, así como catálogos de exposiciones que mostraban estas piezas, ya que fueron restauradas para ser expuestas.

Con la intención de completar y mostrar de primera mano la información respecto a las intervenciones más recientes de cada una de las esculturas, se solicitó una entrevista a varios de los restauradores responsables de cada una de estas intervenciones, con el fin de conocer su metodología, la diversidad de situaciones que se

pueden encontrar y la gran variedad de datos que pueden facilitar. La realización de estas entrevistas fue una experiencia importante porque contribuyó a comprender mejor las funciones de sus labores y a resolver dudas que surgían a lo largo de la elaboración del trabajo. Hemos de saber que, al tratarse de un texto oral que tuvimos que transliterar posteriormente, se tuvo la oportunidad de experimentar el proceso de conversión de un texto oral a uno escrito. Estas entrevistas se encuentran transliteradas en uno de los anexos, encontrándose debidamente firmadas por estos especialistas corroborando la información adquirida.

3. La Restauración y Conservación

3.1.¿Qué es?

La conservación consiste en prevenir que lo que se posee hoy en día no se deteriore en un futuro, permitiendo que siga manteniendo su funcionalidad en el estado actual del bien. Otra explicación sería, «la conservación es la actividad que consiste en evitar futuras alteraciones de un bien». (Muñoz, 2003: 18). Debemos tener en cuenta que este tipo de intervenciones también pueden ser, en algunos casos, contraproducentes, siendo realmente la causa del deterioro del objeto sobre el que se trabajó. Es por ello que hay que tener sumo cuidado a la hora de actuar y se deben analizar todos los factores posibles que puedan incidir en la obra.

La restauración es una palabra clave en lo que respecta a este trabajo y de conocimiento general, la cual se puede definir como, «comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana», (Brandi, 1988: 13). Dicha definición es muy genérica, aunque cierta, pues hace referencia a toda manufactura realizada por el ser humano que habrá sufrido algún tipo de deterioro, ya sea por el tiempo, por su uso o por otros factores. Por ello, lo que se interpreta es que se trata de volver al objeto de esta intervención a su estado primitivo, con lo cual el simple hecho de reparar y arreglar un vehículo u otro objeto sería considerado una restauración. Otro aspecto que nos interesa para nuestro análisis es, en relación a las obras de arte y bienes de interés histórico o cultural, para el que hablamos de una serie de procesos que son necesarios para retornar o mantener el aspecto original de la pieza.

Una definición mucho más específica se puede encontrar en el artículo 9 de la Carta de Venecia de 1965:

La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos. Su límite está allí donde comienza la hipótesis: en el plano de las reconstituciones basadas en conjeturas, todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo. La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento. (Icomos, 1964: 2)

En este caso, nos encontramos con una definición mucho más exacta, aunque centrada en los monumentos. Muestra la complejidad que trae consigo la palabra restauración respecto a las obras de arte. Esto se puede llevar perfectamente a las escultóricas, pues siguen las bases para lograr que perdure y no se vea irreversiblemente deteriorada. Un aspecto muy importante que se contempla es la complejidad de sus límites, los cuales deben centrarse en la recuperación en sí de la obra original manteniendo su patina, como muestra de su paso por el tiempo. A su vez debe evitarse en todo momento realizar lo que se conoce como falsos históricos, añadidos posteriores que se incorporan a la pieza como si fueran originales.

3.2.La conservación preventiva:

Al comprender el empleo de la palabra conservación sabemos que de por sí es una actividad que trata de prevenir futuras acciones que deterioren el objeto de trabajo, por lo cual, el objetivo siempre será el mismo. Esto lo podemos ver reflejado con gran claridad en el siguiente texto:

La obra de arte, desde el monumento a la miniatura, se encuentra compuesta por un cierto número y proporción de materias, que pueden sufrir en su combinación, y por un incierto e imprecisable concurso de circunstancias y de agentes específicos, alteraciones de varios géneros, las cuales, bien nocivas para la imagen, o para la materia, o para ambas, determinan las intervenciones de la restauración. (Brandi, 1988: 56).

Se puede contemplar una amplia variedad de sucesos que son los que repercuten directamente sobre las obras, provocando que un sinnúmero de acciones o percances produzcan su deterioro, de modo genérico. Dentro de lo que sería la conservación preventiva debemos entender que « [...] incluye exclusivamente aquellas actividades de

conservación en las que no se interviene directamente sobre aquello que se conserva, sino sobre sus circunstancias ambientales». (Muñoz, 2003: 23).

A raíz de esto podemos contemplar que este tipo de intervenciones son las más importantes de todas, pues tratan de prevenir futuros daños que puedan sufrir las diversas obras que se tratan pero, en muchos casos, pueden pasar a un segundo plano y solo recurrir al restaurador a la hora de realizar una intervención de emergencia, una situación en la que difícilmente se puede llegar a recuperar la totalidad de la obra por la intensidad de daños que debe haber sufrido.

Lógicamente cuando hablamos de este tipo de trabajos se da por sentado el buen estado de conservación de la pieza y por ello lo primordial es estudiar las condiciones del entorno en el que se encuentra, para saber cuáles serían los factores primordiales que podrían generar su deterioro y con ello prevenirlo o al menos retrasar su aparición, prolongando la vida la obra.

3.3.Conflictos entre conservación y restauración:

Al comprender cada uno de estos términos, debemos empezar a hablar de que el límite entre ambas es muy débil en algunas circunstancias, ya que son compañeras en los procesos de intervención, especialmente, en aquellas con un valor histórico o cultural. De acuerdo con Muñoz (2003):

Por ejemplo cuando se reentela una pintura sobre lienzo se evitan futuras alteraciones del objeto debidas a la deformación de la tela envejecida (operación de conservación), pero simultáneamente se está contribuyendo a mejorar el aspecto de la pintura, porque la superficie resultante es más tersa y alisada (operación de restauración). Del mismo modo si se barniza esa misma pintura se contribuirá a proteger la película pictórica de ciertos agentes atmosféricos nocivos (operación de conservación), pero también se incrementara la viveza de sus colores (operación de restauración). (Muñoz, 2003: 20-21).

Queda muy claro que estas dos actividades tienen objetivos diferentes, pero a la hora de realizar una intervención, una debe recurrir a la otra para que se intervenga de la forma más correcta y eficiente posible.

3.4.Principios de la restauración en el arte:

El primer paso a toda acción de restauración trae consigo la necesidad de documentación sobre la pieza en la que se trabajará, tratando de saber datos relevantes

como el autor que la realizó, los posibles añadidos o las anteriores intervenciones. Como esto no siempre es posible, ni suele haber información de todos los aspectos que deseáramos, se suelen usar otras acciones que nos faciliten información. Una de ellas puede ser el uso de radiografías, donde se pueden contemplar posibles daños, su estructura interna e incluso objetos u otras obras ocultas dentro de la misma. Otra herramienta es el empleo de las catas, que son pequeñas incisiones mínimas en diversas zonas, que son analizadas en laboratorios y desde la que se pueden vislumbrar las posibles capas pictóricas que pueda haber sufrido el bien en cuestión; esta técnica es muy empleada cuando hablamos de escultura. Cuando el especialista haya recogido toda la información necesaria, debe dictaminar el diagnóstico de la obra y así actuar del modo más adecuado para cada situación que se le presente.

Cuando hablamos de restauración a lo largo de este trabajo, estamos hablando de una intervención sobre un bien con un gran valor histórico y social. Todas estas piezas pueden haber sufrido a lo largo de su historia diversas incorporaciones o repintes, estos serían añadidos a la propia obra. El objetivo sería tratar de lograr que recuperase el aspecto original, pero sin llegar a sustituir o afectar a la interpretación de la misma. Al ser conscientes de que se realizaría una nueva marca en la historia de la pieza, el principio de un restaurador en la actualidad sería que se pueda diferenciar aquello que es fruto de su trabajo, sin llegar a romper la unidad del objeto de su intervención, a la par de que sus acciones no dificulten futuras intervenciones, sino que las faciliten.

Uno de los problemas más frecuentes que puede encontrarse un restaurador es hallar una serie de añadidos dentro de una obra que, en el caso de una escultura, puede tratarse de cosas sutiles como; es el caso de sustituciones de algunos ornamentos o de algunas partes de la pieza, asimismo, la incorporación de diversas capas pictóricas en el objeto a tratar. Estas situaciones permiten recuperar su esencia original extrayendo esos añadidos, algo que sería la norma esencial como se mostró en la primera definición de restauración. Aún así, hay unos aspectos a tratar muy importantes, los cuales son la destrucción de diversas etapas históricas de la propia pieza, esto produce un daño en su historia ya que se ve modificada en distintos momentos para poder adaptarse a los cánones de belleza del momento. Otro aspecto a tener en cuenta es el carácter social de la obra, que tiene especial hincapié si es devocional al afectar a la imagen del culto de los feligreses y sus deseos de contemplarla de una determinada manera.

El otro problema más frecuente son las lagunas dentro de una obra que pueden, simplemente, mantenerse con un tono neutro que muestre la laguna sin destacar en la pieza. En muchos casos, el especialista podría recomponer esas lagunas siguiendo algún tipo de patrón que hay en la obra, gracias a alguna documentación que se haya encontrado, etc. En estas acciones debe de tenerse mucho cuidado, ya que el restaurador es el que tiene que imponer los límites, como se explicó en el artículo 9 de la Carta de Venecia «Su límite está allí donde comienza la hipótesis: en el plano de las reconstituciones basadas en conjeturas [...]» (Icomos, 1964: 2).

Debemos destacar que el trabajo de un restaurador y conservador hoy en día consiste esencialmente en recuperar los valores originales de las obras, algo muy distinto a antiguos tratamientos que pudieran sufrir las piezas, como puede ser en la escultura mostrando muchas capas de repinte. Estas labores en muchas ocasiones pueden llegar a ser incomprensibles y muy mal vistas por el público, pues al finalizar el trabajo del bien, puede que no la reconozcan y, por ello, el propio especialista o incluso quien lo financiara se pueden ver atacados por la opinión general. Hay numerosos casos similares a este, como fue el caso del cuadro de *El Caballero de la mano en el pecho* del Greco, restaurado en 1999. En este caso las tensiones fueron tan grandes que su restaurador, Rafael Alonso, tuvo que explicar su intervención con estas palabras:

La restauración de una pintura no es la acción subjetiva y caprichosa del restaurador que modifica el cuadro a su gusto. Tampoco sirve la opinión estética y subjetiva de los que al ver el resultado dicen: «antes me gustaba más». Las obras de arte son como son, como las concibió su autor en un momento preciso de la Historia. (Alonso, 1999).

Conociendo lo que hemos comentado, todo esto podemos destacar que, ante estas situaciones, el especialista se decante por un método u otro. Pero, siempre debe dejar documentado todas sus acciones razonándolas, sin llegar a falsos históricos, y permitiendo que pasen a la posteridad desde un aspecto documental. A su vez, el trabajo de un restaurador debe tener una labor didáctica para ayudar a comprender a las personas su labor, previniendo posibles descontentos y colaborando en la concienciación general sobre la protección del patrimonio.

4. Procesos de una intervención

Este apartado está destinado a conocer a grandes rasgos los distintos aspectos que envuelven el proceso de restauración de una obra, aunque debe quedar claro que aunque esta labor en gran medida recaerá sobre el restaurador, toda intervención es realmente un proceso multidisciplinar entre historiadores, químicos, biólogos, etc. El empleo de esta gran variedad de ramas del conocimiento se debe a la necesidad de adquirir el máximo de información sobre aquello sobre lo que se trabajara, para así poder conocer sus daños, enigmas, historia y de ese modo realizar el proceso más adecuado para la intervención. Como es de imaginar, cada obra es única y por ello las labores realizadas variarán en el orden, eficacia y proceso.

4.1.La consolidación:

Se trata de un proceso complejo que tras el estudio del estado actual de la obra, centrándose inicialmente en contemplar si la misma ha llegado a sufrir algún tipo de daño en su estructura, de modo que pueda llegar a afectar a la integridad y conservación de la misma. Por ello podemos decir que «El objetivo de la consolidación es devolver la adhesión entre las diferentes partes que conforman estas piezas escultóricas (capa pictórica, de preparación y soporte)». (Fuster, 2011: 19)

Dentro de esta área podemos encontrar el sellado de grietas, que pueden producirse por diversos factores como golpes, las temperaturas o humedades, etc. También hay que tener en cuenta la integración de partes desprendidas y, especialmente con las obras que cuentan con capas pictóricas, la adhesión de las mismas para evitar que puedan desprenderse.

4.2.La limpieza:

Este proceso es esencial cuando hablamos de obras de arte ya que estas suelen verse afectadas por depósitos de suciedad, humos, polvo, etc. Se puede entender como la « [...] eliminación de aquellos estratos superpuestos al original que enmascaran, ocultan o alteran la policromía subyacente.» (González, 1995: 46).

Conociendo en qué se basa el proceso debemos entender que trata de proteger y conservar la pátina original de la obra, entendiendo por patina « [...] aquellas alteraciones propias del envejecimiento natural de los materiales constitutivos»

(González, 1995: 46). Por lo tanto si la obra cuenta con repintes, como puede ser en el caso de diversas esculturas, que ocultan la imagen original como consecuencia de los gustos o modas del momento, el restaurador tratara de volver a lo original a lo largo de toda su labor. En muchos casos puede resultar imposible volver a la primera capa pictórica y por ello se optara por mostrar uno de los repintes históricos de la obra.

Las limpiezas pueden ser de dos modos, mecánicas o químicas, siendo la primera la de actividad más manual como puede ser con el empleo de un bisturí, brocha, aspiradoras o instrumental, mientras que la química destaca por el empleo de diversos componentes que ayuden a extraer aquellas partes más adheridas a la obra debido a reacciones químicas controladas que faciliten la vuelta a la pátina original.

Debe comprenderse que la función de la limpieza es posiblemente la más polémica, especialmente en piezas devocionales o muy visitadas, puesto que es la actividad del restaurador que más impactará a quien la haya contemplado antes y después de la intervención. Por ello es recomendable mostrar de una forma didáctica, a esas personas, el trabajo realizado, dando a conocer la labor de estos especialistas.

4.3. Técnicas de reintegración:

Existen diversas técnicas empleadas por los restauradores en lo que respecta a las reintegraciones pictóricas; un aspecto muy importante que debemos conocer, tanto en lo que respecta cuadros, murales, esculturas, etc. Es por ello que aquí hablaremos de los cuatro más famosos de la actualidad, pero debemos tener en cuenta que la forma de restaurar ha evolucionado, posibilitando unos métodos que se pueda distinguir a simple vista el original del añadido de la intervención, aunque en otros casos no es tan fácil poder vislumbrar esos procesos.

❖ La reintegración invisible o ilusionismo: Es una técnica muy empleada desde inicios del siglo XX, pero que actualmente está siendo menos usada por los nuevos criterios de restauración. Esta técnica se fundamenta en que no se distinga el original del añadido, por lo que se acerca mucho a una falsificación. De acuerdo con Fernández (1996): «En algunos casos este tipo de reintegración se guía por la imaginación y la fantasía del restaurador; se imita algo que no se sabe cómo era inicialmente lo cual supone una falsificación, salvo cuando existen documentos gráficos que lo atestiguan» (Fernández, 1996: 161). Debido a esta técnica deben usarse métodos más sofisticados para lograr distinguir lo intervenido usando, por ejemplo, la luz ultravioleta. Otra

consecuencia es el comportamiento del transcurso del tiempo, pues puede actuar de forma muy diferente entre el original y lo incorporado.

❖ El *tratteggio* o *rigattino*: Se trata de unas técnicas visibles que muestran la realidad del paso del tiempo del bien, destacando lo original de los añadidos, por lo tanto, en esta no se produce tantas creaciones de falsos históricos. El método consiste en:

La reintegración se realiza a partir de colores puros, mediante la aplicación de una serie de pequeños trazos paralelos y verticales superpuestos y yuxtapuestos. La recomposición del tono surge en el ojo del espectador gracias a la persistencia de las imágenes luminosas sobre la retina; efecto que permite obtener una equivalencia cromática del área reintegrada con respecto al original adyacente. Por otra parte, su diferencia con el original queda patente al contemplarse a una distancia próxima, puesto que el aspecto que presenta es el de un entramado de trazos (De la Rioja 1999: 45).

Como todas las técnicas tiene su complejidad y esta es sumamente delicada debido al trazo empleado, ya que cada trazo debe ser visible. A su vez destaca por seguir la corriente actual de la restauración favoreciendo que sean visibles los añadidos, pero ante todo al ser reversible, hay que ser conscientes del valor propio de lo original de la obra y no dañarla en ningún momento. (Figura 4.3.1).

❖ El puntillismo: Es una técnica visible y muy similar al *rigattino*, pero con la diferencia de que esta técnica no emplea trazos sino puntos, como su propio nombre indica.

*Este procedimiento de reintegración, más flexible que el *tratteggio*, se adapta muy bien a las obras cuya técnica original está aplicación marcada por un cierto puntillismo, o bien en pinturas con soporte de tela, en los que se aprecia un aspecto más o menos punteado, originado por la propia textura del soporte. En general, este procedimiento se adecua a distintos tipos de obras de épocas diferentes, obteniéndose, normalmente, resultados óptimos. (Leorburu, 1995: 261).*

Junto a la dificultad del trabajo de este método, se encuentra también la posibilidad de que, según el área de la intervención, sea más o menos difícil de distinguir. Y también es una técnica que exige un proceso muy largo y laborioso. Este sistema destaca por ser reversible, permitiendo volver a lo original sin dañar la integridad de la misma (Figura 4.3.2).

❖ La Tinta neutra: Este sistema es el más claro en lo que respecta a mantener visible los desperfectos de la pieza y es reversible; tiene un claro origen en la restauración arqueológica. «Consiste en realizar una reintegración por medio de un

supuesto tono neutro, resultado de la síntesis de todos los tonos de la obra, de forma que entonen en el conjunto y, además, sitúen las lagunas en un segundo término en la visión de la imagen» (Bello y Borrel, 1995: 39).

El problema de este sistema es que haya diversas lagunas, por lo tanto en algunas zonas el tono escogido como neutro puede llegar a pasar más desapercibido, mientras que en otras destaca. Esto depende de los tonos que haya alrededor de la zona de intervención. Debe tenerse en cuenta que «la elección del tono sería el semejante al color más frecuente en la obra» (De la Rioja, 1999:43).

5. La escultura en Canarias entre los siglos XVI-XVIII. Estado de la cuestión

El objetivo general de este trabajo era poder analizar cómo se encuentran las obras escultóricas y especialmente como ha pasado el tiempo por ellas, mostrándose en variaciones o daños provocados por la mano del hombre de forma directa o el ambiente en el que se encuentra. De este modo comprender su historia, pero destacar la labor de los restauradores y los equipos multidisciplinares con los que colaboran para realizar los tratamientos más óptimos a cada una de estas imágenes. Debemos recalcar, que el propio trabajo en su totalidad es un Estado de la Cuestión, pues muestra los aportes de este tipo de intervenciones y la importancia de su labor.

En primer lugar contemplaremos una selección de seis obras, que nos permitirán conocer distintos tipos de escultura variando su procedencia, época y estilos, aunque todos ellos de carácter sacro, ya que como se explicó al inicio de este trabajo, es una vertiente artística muy arraigada a la religión en las islas y aunque ciertamente puede encontrarse algunas piezas ajenas a este ámbito, no nos permitirían realizar una muestra comparativa de la importancia de Canarias a lo largo de la historia como nexo entre diferentes culturas y mentalidades que influenciaron a las sociedades del momento e incluso a los imagineros propios de las islas.

Otro aspecto a destacar en esta sección es el estudio de la restauración llevada a cabo en cada una de las piezas seleccionadas. Todas ellas han sido estudiadas por diversas razones en los últimos años, lo cual facilita la obtención de datos con las que

poder mostrar un mayor contraste entre ellas por medio de las que poder llegar a unas conclusiones adecuadas sobre el tema en cuestión, los procesos de restauración y conservación en las obras escultóricas en Canarias.

La imagen del restaurador y conservador en este trabajo se muestra como una pieza fundamental para su elaboración, ya que influye en gran medida en lo que respecta al mantenimiento de gran parte de la historia y patrimonio de la comunidad canaria. Son estos especialistas los que nos permiten analizar sus descubrimientos, indagar en los misterios de cada efigie que llega a sus manos para ser intervenida. Como fruto de la importancia, y ya se había explicado, se ha realizado una entrevista a varios de los restauradores de las obras seleccionadas, de este modo se puede comprender los hallazgos alcanzados en cada una de sus labores, pero en especial comprender de forma más sencillas y didáctica para el lector, su trabajo.

Debemos nombrar la posibilidad analizar un contraste muy curioso de cómo han variado los métodos y objetivos de lo que conocer como conservación y restauración hoy en día, respecto a los métodos empleados en el pasado a la hora de trabajar las obras cuando sufrían algún tipo de daño o muestra de deterioro, que en solía realizarse por especialistas del momento, principalmente artista o artesanos del momento. Con esto podemos vislumbrar una variación de la mentalidad de la sociedad, sobre sus principios, deseos y labores.

6. Obras escultóricas en Canarias durante los siglos XVI-XVIII

La estructura de este apartado se distribuye siguiendo un guion establecido, para así facilitar la comprensión y estudio de la información que aquí se recoge.

Una descripción de las obras, donde podemos identificar su nombre, medidas, estilo, datación, localización actual y su procedencia. Gracias a estos datos podemos hacernos una imagen de cómo es la escultura, junto con la importancia de Canarias contrastando los estilos y procedencias de cada una de ellas.

La historia de la obra o a quien representan; se trata de una sección que permite indagar en el conocimiento general de las piezas, sean datos documentados o transmitidos oralmente hasta nuestros días. Aquí se podrá comprender la importancia que tiene para la comunidad, junto con el simbolismo que en ella se refleja.

El siguiente paso es conocer el estado de la escultura antes de la intervención, de este modo comprender el ambiente en el que se encuentra y el deterioro que ha sufrido. Aspectos que colaboran drásticamente en la realización de la labor más adecuada para el tratamiento que se le vaya a realizar.

Finalmente se procede a tratar aspectos más específicos, como los relacionados con el trabajo del restaurador, la intervención que ha realizado y los pasos seguidos junto con los métodos empleados para tratar de conservar la obra y de recuperar su aspecto original.

6.1 Virgen de la Cueva:

Se trata de una escultura realizada en madera blanda, estofada y policromada, con unas medidas 70 x 26 x 23 centímetros. Está localizada en el Santuario de la Cueva localizado en el municipio de Artenara en Gran Canaria. La obra no llega a destacar por su carácter artístico, al tener facciones poco definidas; entre otros factores. Su importancia radica en el aspecto devocional de la misma. La datación de la obra es muy variada, pero se la considera del siglo XVIII, siendo el siglo en el que se encuentran las primeras referencias a la misma, aunque popularmente se piensa de forma generalizada que es del siglo XIV (Figura 6.1.1).

Debemos reseñar que la historia de la que se habla en referencia a esta talla es su origen se remonta a los inicios de la conquista, y que fue traída por frailes mallorquines y catalanes cuya misión era evangelizadora. Estos, con ayuda de algunos habitantes de las islas, que habían adoptado la fe cristiana, fueron quienes habían creado la cueva en la que actualmente se encuentra.

El proceso de restauración de esta obra fue financiado por el Cabildo de Gran Canaria por un precio de 2.000 euros, cuya restauradora sería Amparo Caballero, a la que se ha podido entrevistar para adquirir información sobre el proceso. Se estimaba que el proceso finalizara en un periodo de 4 meses.

La obra presentaba un estado de conservación bastante grave, debido a la falta de adhesión de la policromía con el soporte, lo cual ocasionaba la aparición de numerosas grietas y con ello la caída de algunos fragmentos de la capa pictórica. La causa de esto es la gran humedad que existe dentro del recinto, que cuenta con filtraciones, algo común al estar localizada en una cueva. Además de la humedad, el

lugar muestra la presencia de líquenes, hongos y veroles, siendo este ambiente muy negativo para la conservación de la talla (Figura 6.1.2).

Inicialmente la obra debe estudiarse, pero este caso concreto la restauradora ya había intervenido la obra con anterioridad, en 1999, por lo que esta fase fue mucho más rápida, centrándose en analizar los daños que presentaba la escultura. Gracias a esto se conoce que posee una capa pictórica bajo la actual, pero debido a su mal estado se ha preferido siempre conservar el repinte histórico. Del mismo modo se sabe de forma oral que previamente a estas dos intervenciones tuvo lugar una limpieza superficial, además de otras aportadas por Amparo Caballero en la entrevista: «Y hay documentación actual escrita por el cronista de Artenara, don José Luján, donde se refiere además a otras restauraciones. Todas son puntuales». En su totalidad los trabajos de los que fue objeto la talla se trataban de pequeños repites, en ningún caso mostró añadidos ni lo que se podría catalogar de falsos históricos.

En la anterior intervención se le realizó una serie de radiografías y no se descubrió nada de interés, cuestión que muestra que aunque es una obra de gran devoción, al no ser procesional, no presenta el tipo de daños que otras piezas sacras, fruto de vestirlas y usar clavos para ello o producirles golpes por los movimientos.

El proceso de restauración comenzó con una eliminación de la humedad, para lo cual se utilizó un deshumidificador que pudiera ayudar a esta función sin llegar a dañar la obra más de lo que lo estaba, evitando que se produjeran grietas en el proceso. Además de trasladar la obra a Las Palmas de Gran Canaria para realizar la actuación en una zona más estable para ella.

El siguiente proceso fue la consolidación de la policromía que se realizó empleando el método tradicional para obras de este estilo, por ello se usó un papel especial que se llama Moldespan y cola de conejo.

Se realizó una limpieza superficial, retirando la capa de suciedad que mostraba, para luego proceder a la consolidación de los distintos estratos de la obra, el estucado de las partes dañadas para cubrir las lagunas y una reintegración cromática de la pieza realizada por medio de puntillismo. Finalmente se le aplicó una capa de protección, para tratar de que la obra no vuelva a dañarse rápidamente, puesto que al analizar que su última intervención fue en 1999, y que solo han pasado 16 años de esta presentaba en ambos casos serios daños debido a las condiciones de la cueva. Por ello, actualmente se está tratando de adecuar el lugar para evitar el deterioro en la escultura

Además de restaurar la talla, el Cabildo tratará de buscar soluciones que permitan impermeabilizar y estabilizar los parámetros de humedad y temperatura de la cueva, y estudiará la posibilidad de instalar una vitrina que sirva para proteger a la Virgen del entorno y de posibles accidentes, con estructura de acero inoxidable e iluminación interior a base de leds, que proporcionarán, con un mínimo coste, una iluminación fría sin radiaciones de luz ultravioleta e infrarroja. (Infonorte: 2015)

6.2 Niño Jesús chileno:

Se trata de una escultura realizada seguramente con pasta de maíz y policromada, de pequeñas dimensiones, cuya datación se estima del siglo XVIII. Su nombre se debe a que se cree que su procedencia es de un convento de Chile, pero se desconoce el nombre que debió tener la obra originalmente. Actualmente se encuentra en la parroquia de San Lorenzo en Las Palmas de Gran Canaria.

Este tipo de imágenes se tiende a pensar que era « [...] oriunda de tarascos y purépechas mexicanos, hay que matizar que el empleo de las pastas de caña se extiende a todo el territorio de Mesoamérica» (Hernández, 2001: 35 vol. 2). Por ello hablamos de una técnica muy extendida, que se acabó utilizando tras la conquista para la creación de las nuevas obras cristianas.

El niño se presenta desnudo, en actitud de caminar y con una gran calidad en su totalidad, tanto en cuanto a la policromía como respecto a la técnica en la que se realizó. Todo ello le aporta un gran realismo, pues estas esculturas suelen encontrarse censuradas, aunque esta muestra una rareza mayor y es que se trata de una imagen de vestir, algo muy peculiar al estar completamente elaborada.

Antes de la restauración presentaba un aspecto muy deteriorado, entre los que destaca el daño en los pies debido a la sujeción con la peana y su actitud de caminar, mostrando una falta de consistencia en el soporte. También contaba con diversos daños en torno a la cintura, algo que se explica por una historia que acompaña a la obra desde sus orígenes en partes Latinoamérica. Según cuentan esta fue atacada y acuchillada por un grupo de personas y de ahí eso extraños cortes. Se cree que la razón es el presentar desnudo al Niño Jesús, que podía resultar ofensivo para algunos. Otra consideración sobre esta situación es debido a su uso como imagen de vestir, fruto de agujas o instrumentos similares. Aparte de estos daños se mostraba un claro craquelado de la policromía en la escultura (Figura 6.2.1).

El proceso de intervención realizado por Isabel Arencibia que se decidió fue comenzar con la protección de la superficie de la policromía, al verse en tan mal estado. Tras este método se comenzó a consolidar y reintegrar la estructura de la obra, comenzando con las parte interna de la misma y continuando con aspectos más concretos. Dentro de los cuales destaca la creación de una cuña de resina que pueda funcionar de apoyo al pie que está elevándose para dar la sensación de caminar. Al mostrar un soporte realizado en pasta de maíz, para llevar a cabo este proceso se tuvo que recurrir a una pasta realizada con celulosa, muy similar a la empleada en la restauración de documentación antigua, para con ello adecuarse del mejor modo al material original y evitar posibles roturas o daños.

A continuación se realizaría la introducción del estuco para cubrir las lagunas, de la imagen y posteriormente proceder a la reintegración de la policromía de la obra. La técnica que se empleó fue puntillismo para la imagen y *rigattino* para su base. El proceso finalizó con el empleo de una capa de protección para prevenir futuros daños y con ello el deterioro de la obra (Figura 6.2.2).

6.3 San Pedro Mártir de Verona:

Es una talla de madera policromada y estofada, es decir con pan de oro, que está formada por listones de madera ensamblados, localizada en la parroquia de San Juan Bautista en el municipio de Telde, Gran Canaria. Sus dimensiones son 130 x 65 x 42 centímetros.

Su datación es de 1795 realizada por José Luján Pérez; «El escultor y arquitecto guíense fue un hombre de fe y de profunda religiosidad cristiana.» (Hernández, 2015: 85). Tras acabar sus estudios de arte se mostró como un espléndido escultor destacando en cada una de sus obras y siendo un personaje clave en la historia de las islas por la riqueza de las mismas. Muestra un gran repertorio de esculturas que se encuentran actualmente en diversas iglesias, instituciones y casas particulares. Su arte ha sido reconocido a través de diversas generaciones. La restauración de esta pieza se realizó para la exposición que tiene lugar actualmente en San Martín Centro de Cultura Contemporánea titulada *José Luján Pérez: el hombre y la obra, 200 años después*, organizada por el Cabildo de Gran Canaria con motivo del bicentenario del imaginero.

Al tratarse de un santo debemos comprender antes los atributos con los que podemos reconocerlo, comenzando por identificarlos. La hoja de palma en una de sus

manos haciendo referencia a su martirio, el libro en la otra como muestra de su erudición y labor de predicador, mientras el puñal en su corazón y su hacha tratan de los acontecimientos de su muerte. No debemos olvidar los tonos de sus hábitos, destacándole como dominico, dando la referencia final al santo del que hablamos.

Su historia comienza como un gran orador que se consagró en la difusión del culto a la virgen en contraposición de las corrientes cátaras. Tras un tiempo es nombrado inquisidor, algo que junto con su gran facilidad de palabra y conocimientos de la biblia le trajo muchos enemigos. El 6 de abril de 1252, sábado de Pascua, fue asaltado en un bosque y tras recibir el golpe en la cabeza, contemplado en la obra, seguía vivo «[...]», san Pedro logró incorporarse y escribir en el suelo, con su propia sangre, aquellas palabras que con tan sólo siete años de edad había recitado ante su tío: *Credo in deum*» (Gómez, 2014: 81). Tras lo cual le asestaron el golpe fatal en su pecho.

Como hemos visto el primer paso para una restauración es conocer la talla y saber si ha sufrido alguna intervención que fuera documentada, algo que en este caso no se consiguió, salvo alguna documentación respecto a la llegada de la obra a su localización actual. Igualmente durante el transcurso del tratamiento de la talla se logró distinguir trabajos en la misma pero muy puntuales, seguramente fruto de algunos roces o golpes. Las zonas más dañadas que se vieron afectadas con el tiempo eran principalmente la mano derecha, cuya policromía estaba muy deteriorada y mostraba pérdidas volumétricas, junto con aquellas zonas salientes en los laterales fruto de la manipulación de la misma.

La obra antes de la intervención más reciente, realizada por el restaurador Iván Arencibia, mostraba un aspecto muy normal previo a este tipo de intervenciones al mostrarse muy oscurecida debido a la acumulación de suciedad, polvo, o el barniz oxidado, entre otros aspectos, que llegaban a dificultar la lectura de la obra. Esto se debe a la dificultad de contemplar el tono blanco de sus ropajes que se asemejaba más al marrón y las complicaciones de discernir la sangre de los mismos (Figura 6.3.1).

« [...] un estudio estratigráfico, para el que tomó dos muestras de la superficie pintada, una de la de blanco y otra de la de negro, y las remitió al laboratorio del químico del Museo Thyssen, Andrés Sánchez, y otro estudio mediante rayos X, que le permitió conocer la constitución de la pieza» (*Telde Actualidad*, 2014).

Al conocer el aspecto de la obra un grupo de personas interdisciplinar, en el que participo tanto la técnico de conservación y restauración del Cabildo del departamento

del Patrimonio Histórico, como una historiadora, y el restaurador Iván Arencibia decidieron el modo más adecuado de actuación.

El proceso de la intervención consistía en la consolidación habitual de este tipo de tallas, la cual se centraba en la parte trasera de la misma, zona que fue objeto de diversos golpes con el movimiento de la obra a lo largo de los años. A esto se le sumaba el desplazamiento de los listones de madera, por lo cual era necesario consolidar la estructura para prevenir daños que pudiera afectar a la integridad de la obra.

La limpieza de la imagen fue el siguiente paso a seguir, utilizando una de carácter mecánico empleando instrumental como bisturí para controlar las zonas trabajadas, y una química que ayudara a extraer las capas de algún repinte puntual, suciedad, polvo y demás sedimentos que cubrían la obra y dificultaban su adecuada lectura.

El siguiente paso era la reintegración cromática, empleando la técnica del puntillismo, ya que era el sistema que más se adecuaba a las condiciones de la obra. Las zonas donde se localizaba era principalmente en la base de la obra, además de donde se localiza la sangre, junto con las decoraciones doradas de su hábito y en los lugares oscuros de la túnica especialmente por detrás de la talla (Figura 6.3.2).

Durante el proceso de intervención no llegó a encontrarse añadidos propiamente dichos, pero hay que tener en cuenta con una característica muy común en los santos y es la donación de sus atributos iconográficos. En este caso tres de los que posee, la hoja de palma, la daga y el hacha son claramente fruto de estos sucesos. Los dos últimos están fechados de 1910, ya que tienen la fecha grabada, pero el primero se desconoce con exactitud su datación, aunque debido a que los tres son de plata, y presentan características similares, es de suponer que no deben ser muy dispares en el tiempo (Figura 6.3.3).

6.4. Nuestra Señora de los Dolores:

Se trata de una obra que formaba parte de un grupo escultórico. Está tallada en madera y estofada, con unas dimensiones de 105 x 84 x 21 centímetros. Este conjunto según nos cuenta la restauradora Isabel Santos, en una entrevista, se trataba de « [...] la imagen titular del primitivo oratorio del Hospital que se había erigido bajo su

advocación en Santa Cruz de la Palma, durante la segunda década del siglo XVI», pudiendo datar la obra en torno a 1510-20 en Amberes.

Es una talla de estilo flamenco, realizada en madera de roble (*Quercus*) y hueca por dentro y creada como un alto relieve. «Son imágenes para hornacinas de retablos y por ello la parte posterior suele estar inacabada, ya que no son tallas ni de bulto redondo ni procesionales» (García, 2004: 273).

El estado de conservación que presentaba la imagen era muy deteriorado, pues su función inicial no era ser una imagen procesional, algo para lo que comenzó a emplearse desde 1949 y cerca de dos siglos antes se le incluyó un ajuar que consistía en un cuchillo, potencias y una corona de plata. Como consecuencia de estas actividades presenta claros indicios de golpes al ser trasladada muchas veces, a la vez que continuas manipulaciones para lograr incorporar dichos objetos, algo que afecta a la integridad de la estructura de la obra. Su policromía muestra continuos daños y repintes, fruto de la actividad a la que se le somete, además de ser lavada antes de cada viernes santo con un material que se compone de una base en aceite, por lo que previamente a la intervención estas acciones provocaban un oscurecimiento de las zonas carnosas de la efigie.

En el proceso de búsqueda de documentación, en referencia a este grupo escultórico, encontramos diferentes escritos que la nombra, donaciones, cambios de localización y la incorporación al nuevo retablo que se finalizó en 1756. Otro aspecto conocido es la intervención del escultor palmero Aurelio Carmona López, que modificó el aspecto original de la obra.

Durante la realización del proceso de restauración y documentación se pudo hallar diversas intervenciones que sufrió la talla. El más impactante visualmente, se trataría de «Mutilación y traslado del antebrazo derecho de la Virgen» (García, 2004: 273), que se localizaba inicialmente en su pecho, pero en la actualidad se muestra sosteniendo la cabeza del Cristo, algo que se realizó empleando telas encoladas y piezas de madera. (Figura 6.4.1) Este cambio desvirtúa la composición original de la talla, afectando a la interpretación original que quiso darle su autor. Otro aspecto que se descubrió es que en la base, se localizó una sección para un añadido más del conjunto, que debe haberse perdido con el tiempo y que estaba tapado por madera. Se cree que este podría ser una especie de roca en la que reposaba el rostro del Cristo cuya cabeza es muy frágil y en la actualidad reposa en el brazo de la Virgen.

En lo que respecta a los añadidos se debe destacar la colocación de la tapa posterior, que inicialmente no tenía al no tener originalmente la función procesional que se le da en la actualidad. También nos encontramos con la gran intervención realizada por el escultor Aurelio de Carmona que afectó drásticamente al rostro de la Virgen.

La restauración se realizó para una exposición titulada *El fruto de la fe: El legado artístico de Flandes en la isla de la Palma*, que recorrió distintas zonas de la geografía española comenzando el 2 de diciembre de 2004 y finalizando el 5 de junio 2005 (Figura 6.4.2).

Esta obra a diferencia de las otras comentadas en el trabajo no fue restaurada, sino que se le realizó una limpieza superficial de la forma menos abrasiva posible, respetando con ello los cambios que había sufrido. El sistema empleado consistió en utilizar hisopo y disolvente, aunque en zonas puntuales se utilizó el bisturí.

La importancia de esta obra según recalcó Isabel Santos, es que aunque ha sido muy intervenida a lo largo de todos los siglos de su existencia y se haya modificado drásticamente su función original, se muestre tan adaptada a estos eventos, mostrándose como un caso muy puntual, pero importante, respecto a los cambios que suceden en la sociedad en tan prolongado espacio de tiempo.

6.5. San Bartolomé Apóstol:

Es una talla de madera policromada, con unas medidas de 128 x 70 x 50 centímetros y localizada en la parroquia de San Bartolomé en Fontanales, en el municipio de Moya, Gran Canaria.

Fue realizada por el famoso imaginero José Luján Pérez en 1800, mostrando un gran dominio desde muy joven por el arte, especialmente por la escultura de madera sacra, con una gran influencia de las formas barrocas, aunque con algunos aspectos clasicistas. Otra de sus grandes características es el empleo del plegado de paños y el de la policromía ayudando a crear obras de un inmenso valor devocional.

Sin embargo, las claves de esa fama no se limitaron al aspecto formal de unas tallas que mostraba como novedad el gusto de los paños naturales y carnaciones tenues, ya que, por lo general, muchas alentaron la renovación o instauración de cultos acordes al espíritu que tanto invocaban los canónigos de Vegueta (Lorenzo 2015: 235).

Esta obra se encuentra, junto a la ya citada de San Pedro Mártir, en la exposición realizada al imaginero por el bicentenario de su muerte, que se muestra en San Martín. Centro de Cultura Contemporánea, denominada: *José Luján Pérez: el hombre y la obra, 200 años después*, de la que es Comisaria la profesora Hernández Socorro.

La historia de este santo se muestra a través de sus atributos, que son el cuchillo y un libro. Este último podemos contemplarlo como una referencia de ser uno de los doce apóstoles, pero en especial se relaciona con su labor predicadora. El otro objeto es un símbolo de su martirio, al haber sido torturado y despellejado vivo. También cuenta con un nimbo, un símbolo propio de la exaltación de su pureza y representación como santo.

Al conocer los atributos que presenta la talla podemos comprender que era uno de los doce apóstoles, que propagó las enseñanzas de Cristo, las fuentes no se aclaran con el lugar, pero tienden a destacar zonas próximas a la India. Al haber logrado convertir a numerosos paganos, entre ellos a un rey, acabó siendo apresado por otro torturado y desollado por orden de otro gobernante.

La intervención de esta obra fue financiada por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria. Contaba con un presupuesto de 10.000 euros, para ser realizada la intervención en un periodo de 4 meses.

Esta obra es de gran importancia devocional para la población de Fontanales, siendo su patrón, explicando la razón por la que muchos no miraban con buenos ojos que fuera restaurada. En esta situación, como dijo el restaurador Iván Arencibia en la entrevista que se le realizó «el gremio de los conservadores restauradores tenemos que tener también un poco de didáctica y enseñar a la gente que nosotros no repintamos las obras [...] ese tipo de cosas ya hoy en día no se hacen, sino que se respeta la obra lo más y mejor posible [...]» Estas labores de explicación de sus funciones, el proceso que se estaba realizando y cuánto tiempo se extendería esta labor, se mostraba a la gente abiertamente en la parroquia de San Bartolomé. Un ejemplo de estas acciones fue el 22 de agosto del 2012, cuando aún en mitad de su recuperación la pieza volvió temporalmente a su lugar para la celebración de las fiestas (Figura 6.5.1).

La talla se mostraba en un pésimo estado de conservación, entre lo que podemos destacar el oscurecimiento por suciedad, polvo u otros sedimentos, diversos daños al haber sido manipulada ya que se trata de una figura procesional. Además se

contemplaba a simple vista que contaba con un gran número de repintes, que no se toleraban, seguramente por sus componentes, lo cual provocaba muchas grietas en la obra.

No se localizó ninguna documentación de alguna intervención anterior, aunque claramente si las había tenido. Aun así, por medio de fuentes orales, Iván Arencibia supo que hubo una intervención hace unos veintisiete años por un restaurador que fue enviado por el Cabildo o el Obispado, aunque ninguna de las entidades se aclaraba al respecto.

Nuevamente el estudio de la intervención más conveniente para la obra consistía en un trabajo multidisciplinar, tras realizar diversos análisis a la misma. Entre sus daños destacaba la ya citada gran cantidad que capas pictóricas, que alcanzaba la cifra de diecisiete. La causa de que estos repintes no llegaran a tolerarse acabó produciendo el deterioro de la pieza debido a que de forma natural en este tipo de bienes encontramos según nos indicó el restaurador « [...] una capa de aparejos, una capa pictórica y una de protección.». Normalmente con los repintes no se tendía a quitar la capa anterior o al menos no en su totalidad, pintando encima de la misma para adaptarla a la moda o gustos del momento. El problema radicaba en que en una de esas capas se repintó encima de un estrato de suciedad (tierra, polvo, etc.), por lo cual lo que se pintara encima no contaba con una base sólida ante la que fijarse y todos los trabajos posteriores presentarían el mismo problema. Este suceso provocaría la desconsolación de la talla, lo cual traería consigo la aparición de grietas y pulverulencia de las capas superiores de la talla.

Sabiendo estos datos es lógico pensar que la intervención de la obra fue bastante compleja; por ello previamente a la intervención se realizó diversas microcatas para tratar de analizar la conservación de los distintos estratos pictóricos y así poder tratar de recuperar el original. También se apoyaron en el uso de los Rayos X, para analizar la obra, contemplando aspectos como el daño del clavo que sujetaba el nimbo de la cabeza, que estaba algo suelto y en momentos puntuales como las procesiones pronunciaba más el daño de la misma.

Tras el proceso de adquisición de información sobre la obra se realizaría la consolidación de la misma para frenar el proceso de deterioro que estaba sufriendo. Esto también afectaría a partes como las de la cabeza debido al atributo que se le coloca, junto con una superposición del brazo encajado y sujeto con varios clavos.

Después de este proceso se realizaría el estucado para rellenar las lagunas que presentaba la talla, en las distintas zonas. Poco después de finalizar esta etapa, cumplidos 2 meses de los 4 que se estimaba que durara el trabajo, es cuando volvió a su iglesia para las festividades de Fontanales (Figura 6.5.2).

Durante el proceso de limpieza se trató de volver a la policromía original y en varias zonas se logró alcanzar, pero en otras no, como el interior del manto que era de un tono más carnoso, seguramente como símbolo del desollamiento que sufrió el santo. Debido al gran deterioro de este estrato, se mantuvo un repinte histórico superior, de un color claro. El proceso de esta intervención fue muy lento y se trabajó por áreas, pudiendo bajar al principio varias capas seguidas de la policromía, con mucha facilidad, debido a como se habían realizado y a su estado.

El proceso de reintegración pictórica de la obra fue por medio del sistema del puntillismo, que era el método más adecuado para la misma, destacando su empleo en zonas como el cabello, la barba o su túnica. Posteriormente se recurrió a realizar una capa de protección, que ayudara a prevenir futuros daños o deterioro de esta talla (Figura 6.5.3).

Debe destacarse que esta obra al ser devocional presento un exvoto en su atributo iconográfico, el cuchillo, datado de 1903. A su vez esta obra cuando está en su parroquia cuenta con unos añadidos que cuelgan de este objeto, que también son ofrendas de sus feligreses. Estos son unos cuchillos canarios y unas langostas, una de plata y otra de oro. La historia de los últimos se debe a una plaga de este tipo de insectos que azotó la zona durante un prolongado espacio de tiempo y sin saber qué hacer, pidieron continuamente ayuda al santo. Finalmente sacaron la obra con intención de solucionar el problema y según cuentan en poco tiempo tras este suceso la catástrofe finalizó. Debido a ello, uno de sus vecinos honró a la talla con una de estas particulares ofrendas. La otra proviene de la platería cubana, que tras enterarse por un familiar del milagro sucedido mando a hacer la langosta y entregarla al apóstol.

6.6. Cristo de Telde:

Se trata de una obra escultórica del siglo XVI realizada en caña con unas medidas de 180 centímetros de altura por 170 centímetros de envergadura, teniendo un peso próximo a los 6,6 kilogramos.

El estudio de sus proporciones, inscritas dentro de un cuadrado casi perfecto como marca en ese periodo Leonardo da Vinci, nos remite a las fuentes clásicas de las que se nutre el Renacimiento, donde el naturalismo se refleja fielmente a la hora de extrapolarlo a la escultura humana, dentro de un momento histórico en el que la figura humana cobra cierto protagonismo al ser obra de Dios, y al estar hecho a su imagen y semejanza. (Amador, 2002: 82).

Es una muestra del fruto de la posición estratégica del momento que era Canarias, como nexo del comercio entre el Viejo y Nuevo Mundo. Por ello es que el Cristo arribó a las costas de Gran Canaria como una de las muestras de obras de arte fruto de la unión entre un estilo europeo con el indígena americano. Es sabido que junto a la conquista siempre le seguía la conversión religiosa y para ello era necesaria la creación de numerosas efigies con las que favorecer la evangelización de las nuevas culturas hacia el cristianismo. Siendo conscientes de esta necesidad de obras es lógico de suponer que la necesidad de un artista que pudiera mostrar sus habilidades para lograr este fin. Es ahí donde encontramos referencia a el imaginero «Matías de la Cerda, español, notable escultor, que venido de España, muy a principios de la conquista, (y) fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación de las estatuas religiosas» (Mota, 1970: 392).

Este escultor no solo se mostró como un gran artista, sino también como un gran innovador y fiel a sus creencias religiosas, pues fue capaz de unir su técnica a la hora de elaborar sus obras con las de los tarascos, fundando con ello lo que se conoce como el taller “De la Cerda” en México. Este Cristo nos muestra una clara influencia renacentista pero en lo referente a su composición. Las intervenciones más recientes la lo muestran como « [...] una escultura realizada con diferente tipos de papeles entre los que destacan códigos con jeroglíficos, papel al mate (indígena) y en menor medida, cañas descortezadas, enteras y trituradas “Titzingüe”, así como maderas blandas en el caso de los brazos, pies y barbas» (Amador, 1998: 2).

Esta obra cuenta con un gran número de feligreses en la iglesia de San Juan, en el municipio de Telde, debido a su antigüedad e importancia; fue restaurada por Pablo

Amador Marrero en 1998. El estado en el que se encontraba a simple vista era óptimo, pero al realizar un estudio más profundo del mismo contempló que estaba bastante deteriorado debido a varios factores que iban desde la humedad propia de las islas y el envejecimiento de los materiales hasta la reiterada manipulación al ser una efigie procesional. Todas estas causas acabaron causando diversos daños físicos y químicos como «Ataques de insecto xilófagos, fisuras, roturas, hundimientos y pérdidas del soporte; desgastes y pérdidas de policromía original, polvo graso y suciedad, elementos añadidos como ceras, papeles y cartones con gran acidez, pernos y espigas (metálicas y de madera), especias (clavo y pimienta) y telas» (Amador, 1998: 2).

El proceso de restauración, como todos, se realizó por medio de un equipo interdisciplinar para analizar los diversos daños que pudiera tener la pieza y decidir el modo más adecuado para efectuar dicha intervención. Previamente a esta intervención « [...] hay constancia, aunque no documental, de cuatro intervenciones anteriores [...] la última de ellas en torno a 1942 [...]» (Amador, 2002: 86). Sirviendo esto de referencia ante añadidos y posibles tratamientos que a la larga sean perjudiciales para la obra.

Las técnicas empleadas fueron muy diversas comenzando con el empleo de lentes y lupas para poder discernir en mayor profundidad los daños que haya sufrido la escultura, algo que se combinaba con el empleo de diversas fuentes de luz que ayudaban a localizar los repintes, como el empleo de la radiación ultravioleta. También se recurrió al uso de los Rayos X « [...] permitió la observación de la estructura de la escultura, detectándose la inserción de objetos metálicos, disposición de las distintas piezas que la compone, presencia de grietas y separaciones de piezas ocultas bajo repites, así como zonas ahuecadas o alcance del ataque de insectos xilófagos.» (Amador, 2002: 92) (Figura: 6.6.1). Esto también sirvió para localizar las distintas capas de policromía y en algunos casos si tenían naturaleza metálica. Junto a estos métodos se realizaron análisis químicos que servían para apoyar la documentación de la restauración a la hora de analizar los diversos estratos pictóricos, además de poder localizar el original y estudiar su composición, analizar el soporte, los barnices que pueda presentar, etc.

El proceso de restauración del Cristo de Telde comenzó con un detallado informe fotográfico sobre su estado previo a la intervención. El primer paso que se decidió fue la consolidación de la capa pictórica, debido a que mostraba un aspecto muy deteriorado, lo cual podía poner en riesgo la conservación de la original junto con sus repintes en algunas de las zonas de la escultura. Debido a ello esas zonas fueron las

intervenidas inicialmente y luego se realizó una de carácter general para estabilizar el estado en el que se encontraba.

Tras este paso inicial, el siguiente tratamiento era del soporte, realizando una intervención de emergencia en la zona del esternocleidomastoideo, debido a un hundimiento del soporte que hacía peligrar la integridad de la estructura. La causa del mismo era una intervención anterior en la que se empleó cera para reponer las pérdidas del soporte, tapando en muchos casos los huecos de los insectos xilófagos. «Según el informe histórico, para taponar estos orificios, el encargado en aquella época de la imagen fue informado de que el mejor sistema era agrandar dichos orificios y posteriormente por un embudo introducirle distintas especias molidas taponándolo con cera» (Amador, 2002: 124-125). Tras la eliminación de las capas de cera se procedió a una serie de tratamientos de consolidación adecuados a cada una de las zonas afectadas.

Otras zonas muy afectadas fueron la barba, que tras una consolidación inicial tuvo que hacerse un relleno, en diversas fases, para evitar posibles daños, junto con la reposición de unas zonas por medio de masilla. En las manos, se trataron los dedos que presentaban algún tipo de movimiento, pero en la derecha se eliminaron espigas metálicas oxidadas que hacían de anclaje, sustituyéndose por unas de madera.

En las capas de papel que componían la obra se mostraba un gran deterioro, por lo cual se debió restituir los daños y añadidos que afectaban su integridad. Tras este proceso « [...] se continuó con las pérdidas de masilla original, en este caso para sustituir estas pérdidas se diseñó una masilla similar en resistencia y permeabilidad así como peso a la pasta indígena» (Amador, 2002: 130).

El tratamiento de limpieza se realizó de una forma modulada y por zonas, al estar unas más afectadas que otras, la decisión de este método era para evitar realizar un cambio radical en la estética de la obra debido a ser devocional. Inicialmente se recurrió a un método químico por medio de un disolvente “Esta limpieza eliminaba gran parte de los estratos oxidados y no afectaba en ningún momento a la última capa de barniz.” (Amador, 2002: 132). Los repintes en gran parte se eliminaron de forma mecánica, al ser un proceso más fácil de controlar y evitar dañar la obra (Figura 6.6.2).

El estucado fue el siguiente punto, el cual consiste en rellenar aquellas lagunas que se muestran en la imagen, es decir pérdidas de la imagen original, para lo cual se recurrió a la preparación de unas capas similares a la original, conocido entre los restauradores como estuco tradicional. Una vez finalizado el proceso se realizaría una

capa de protección general en la obra, para luego proceder a la integración cromática de esas zonas utilizando el método del puntillismo. « [...] se concluyó la restauración con la aplicación de una capa de protección final, cuya misión fundamental es la de proteger toda la intervención, así como la de matizar los brillos» (Amador, 2002: 136).

Debemos destacar que durante el proceso de restauración de esta imagen se realizó un estudio endoscópico (Figura 6.6.3) con el objetivo de poder analizarla en su interior por aquellas zonas que es hueca y así poder documentar los daños internos. En el proceso se encontraron diferentes códigos de Centro México, aunque existen algunas dudas relacionada con la zona en la debió haber realizado este tipo de documentos. «Además a esto se suma que hasta la actualidad no se conoce que el pueblo puerepecha o tarasco desarrollase ningún sistema de escritura.» (Amador, 2002: 116). El otro aspecto interesante de este hallazgo es que los códigos son todos de índole económica, pudiéndose contemplar en algunas escenas imágenes en referencia a los tributos y como se realizaba el pago en gallinas al líder indígena (Figura 6.6.4).

7. Conclusiones

La historia es un aspecto fundamental de la vida de una sociedad, pues permite conocer su evolución, las etapas que han vivido y los cambios de modas y mentalidades. Por medio de la escultura hemos podido comprender la evolución de estos aspectos gracias a la situación particular en la que se encuentran el Archipiélago Canario, algo que también ha favorecido el poder reunir y conservar a lo largo de su geografía un cúmulo de obras de diversas partes del mundo.

En algunos casos estas obras escultóricas pueden llegar a pasar desapercibidas y caer en el olvido, pero gracias a los estudios que se realizan sobre, por parte de los historiadores del arte y los restauradores, se pueden iniciar análisis comparativos entre varias de ellas, algo que puede enriquecer la información que se tiene hasta la fecha sobre el tema.

La labor de un restaurador se presenta esencial para garantizar la prolongación de aquellos bienes de interés histórico y cultural que han llegado hasta nuestros días, pero en muchos casos su labor no está debidamente reconocida para la población general y suelen verse con malos ojos, especialmente al comienzo de la intervención, si

dicha escultura es de índole devocional. Debido a ese cúmulo de escepticismo, miedo y recelo que muestran ante el especialista, lo más recomendable es recuperar las palabras de Iván Arencibia sobre la necesidad de utilizar recursos didácticos, por parte de este gremio, para explicar al público los objetivos que pretenden cumplir y los deterioros que ha sufrido la obra. Gracias a estas acciones se colabora en mejorar no solo la imagen de estos especialistas, sino también en la mentalidad de la sociedad sobre el respeto al patrimonio y su necesidad de protección para prolongar su vida y que pueda ser disfrutada por las generaciones venideras.

Los cambios que han sufrido las imágenes con el paso del tiempo son muy particulares de cada una, acorde a el uso que se les da. Pero podemos destacar la utilización de repintes en distintas épocas de cada una de estas obras, los cuales pueden ser fruto de su deterioro o de un cambio de gustos del momento; también el uso de diversos métodos como el empleo de clavos u otras sujeciones ante posibles golpes que pueda haberse causado en ella. En contraposición, en la actualidad, los métodos de restauración y conservación empleados tienen como objetivo la recuperación de la imagen original, retirando todo aquello que pueda inferir en la correcta lectura. Claramente esta intención actual no siempre es posible llevarse a término por varios factores como el mal estado de la base pictórica original, como pasa en algunas zonas al San Bartolomé. En otros casos, debido a añadidos que ha adquirido con el paso del tiempo, como sucede con Nuestra Señora de los Dolores.

La financiación de los procesos de restauración, por los datos que hemos podido adquirir sobre algunas de las obras elegidas son bastante costosos, ya que, en los casos que hemos abordado, van desde los 2.000 hasta los 10.000 euros. Además el tiempo de duración del proceso de intervención, es variable según el estado de la obra, pero normalmente se prolongará unos cuatro meses, al ser esta la referencia que tenemos en nuestra selección. Con todos estos datos, más los aportados en el trabajo, podemos suponer, que las obras son intervenidas principalmente cuando se va a realizar una exposición de la que formaran parte o debido al mal estado de conservación que presentan, siendo este último el más peligroso de los casos puesto que no se garantiza la recuperación de todo el esplendor original de la obra. También se muestra que estos procesos suelen ser financiados por fondos del Gobierno o Cabildo, si no en su totalidad al menos en gran parte, debido a contar con especialistas a los que poder recurrir y también porque especialmente en el caso de obras que actualmente se encuentren en

fondos privados, muchos no pueden costearse estos trabajos, debiendo recurrir a ayudas puntuales que puedan salir por parte de las citadas entidades.

Debemos destacar lo complejas y variadas que pueden llegar a resultar las intervenciones que se realizan, algo que se suma a la gran complejidad de un proceso que se lleva a cabo en colaboración con diversas áreas de conocimiento. Gracias a este sistema se logra seguir el método menos dañino para la escultura, favoreciendo con ello su correcta conservación.

Finalmente a lo largo de la realización de este trabajo podemos recalcar la imperante necesidad que hay de acometer las labores de restauración y conservación del patrimonio, para poder conservar parte de la historia de Canarias y con ello parte de la entidad propia de nuestra particular cultura como un nexo de unión entre diversas zonas del mundo.

8. Bibliografía

ACTUALIDAD, T. (12 de Octubre de 2014). *El restaurador Iván Arencibia cura las heridas de la escultura de San Pedro Mártir de Telde*. Recuperado el 2 de Julio de 2015, de <http://www.teldeactualidad.com/hemeroteca/noticia/cultura/2014/10/12/4700.html>

ALONSO, R. (8 de Junio de 1999). "En defensa de una restauración". *El Mundo*.

AMADOR MARRERO, P. (1998). *Cristo de San Juan de Telde*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Patrimonio Histórico y Cultural.

AMADOR MARRERO, P. (2002). *Traza española, ropaje indiano : el Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde: Ayuntamiento de Telde.

BELLO URGELLÉS, C. y. (1995). *Restauración de la obra gráfica. Metodología aplicada a la reintegración gráfico-pictórica*. Barcelona: Balaani.

BRANDI, C. (1988). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.

c-lune. (s.f.). *DEGRADO: Cause naturali e cattiva conservazione. Breve esposizione dei danni più comuni*. Recuperado el 5 de 07 de 2015, de http://www.c-lune.com/webpages/1300642100761706/conservazione_e_restauero/problematiche.htm

DE LA ROJA DE LA ROJA, M. J. (1999). *Sistema de reintegración cromática asistido por medios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos. Aplicación en la restauración de pintura de caballete*. Madrid: Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1996). *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Ariel.

FUSTER JORDÀ, M. I. (2011). *Prácticas de Restauración de esculturas en la Real Basílica de la Virgen de lo Desamparados de Valencia*. Valencia: Trabajo final de Máster Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV.

GARCÍA GARCÍA, B. (2004). *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de La Palma*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

GÓMEZ CHACÓN, D. L. (2014). San Pedro Mártir de Verona. *Revista digital de iconografía medieval*, 6 (11), 79-96.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J. (1995). Metodología de estudio y criterios de intervención en escultura policromada en el IAPH (II). *PH* (12), 44-49.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. (2015). *José Luján Pérez : el hombre y la obra, 200 años después*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2001). *Arte en Canarias, siglos XV-XIX : una mirada retrospectiva* (Vol. 2). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2001). *Arte en Canarias, siglos XV-XIX: Una mirada retrospectiva* (Vol. 1). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.

ICOMOS. (1964). II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos. *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia 1964)*, (pág. 2). Venecia.

INFONORTEDIGITAL. (7 de Marzo de 2015). *El Cabildo restaurará la Virgen de la Cueva*. Recuperado el 25 de Julio de 2015, de <http://www.infonortedigital.com/portada/interes/item/37535-el-cabildo-restaurara-la-virgen-de-la-cueva>

LEOORBURU ESCUDERO, M. P. (1995). *Criterios sobre la reintegración de lagunas en obras de arte y transcendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

MONTESINOS FERRANDIS, E., VICENTE PALOMINO, S., FUSTER LÓPEZ, L., YUSÁ MARCO, D., & DOMÉNECH CARBÓ, T. y. (2008). "Aproximación al estudio de adhesivos para la consolidación y refuerzo de tejidos históricos: Materiales y Métodos". *Arché* (3), 143-146.

MOTA PADILLA, M. (1970). *Historia de la conquista de Nueva Galicia*. México.

MOYA, B. V. (21 de Agosto de 2014). *Los técnicos responsables de restaurar el San Bartolomé de Luján Pérez de la parroquia de Fontanales ofrece una charla*. Recuperado el 15 de Junio de 2015, de <http://blogvillademoya.es/?p=592>

MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

9. Anexo 1

Figura 4.3.1: Técnica Rigattino



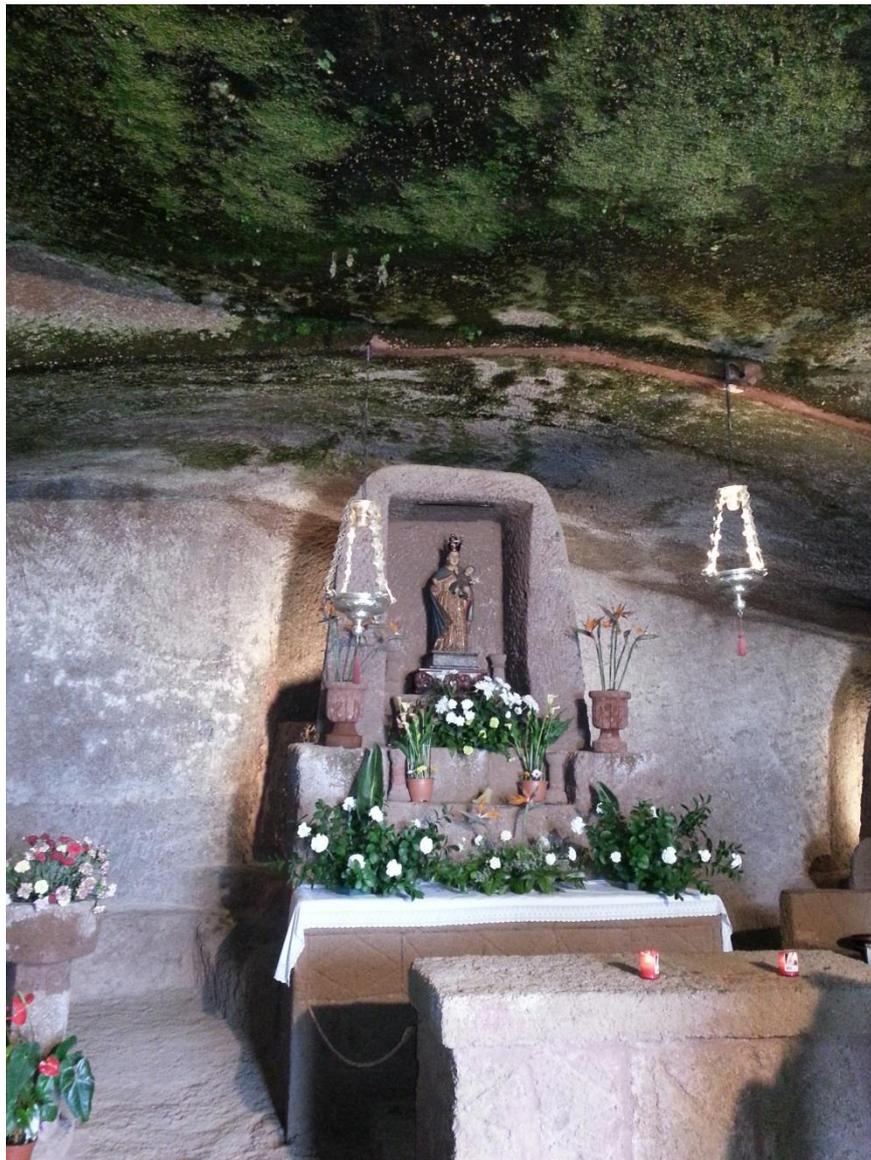
Fuente: (c-lune)

Figura 4.3.2: Técnica del puntillismo aplicada a la obra de San Pedro Mártir de Verona.



Fuente: Fotografía realizada por el restaurador y conservador Iván Arencibia

Figura 6.1.1: La Virgen de la Cueva



Fuente: Fotografía tomada por la restauradora y conservadora Amparo Caballero

Figura 6.1.2: Deterioro de la Virgen de la Cuevaita



Fuente: Fotografía tomada por la restauradora Amparo Caballero

Figura 6.2.1: Deterioro en las piernas del Niño Jesús chileno



Fuente: Fotografía tomada por la restauradora Amparo Caballero

Figura 6.2.2: El Niño Jesús chileno tras el proceso de restauración y conservación



Fuente: Fotografía tomada por la restauradora y conservadora Amparo Caballero

Figura 6.3.1: San Pedro Mártir de Verona antes de ser intervenido



Fuente: Panel informativo de la exposición *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después*

Figura 6.3.2: Resultado final de la intervención a San Pedro Mártir de Verona



Fuente: Fotografía realizada por el restaurador y conservador Iván Arencibia

Figura 6.3.3: Exvoto de San Pedro Mártir de Verona



Fuente: Fotografía realizada en la exposición *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después*

Figura 6.4.1: Modificación en el brazo de Nuestra señora de los Dolores



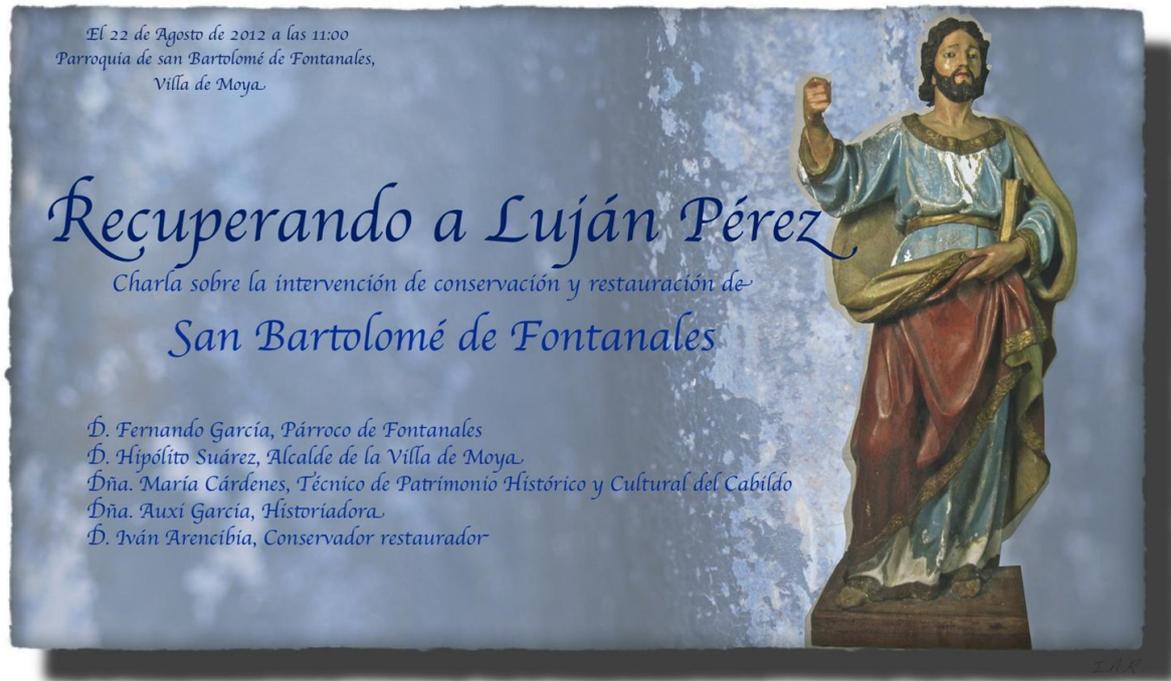
Fuente: Fotografía realizada por la restauradora y conservadora Isabel Santos

Figura 6.4.2: Nuestra señora de los Dolores tras el proceso de limpieza



Fuente: (García, 2004: 267)

Figura 6.5.1: Charla realizada sobre el proceso de restauración y conservación de San Bartolomé de Fontanales



Fuente: (Blog Villa de Moya, 2014)

Figura 6.5.2: Capas pictóricas de San Bartolomé de Fontanales



Fuente: Fotografía realizada por el restaurador y conservador Iván Arencibia

Figura 6.5.3: Resultado final de la intervención de San Bartolomé de Fontanales



Fuente: Fotografía realizada en la exposición *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después*

Figura 6.6.1: Insectos Xilófagos encontrados en el Cristo de Telde



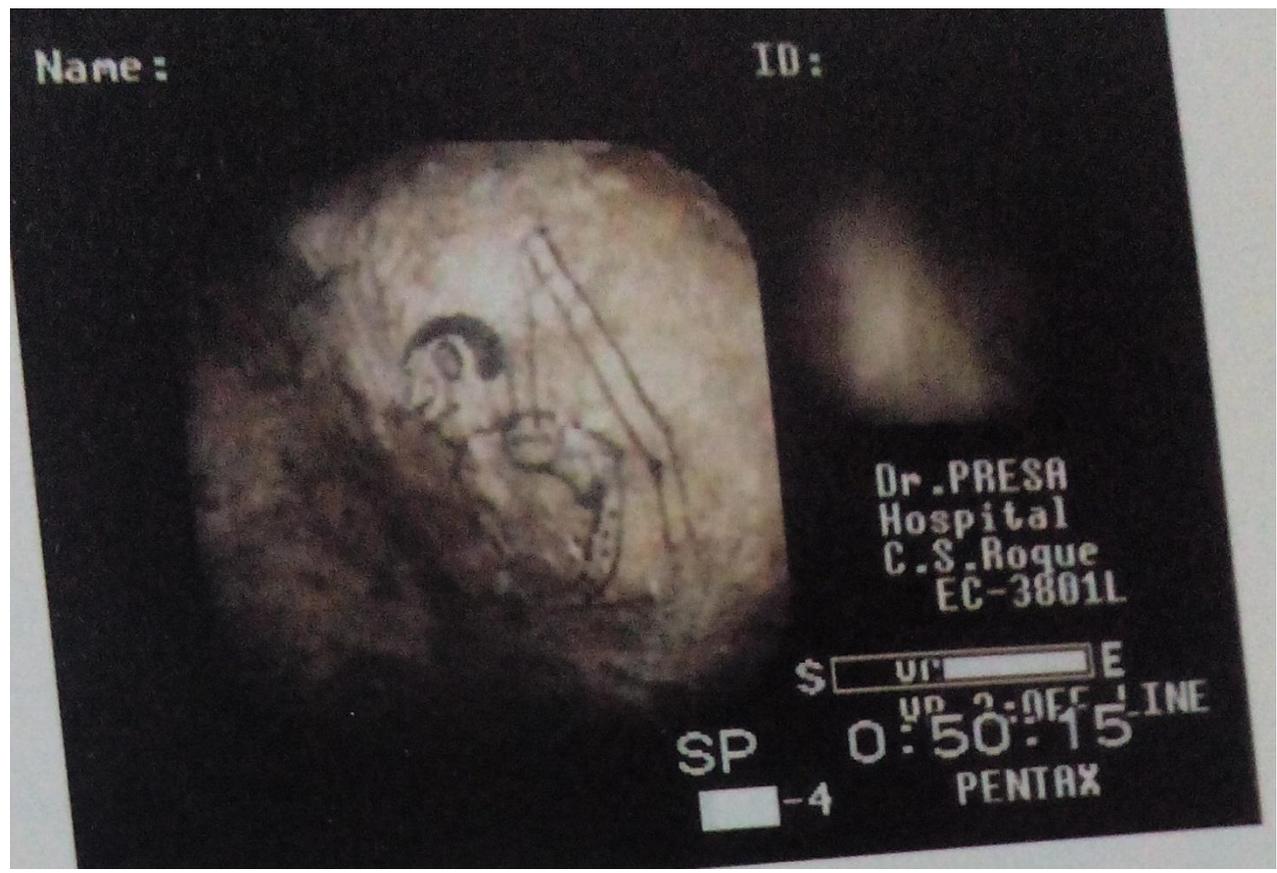
Fuente: (Amador, 1998: 114)

Figura 6.6.2: Proceso de limpieza del Cristo de Telde



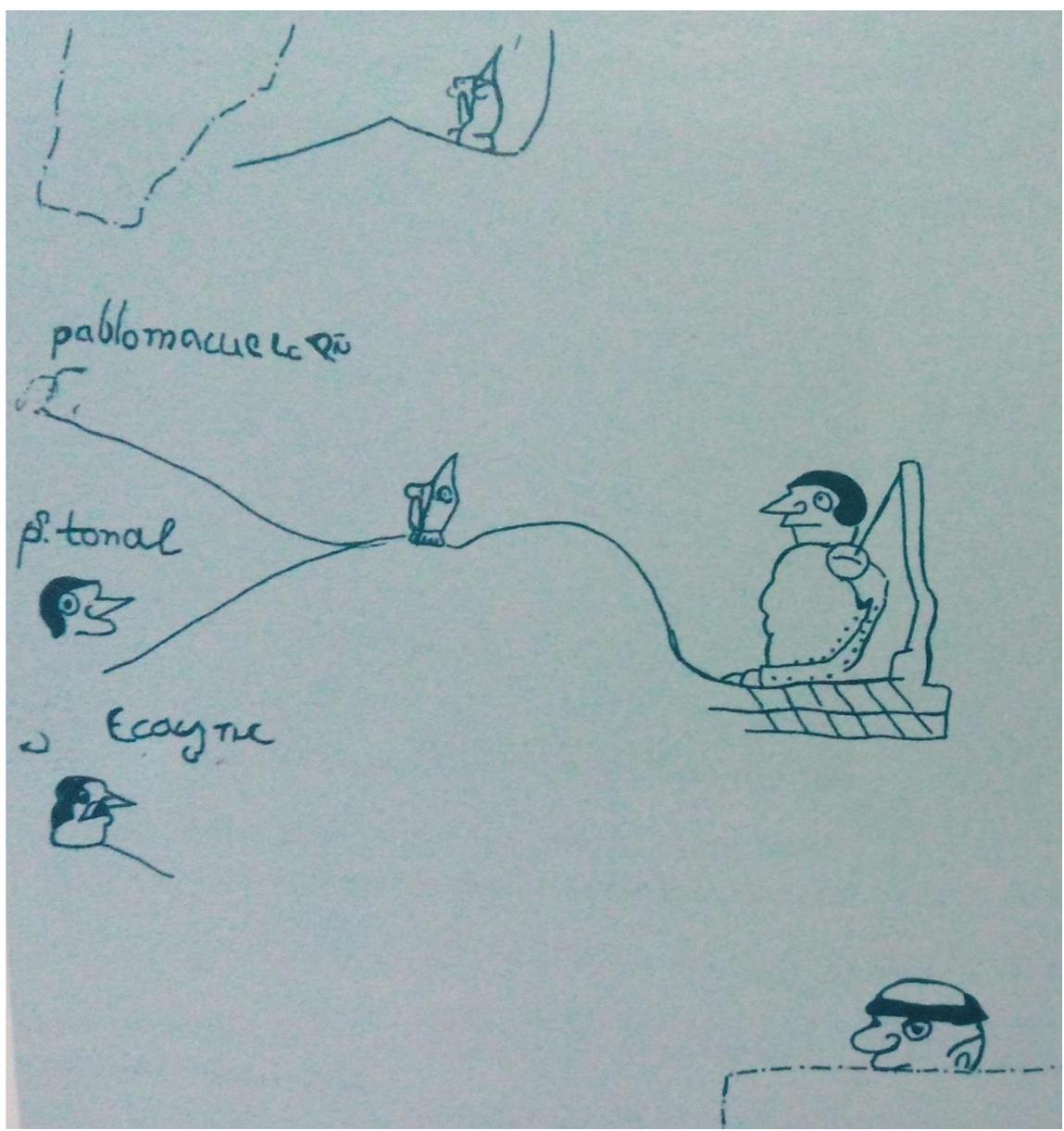
Fuente: (Amador, 1998: 131)

Figura 6.6.3: Endoscopia realizada al Cristo de Telde



Fuente: (Amador, 1998: 115)

Figura 6.6.4: Uno de los códices hallados en el Cristo de Telde



Fuente: (Amador, 1998: 116)