

RESTAURACIÓN DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA PALMA DEL SIGLO XVII DEL CABAÑAL

José Vicente Grafiá Sales¹, Victoria Vivancos Ramón², José Manuel Simón Cortés¹, Juan Ramón Sánchez Jiménez¹ y Joana Dharma Ponce Cabeza¹

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

¹Taller de conservación y restauración de elementos arqueológicos y ornamentales

²Taller de análisis y actuación en pintura de caballete y retablos

AUTOR DE CONTACTO: José Vicente Grafiá Sales, jograsa@crbc.upv.es

RESUMEN: *El presente artículo expone la intervención realizada sobre el Cristo de la Iglesia Parroquial de Santa María del Mar del Cabañal de Valencia. Esta obra denominada el “negret” por los fieles que la devocionan se encontraba rebarnizada con una considerable oxidación total dando pie al sobrenombre con la que se le conoce, así mismo se encontraban cuantiosos golpes y pérdidas en la película pictórica escondidas en las diferentes capas de barniz. Los diferentes análisis efectuados como fueron rayos X, analíticas, y diferentes registros fotográficos, mostraron los diversos daños desde el soporte hasta las diferentes capas por estratos, ayudando en la posterior intervención realizada devolviendo la majestuosidad con la que esta obra fue confeccionada.*

PALABRAS CLAVE: negret, Cabañal, Cristo, oxidación

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVII se aprecia en España una visión pesimista de la vida, a causa de la profunda crisis económica, militar, política y social. Sin embargo, en cuanto a la cultura se refiere, se vivió una gran época, por ello es conocida como el Siglo de Oro.

El arte barroco se centra en temas religiosos, controlados por el concilio de Trento y al gusto de la contrarreforma. La escultura de marcado estilo clásico, tendrá como características principales el realismo de dolor y el patetismo intenso. El tema de la pasión es muy recurrido, tratado con exagerada agonía y excesiva sangre en las heridas.

Acudiendo al sistema de inventario de la Comunidad Valenciana encontramos el expediente de dicha obra:

Nº Identif: 46.15.250-005-0004

D.P. Título: Representando a Cristo Crucificado

D.A. Título: Santísimo Cristo de la Palma

Autor: Desconocido

Objeto: Escultura de bulto redondo

Sección: Escultura

Técnica: Policromía. Talla

Materias: Madera y pigmentos

Época: S. XVII. Hacia 1680

Edificio: Iglesia Parroquial de Santa María del Mar

Municipio: VALENCIA

Se trata de una escultura realizada en madera, policromada, de bulto redondo, que representa a Cristo crucificado. Es conocida como Cristo de la Palma.

Como se ha comentado, la fecha aproximada de realización fue en 1680 (dato conseguido en el sistema de inventario de la Comunidad Valenciana). Por la antigüedad de esta obra, se han realizado anteriores intervenciones de conservación y restauración. Las intervenciones más destacadas han sido sucesivos rebarnizados, hecho que se puede constatar a simple vista, dado que diferentes patologías como golpes o pérdida de película pictórica se encuentran ocultas tras capas de barniz. Al tratarse de obras de culto, es muy común encontrarse con estas intervenciones. Su uso lleva a la rápida degradación y necesita de una mejora para poder procesionar y seguir siendo venerada por sus fieles. (Ver figura 1)

1.1. Iglesia

La obra procede de la Iglesia Parroquial Santa María del Mar en la avenida del puerto de Valencia. Al no poseer capilla propia se ubica sobre el mueble de la Sacristía y procesiona en los actos de la Bendición de Palmas y Ramos, el Domingo de Ramos, y en el del Vía-Crucis, en la mañana del Viernes Santo, que celebran las Cofradías y Hermandades de la Junta parroquial del Grao.

1.2. Obra

El primer documento que hace referencia a esta talla, data de 1944 en el que aparece escrito

“Durante el periodo rojo, todo desapareció, en particular más de 20 imágenes alegóricas a esta fiesta. De ellas las había de gran mérito artístico y antigüedad; muy contadas son las que han preexistido; se cuenta una, que es el Cristo de la Palma, magnífica y fina obra de arte



Figura 1. Estado de conservación con sucesivos rebarnizados

y también centenaria.... De entre los actos que se hacía, había uno a las 16 horas: Secular y tradicional rosario y sermón de la Palma, y a continuación,...traslado de la centenaria imagen del Santísimo Cristo de la Palma (salvada milagrosamente de la horda) al colegio de las Religiosas Franciscanas..." (DE LOS REYES, Pedro. Antecedentes históricos de la semana santa en los poblados marítimos. Hoy distrito marítimo).

Otro referente escrito data de 1983 en el que se recopiló información sobre la arquitectura religiosa y templos de Valencia y pedanías. Aparece el Santísimo Cristo de la Palma con la siguiente descripción *"en la sacristía, Cristo de la Palma, interesante talla barroca"* (GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a, Catálogo monumental de la ciudad de Valencia).

La fotografía más antigua que disponemos pertenece al año 1947. Según el donante de la fotografía, la familia Escrig-Bonell la obra se sitúa en la calle José Aguirre, a la altura del mercado del Grao, celebrando un domingo de Ramos. El Cristo de la Palma fue utilizado en varias ocasiones como sustituto del Cristo del Grao.

Centrándonos en el aspecto formal del Cristo se puede decir que desde el siglo VI en el rostro pervive un patrón cultural que responde *"a unas determinadas características como pueden ser: facciones semíticas, pelo largo y partido, barba partida y rizada, nariz larga y ligeramente aguileña, ojos grandes y flancos, pómulos altos, frontal geométricamente redondeado, amplio y potente puente zigomático, junto a un arco superciliar fuertemente construido"* (la iconografía de Cristo en España, PELLICER, José M^a Pág. 36) si bien cada artista le confiere una expresión distinta.

El modelo típico de representación de la crucifixión del siglo XVII utiliza clavos romanos, uno en cada una de las manos y uno solo en los dos pies, motivo por el cual se prescinde del escabel. Hoy en día la teoría más aceptada es que sería imposible realizarlo de esta manera, sino que en vez de clavarse en las palmas de las manos el clavo se colocaría en el centro de la muñeca, y los pies juntos con un solo clavo, sin necesidad del escabel. El escabel es un elemento estético añadido por los pintores de la época para conseguir un efecto más grotesco. (Ver figura 2)

En cuanto a su culto, en época barroca era típico que la imagen pudiera ir a casa de los clavarios. Su culto es posible que proceda a partir de esta época por los brotes de cólera que sembraron de muerte

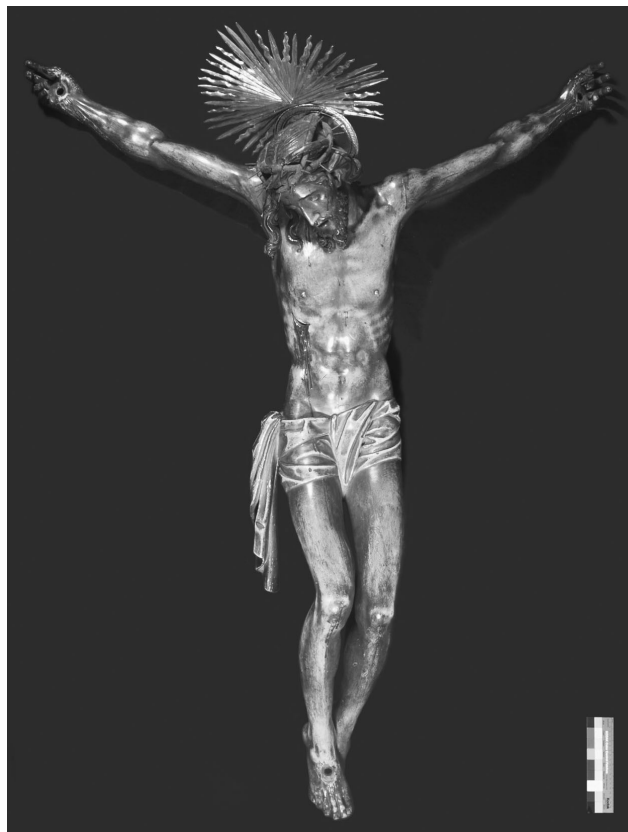


Figura 2. Representación típica de Cristo del XVII

el poblado del Marítimo. Esta epidemia provocó que los clavarios realizaran rogativas y procesiones cuya finalidad era eliminar la enfermedad. Los Cristos que generalmente se ponían a bajo nivel en las iglesias pasaron a ser de visita domiciliaria, es decir, cada mes estaba en casa de uno de los creyentes.

Estos datos pueden ser interesantes en el sentido de que no se tienen testimonios concretos sobre la aparición de la obra en la Iglesia Parroquial de Santa María del Mar; por lo que podría darse el caso de que hubiera sido en un pasado lejano un Cristo de visita domiciliaria. Según el párroco actual el Sr. D. Antonio Díaz Tortajada no ha tenido capilla ni cofradía propia, si bien actualmente existe la Hermandad del Stmo. Cristo de la Palma de reciente creación.

Es durante la Semana Santa Marinera de Valencia cuando el Santísimo Cristo de la Palma procesión. Esta fiesta es una celebración enfocada en la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Se da en la primavera, por las calles de los barrios del Grau, Canyameler y Cabanyal. Su nombre se debe a la cercanía del mar y porque los primeros precursores fueron marineros que en sus travesías encomendaban su suerte a los santos de su devoción.

Especialmente los Cristos que son portados a pecho por los fieles. La semana santa marinera se remonta al siglo XV, se dice que la Cofradía de la Concordia dels Disciplinats es la primera agrupación fundada por San Vicente Ferrer. El primer testimonio escrito cita a Santa María del Mar en 1795 con motivo de su creación junto con una Concordia de sayones que acompañan al Santo Sepulcro.

En la actualidad pertenecen las iglesias Santa María del Mar (a efectos de Semana Santa la iglesia San Mauro está anexionada a Santa María del Mar), Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de los Ángeles y Cristo Redentor- San Rafael Arcángel.

A partir del segundo decenio del siglo XX se unifican los determinados actos que se venían celebrando en las parroquias. Existe un día característico señalado para cada hermandad, en la que se realiza una procesión y que constituye su día oficial de presentación.

1.3. Aspectos técnicos de la obra

Lamentablemente, como se ha reseñado anteriormente, la autoría de ésta escultura es desconocida y no se dispone de testimonios físicos de su origen.

Por lo que la información sobre la técnica utilizada que se va a detallar es la propia de la escultura perteneciente al siglo XVII. Es importante recordar que los artesanos se reunían en gremios cuya sabiduría era pasada de generación en generación y por ello las particularidades de cada obra se repiten a lo largo del tiempo. Pero es a partir de ésta época cuando el artista empieza a realizar trabajos más personales.

La especie leñosa más utilizada en España es el pino, el álamo y el roble. Hasta bien entrado el siglo XVII se utilizaban troncos de tamaño adecuado para realizar la figura, pasando posteriormente por un proceso de ahuecado que permitía contrarrestar fuerzas y movimientos del tronco, junto con la ventaja de aligerar el peso de la pieza.

Para las zonas sobresalientes se añadían piezas al hilo realizando ensambles de acoplamiento o ensambles de empalme.

La técnica ha variado en poco desde entonces, se realizaba una primera imprimación para desengrasar la madera. Posteriormente se aseguraban los nudos y juntas de unión para evitar movimientos o separación, para ello se empleaban telas pegadas. La obra a restaurar, muestra restos de tela en determinados puntos, visibles porque la película pictórica está craquelada, esto confirma su uso.

Tras este paso se aplicaban distintas capas de preparación, material compuesto normalmente por sulfato cálcico o carbonato cálcico aglutinado con cola animal.

Pasando a la policromía, encontramos que la pintura al óleo es la más extendida en las técnicas de encarnaduras. La paleta de colores se reduce a la siguiente, dada en forma de veladuras:

- Amarillo de plomo y estaño
- Tierras coloreadas por óxidos de hierro o de manganeso
- Azurita
- Lapislázuli
- Blanco de plomo
- Negros de carbón (vegetal, hollín...)
- Minio
- Bermellón

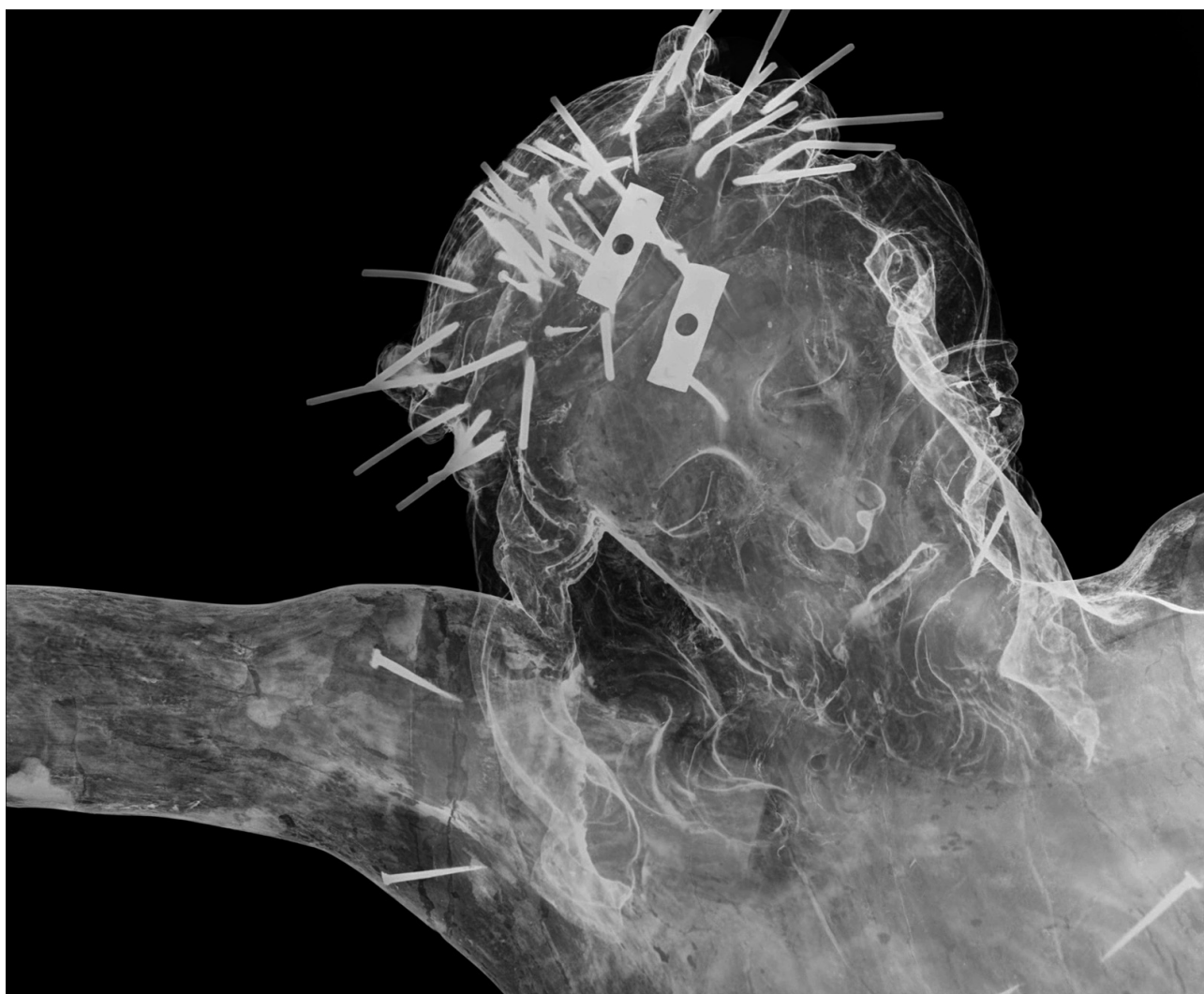


Figura 3. Rayos X

- Laca de rubia
- Laca quermes
- Acetatos de cobre
- Resinato de cobre
- Malaquita

2. METODOLOGÍA

2.1. Estado de conservación

Antes de acometer la intervención, fue necesario realizar un examen del estado de la obra. El Cristo se encontraba en mal estado de conservación, seguramente derivado del uso de la obra en las procesiones. El daño más evidente se situaba en la zona de los pies y las manos, en forma de craquelado, llegando a perderse la gran mayoría de la preparación y película pictórica. Otro de los daños a tener en cuenta es la gran cantidad de incisiones en la superficie pictórica, además de estar recubierta de una capa de barniz oxidada que le da una tonalidad oscura.

El soporte leñoso ha sufrido tensiones internas en su estructura, esto ha provocado dos grandes grietas en el pecho, así como pequeñas grietas siguiendo la unión de los tablones. Se han separado los ensambles de la zona de las axilas, existiendo un gran faltante situado en el reverso del hombro derecho. En una intervención anterior se añadió el dedo meñique de la mano derecha y se encolaron varios dedos de ambas manos.

En cuanto a los elementos metálicos se puede decir que la aureola ha sido intervenida anteriormente, puesto que es perceptible la soldadura de tres de sus potencias. Mientras que la corona presenta oxidación en las espigas.

El daño más evidente en la cruz es el ataque de xilófagos, aunque aparentemente no está activo, además de estar repolicromada con lo que parece ser pintura acrílica. La superficie pictórica tiene incrustaciones de escayola y suciedad superficial.

3. PROCESO DE INTERVENCIÓN

En primer lugar se realizó un estudio que incluyó analíticas, para conocer los diferentes estratos; rayos X, para conocer su estructura, UV, IR, un seguimiento fotográfico y se realizaron pruebas de limpieza con distintos test de solubilidad. En el estudio radiográfico realizado a esta obra se ha empleado la unidad móvil de radiodiagnóstico TRANSPORTIX TX, del Dpto. del conservación y restauración de Bienes Culturales, de la Universidad Politécnica de Valencia. Los parámetros de trabajo han sido los siguientes:

- 47 kV de voltaje.
- 20 mA de intensidad.
- 100 cm de distancia entre el foco y el objeto.



Figura 4. Primera limpieza



Figura 5. Primera limpieza



Figura 6. Masillado con resina epoxy bicomponente

PROPORCIONES	APLICACIÓN	ELIMINACIÓN
3 gr. Citrato de Triamonio 97 ml Agua destilada 1,7 gr. Carbopol	3 minutos	1.- en seco. 2.- neutralizar con agua destilada. 3.- neutralizar con agua normal. 4.- secar la zona con hisopo seco.

En las analíticas se ha empleado Microscopía Óptica y Microscopía Electrónica de Barrido.

Tras los resultados se llegó a la conclusión de seguir el siguiente procedimiento: (Ver figura 3)

3.1. Consolidación previa

Se consolidó la película pictórica con una cola natural, proporción 1:10 cola de conejo y agua destilada. Previo a la aplicación de la cola se impregnó la superficie a tratar con una solución de agua y alcohol, proporción 1:1, para humectar la zona. Para evitar la aparición de microorganismos y facilitar que la pintura volviera al sitio se utilizó una espátula caliente, interponiendo papel japonés y melinex.

Esta primera pre-consolidación de la película pictórica se realizó para poder realizar la fase de limpieza sin riesgo de dañar alguna zona debilitada.

3.2. Primera limpieza

Se realizan una serie de catas para conocer qué tipo de disolvente actúa sobre el sustrato a eliminar, entre ellas el test de Cremonesi y el de Feller. Tras el estudio llevado a cabo se decide el siguiente proceso de limpieza.

Se utiliza agua tibia y acetona para quitar la capa de suciedad externa; la suciedad más incrustada se elimina con un agente quelante en estado gel. Esta primera limpieza levanta la capa de suciedad incrustada, además de eliminar la capa de barniz oxidado que recubre la obra.

Esta primera fase saca a la luz restos de cera, veladuras de color azulado que la suciedad había ocultado, clavos oxidados causantes de la pérdida de película pictórica alrededor de su perímetro y un número mayor de golpes, arañazos y grietas que estaban rellenos por la capa de suciedad y barniz. (Ver figuras 4 y 5)

3.3. Consolidación

Antes de comenzar con la segunda limpieza se lleva a cabo una nueva consolidación de las zonas más débiles utilizando el mismo producto empleado en la primera consolidación.

Se desencolan los dedos mal adheridos, se añade un perno y se encola posteriormente con acetato de polivinilo, sellándose las juntas con una resina epoxy bicomponente para madera. (Ver figura 6)

3.4. Segunda limpieza

Esta fase de limpieza consiste en dejar la superficie pictórica más homogénea, para ello se aplica mediante empacos de papel japonés, una solución de TEA, neutralizando posteriormente.

En el paño púdico se realizan empacos de papel japonés con White Spirit al 10 % en acetona, y se dan pequeños toques a bisturí para eliminar las deyecciones de insectos, utilizando las gafas de lupa para mayor precisión en el trabajo.

- 10 % White Spirit

- 90 % Acetona

Se eliminan mecánicamente las incrustaciones puntuales de la superficie pictórica con ayuda de bisturí.

En el caso de la cera se rebaja de forma mecánica, con ayuda de calor y papel secante, después se rebaja con bisturí y se aplica white spirit para eliminar los restos.

El óxido de las espinas de la aureola se elimina de forma mecánica y posteriormente se aplica una capa de resina acrílica (Laca Zapón para metales) para una mejor conservación.

Las manchas de pintura presentes en los pies y las manos se reblandecen y eliminan con procesos químico-mecánicos.

PROPORCIONES	APLICACIÓN	ELIMINACIÓN
Citrato de trietanolamina 100 ml Agua destilada 1 gr. Ácido Cítrico 2,1 ml Trietanolamina (TEA) PH 7	3 minutos	1.- en seco. 2.- neutralizar con agua destilada. 3.- neutralizar con agua normal. 4.- secar la zona con hisopo seco.

Se aplica cloruro de metileno con hisopo y se elimina puntualmente con bisturí las zonas más incrustadas.

Durante el proceso de limpieza se efectuaron diversas pruebas con luz ultravioleta para comprobar la correcta eliminación de la capa de barniz.

3.5. Barnizado previo

Previo a la reconstrucción volumétrica se aplica un barniz con la intención de saturar los colores y proteger la película pictórica.

Se utiliza un barniz de retoque con esencia de trementina como disolvente, en proporción 1:6 respectivamente.

La aplicación se realiza mediante brocha.

La cantidad elevada de esencia de trementina se debe a la necesidad de que penetre bien el barniz y se consigan los resultados deseados.

3.6. Reconstrucción volumétrica

Se rellenan las grietas de gran tamaño y los faltantes de soporte con una resina epoxy Araldite madera bicomponente: Araldite SV 427,



Figura 7. Reconstrucción volumétrica



Figura 8. Reconstrucción volumétrica



Figura 10. Protección final



Figura 9. Protección final

endurecedor HV 427, dejando 1 milímetro por debajo del original para posteriormente estucar.

Los faltantes volumétricos de la sangre se reconstruyen utilizando polvo de almendro y acetato de polivinilo.

Todas las lagunas se estucan con un estuco natural a base de cola de conejo y agua destilada en proporción 1:8 respectivamente.

Se aplica a pincel en las zonas muy pequeñas, mientras que en las zonas más extensas se utiliza la espátula. (Ver figuras 7 y 8)

3.7. Reintegración pictórica

Previo a la reintegración pictórica se impermeabilizan las lagunas con barniz de retoque y aceite de trementina (1:6).

Posteriormente se lleva a cabo la reintegración pictórica con pinturas al aceite maimery. Se decide utilizar la técnica ilusionista debido a la naturaleza religiosa de la obra.

Finalmente se protege la obra con un barniz acrílico marca Ámsterdam de Talens, aplicado a spray. (Ver figuras 9 y 10)

endurecedor HV 427, dejando 1 milímetro por debajo del original para posteriormente estucar.

Los faltantes volumétricos de la sangre se reconstruyen utilizando polvo de almendro y acetato de polivinilo.

Todas las lagunas se estucan con un estuco natural a base de cola de conejo y agua destilada en proporción 1:8 respectivamente.

Se aplica a pincel en las zonas muy pequeñas, mientras que en las zonas más extensas se utiliza la espátula. (Ver figuras 7 y 8)

3.7. Reintegración pictórica

Previo a la reintegración pictórica se impermeabilizan las lagunas con barniz de retoque y aceite de trementina (1:6).

Posteriormente se lleva a cabo la reintegración pictórica con pinturas al aceite maimery. Se decide utilizar la técnica ilusionista debido a la naturaleza religiosa de la obra. Finalmente se protege la obra con un barniz acrílico marca Ámsterdam de Talens, aplicado a spray. (Ver figuras 9 y 10)

AGRADECIMIENTOS

Al grupo del taller de análisis e intervención en restauración de pintura del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio.

Taller de análisis e intervención en restauración de escultura del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio.

Laboratorio de documentación y registro. Análisis fotográfico, reflectográfico y radiológico del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio.

Laboratorio de análisis físico-químico y medioambiental de obras de arte del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

Barros, J. (2006): *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*, Instituto Alfons el Magnanim-Diputació de Valencia, Valencia.

Calvo Manuel, A.M. (1997): *conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

Cremonesi, P. (1999): *L'uso degli enzima nella pulitura di opere policrome*. Il Prato. Padova.

Cremonesi, P. (2000): *L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome*. Il Prato, Padova.

Cremonesi, P. (2000): *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*. Il Prato, Padova.

Fuster López, L., Castell Agustí, M., Guerola Blay, V. (2006): *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Gomez Gonzalez, M.L. (1998): *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Ediciones Cátedra, Madrid.

Grafiá Sales, J.V. (2005): *Imaginería de la Semana Santa Marinera de Valencia. El Paso de la Crucifixión del Señor*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2005.

Nicolaus, K. (2002): *Manual de restauración de cuadros*. Kōneman, Eslovenia.

Paricio, I. (2002): *Patina o suciedad*. Editorial Bisagra, Barcelona.

Vivancos Ramón, V., Barros, J.M., Gámiz Poveda, M. (2007): *Seminario sobre la limpieza de pinturas de caballete*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Vivancos Ramón, V. (2007): *La conservación y restauración de pintura sobre tabla*. Editorial Tecnos. Madrid.

Vivancos Ramón, V. (2003): *Las alteraciones de la pintura sobre tabla ocasionadas por xilófagos: caso prácticos de restauración. Obras restauradas. Curso 2000-2001*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Vivancos Ramón, V., Pérez Marín, E., Simón Cortés, J.M., Ibiza Palacios, S., Valentín, N. (2008): *La desinsectación de la madera, revisión de los últimos sistemas*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

English version

TITLE: *Restoration of the 17th century "Santisimo Cristo de la Palma" crucifix in El Cabañal*

ABSTRACT: *This article describes the intervention of the Christ of the Church of Santa Maria del Mar del Cabañal of Valencia. This work called the "Negret" by the faithful to devotion, was revarnishing, with a considerable total oxidation giving rise to the nickname with which he is known. It also showed considerable shock and loss of pictorial film was hidden behind layers of varnish. Different tests, revealed the different changes that occur from the bracket to the different paint layers, aiding in the subsequent intervention of conservation and restoration and restoring the majesty with which this work was created.*

KEYWORDS: *negret, Cabañal, Christ, oxidation*