

ANNALES 7

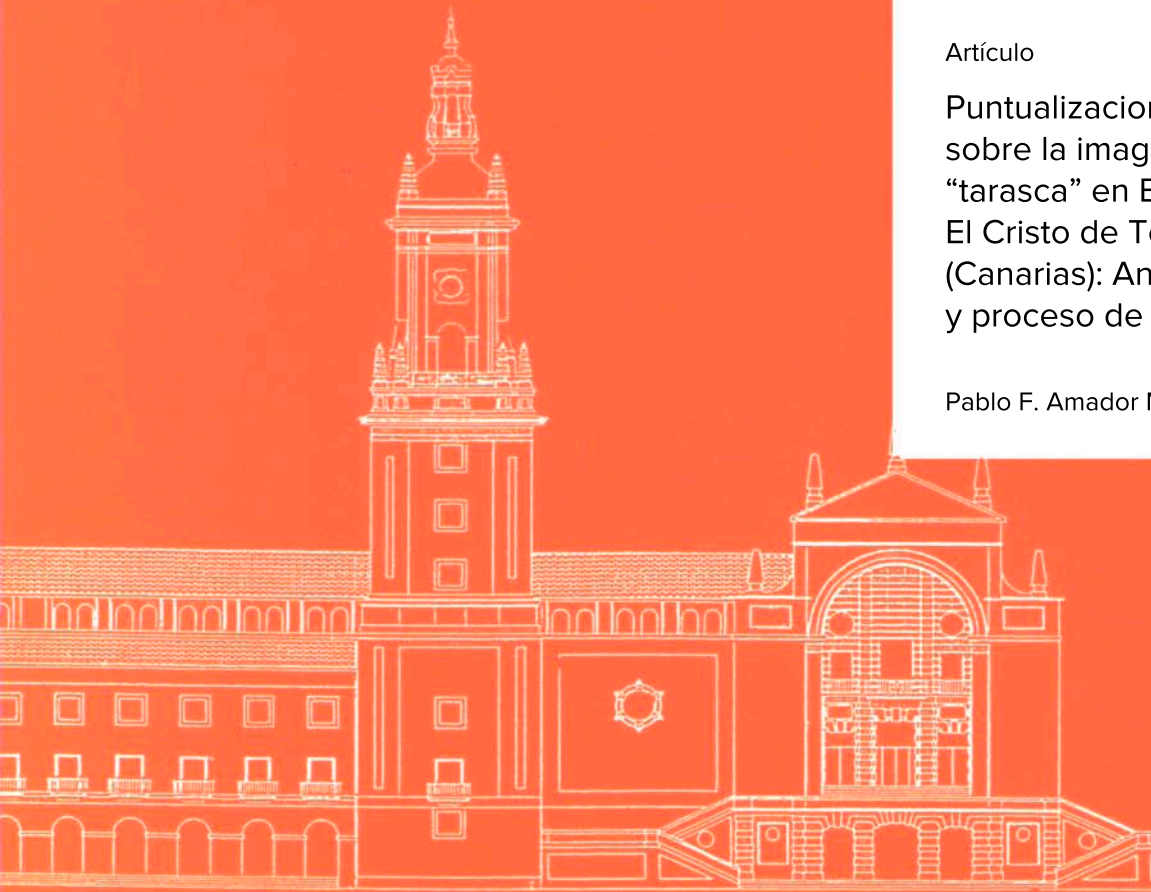
MUSEO DE  AMÉRICA

1999

Artículo

Puntualizaciones
sobre la imaginería
“tarasca” en España.
El Cristo de Telde
(Canarias): Análisis
y proceso de restauración

Pablo F. Amador Marrero



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

Puntualizaciones sobre la imaginería “tarasca” en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración*

I. INTRODUCCIÓN

Con el regreso de Colón y las buenas nuevas del Descubrimiento se abrió para España todo un amplio abanico de posibilidades claramente deducibles por la riqueza de las tierras a anexionar. Desde este

- * Nuestro sincero agradecimiento al Departamento de Restauración del Servicio de Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, responsable de haber hecho posible esta intervención. Así mismo, nos gustaría destacar igualmente nuestro agradecimiento a todos y cada uno de los responsables de la Basílica Menor de San Juan Bautista de Telde, por su inestimable ayuda y colaboración.
 - Intervención de restauración. Dirección: Pablo Amador, Carolina Besora Sánchez.
 - Estudios analíticos: Doctor Enrique Parra Crego, Departamento de Tecnología Industrial, Restauración. Universidad Alfonso X El Sabio. Madrid.
 - Estudio histórico artístico: Maite Aldunate Ruano, Licenciada en Historia
 - Estudio histórico artístico códigos: Juan José Rosado Batalla. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid.
 - Estudio de muestras vegetales: Doctora Rowena Gale. Especialista en restos de plantas en yacimientos arqueológicos del Richarson, Botanical Indetificatións. Gran Bretaña. D. David Bramwell. Director del Jardín Botánico Canario Viera y Clavijo.
 - Análisis biológicos: Miguel Ángel Peña Sánchez. Licenciada en Biología, Servicio de Medio Ambiente del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Prof. Pedro Oromí, Especialista en coleópteros. Universidad de La Laguna, Tenerife.
 - Análisis Radiográfico: Centro de Salud San Pedro Mártir. Telde. Servicio Canario de Salud. Dirección Gerencia del Complejo Hospitalario Materno Insular. Departamento de Radiodiagnóstico.
 - Estudio endoscópico: Departamento de Endoscopía. Clínica San Roque. Las Palmas de Gran Canaria.
 - Colaboración: Grupo de Investigación “*Ergonomía y Patrimonio*”, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada; D.ª M.ª del Rosario González Lacalle. Diplomada. Escuela Superior de Restauración y Conservación de Bienes Culturales. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria. “Don Joaquín Blanco”; Servicio de Patrimonio Histórico. M. I. Ayuntamiento de Telde; Don Antonio María González Padrón. Cronista Oficial de Telde. Director del Museo León y Castillo. Telde, Gran Canaria.

primer contacto se comenzó a fraguar un complejo mestizaje entre las culturas encontradas, y con ello, casi en paralelo, el consiguiente reflejo en el ámbito de las diferentes artes en ambos continentes. La mayoría de las aportaciones artísticas del Nuevo Mundo, fueron poco a poco diluyéndose, quedando relegadas a meros objetos exóticos o simples curiosidades, como fue el caso de los enconchados o los trabajos plumarios, todo ello en favor de las formas y técnicas europeas. Pero fue la necesidad didáctica del catolicismo la que supo ver, en una de las peculiares técnicas indígenas realizadas a base de caña de maíz, una amplia utilidad para la evangelización de los nuevos territorios.

Aunque se venía afirmando que la escultura en caña era oriunda de los tarascos o purepechas mexicanos, hay que matizar que el *“empleo de las pastas de caña se extiende a todo el territorio de Mesoamérica antes de la llegada de los españoles”* (Alarcón y Alonso, 1994: 64). Tan particular sistema de ejecución de esculturas de bulto era utilizado para la realización de las deidades indígenas, teniendo como particularidad más destacada el poco peso que alcanzaban las piezas, lo que las hacían idóneas para su transporte, aún más teniendo en cuenta que una de las funciones principales era la de llevar los dioses a la guerra y con esta técnica no se corría el peligro de dejarlas abandonadas en una hipotética retirada. Las órdenes mendicantes, y principalmente la orden franciscana, supieron adaptar la nueva técnica a las necesidades de realizar imágenes que representaran al “nuevo Dios” a implantar, y cuya visión facilitara su tarea evangelizadora, sobre todo teniendo en cuenta que se encontraban ante unas culturas acostumbradas a rendir culto a sus dioses representados mediante iconos. Fray Matías Escobar en su *Americana Thebaida*, refleja meritoriamente la cristianización de la técnica: *“Convirtieron a estos oficiales Licipos de aquella Gentilidad, Nuestros Venerables Padres, y hechos ya, mediante el bautismo, Nicodemus Religioso, el antiguo oro profano de Egipto lo convirtieron el tabernáculo del Señor. Las mismas cañas que habían sido y dado materia para la idolatría, esa mismas son hoy materia de que se hacen devotos crucifijos, de los cuales creo que se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas que quieren obrar por ellas las mayores maravillas en prueba de lo que mucho le gusta aquellos soberanos bultos fabricados de caña”* (Ramón Gutiérrez, 1995: 206-207).

Tal fue la aceptación de las hechuras realizadas, que sin duda alguna cumplieron con creces su función, lo que hizo que la técnica sobreviviera varios siglos y evolucionara tanto en estilo como en la propia manufactura, llegando incluso a exportarse a la entonces metrópolis. Alguna de aquellas piezas que cruzaron el Atlántico han sobrevivido hasta nuestros días, hecho relevante teniendo en cuenta la fragilidad del propio material, tratándose en muchos casos de obras procesionales gracias a su ligereza.

Con el paso de los años varios han sido los autores que han efectuado una catalogación exhaustiva de la imaginería en caña aún conservada. Entre ellos destacan el estudioso mexicano Javier Estrada Jassó o el Doctor Joaquín Jesús Sánchez de la Universidad de Granada, quienes han sabido comprender el valor de obras que reflejan el encuentro de dos mundos, de obras que lucen *“la española traza vestida del ropaje indiano”* (Ramón Gutiérrez, 1995: 207), y que dejan de ser valoradas simplemente por lo peculiar de su realización, no cayendo en absurdas caracterizaciones de “provincianas” al ser comparadas con los estilos paralelos realizados en la Europa de la que derivan, hecho que reivindican los estudiosos del arte hispanoamericano.

A dicha catalogación se le han venido sumando recientemente nuevos hallazgos –que enriquecen tanto nuestro patrimonio– como es el caso del Cristo del Altar Mayor de la Colegiata del Salvador en el barrio granadino del Albaicín (Pablo Amador, 1999), que defendemos como de origen americano, a

expensas de un estudio más amplio que se está realizando en la actualidad. Pero de igual manera, debemos hacer las pertinentes revisiones y descartar al Santísimo Cristo de La Laguna, incluido por una mala interpretación, ya que esta talla en madera parece ser de origen bravanzón, como sostiene la Doctora Constanza Negrín (1994: 292-298). Pero la lista no queda cerrada aquí, a la espera de nuevos estudios que saquen a la luz piezas que quedan aún por describir repartidas por toda nuestra geografía. Del mismo modo, hacemos un llamamiento a una revisión concienzuda de las obras conservadas, de sus características no sólo estilísticas sino técnicas, lo que vendrá a ampliar el conocimiento sobre las diferentes variaciones que experimentó la originaria técnica indígena de la caña de maíz, una de las pocas aportaciones artísticas supervivientes de las antiguas culturas prehispánicas.

II. BREVE RESEÑA HISTÓRICA DEL STMO. CRISTO DE TELDE

La ciudad grancanaria de Telde se caracterizó en el siglo XVI por ser muy pujante gracias al comercio de maderas, vinos y azúcares que se embarcaban en el puerto de Gando y que eran enviados a América, manteniendo un constante contacto mercantil del que Telde también salía beneficiado, entre otras cosas, con la llegada de obras artísticas. Consta en los *Libros de Fábrica* que, ya en la segunda mitad del siglo XVI existían en la parroquia de San Juan Bautista de Telde imágenes venidas de Indias.

Evidentemente, consecuencia de este intercambio comercial es el Cristo del Altar mayor de la Basílica de Telde datado en el siglo XVI. En cualquier caso se han creado historias fantásticas en torno al posible origen de esta imagen de relevante calidad artística. Se comentó que llegó a las costas canarias en extrañas circunstancias: en una caja herméticamente cerrada que flotaba en las aguas de Boca Barranco, que desprendía fulgores y que se escuchaban cánticos, siendo finalmente arrojada a la playa por las olas, desde donde fue llevada a la parroquia en procesión y donde ha estado hasta nuestros días. Leyenda muy similar a la de la llegada del Cristo cordobés conocido bajo la advocación de La Piedad.

El Crucificado de Telde fue realizado, según estimamos, a mediados del siglo XVI, dentro del período artístico del Renacimiento español que recoge diversas señas. La imagen refleja el típico naturalismo español, siendo ejecutado en el taller del castellano Matías de la Cerda, como así estableció en su estudio Javier Estrada Jasso, situado en el actual estado mexicano de Michoacán, aunque fue realizado según una de las técnicas de los indios tarascos. Evidentemente, las imágenes que eran enviadas a España, la metrópoli, bien por encargo o bien por intercambio comercial, se contaban entre las de mayor calidad y en las que más se había esmerado la técnica utilizada. En el caso concreto del Cristo del altar Mayor de Telde la calidad y la técnica son incuestionables.

El Crucificado de Telde pesa seis kilos y medio y mide un metro y ochenta centímetros de alto. Posee unas proporciones auténticamente clásicas; si se inscribe la forma en un cuadrado, su altura es igual a la longitud de los brazos extendidos, la cara cabe hasta diez veces en lo largo del cuerpo, y de oreja a oreja existe la misma distancia que de la ceja a la barbilla.

Durante el Renacimiento el desnudo busca ser más naturalista para revivir el concepto de bulto redondo de los clásicos, y aunque en este Cristo se utilicen unas técnicas tan diferentes a las europeas, la

búsqueda de las formas es la misma debido probablemente al origen de su mano ejecutora. Posee este Crucificado una anatomía muy expresiva lograda a través del desnudo detallado que muestra el cuerpo, sus músculos y todas las secuelas del daño físico al que ha sido sometido.

Sus rasgos faciales son muy hispanos con una nariz grande y afilada como protagonista y, en conjunto, su rostro refleja una cierta melancolía. Todo su cuerpo refleja dignidad y grandeza pero siendo profundamente humano. El dolor aún lo magnifica más sin deformarlo en absoluto. El cuerpo está curvado hacia la derecha; su anatomía es detallada y perfecta, y siguiendo criterios renacentistas, la sangre no baña en abundancia el cuerpo, sino con moderación, aunque ha sufrido añadidos en épocas posteriores. Sus brazos están en una posición casi horizontal, sus piernas están flexionadas y cruzados los pies. De todas maneras, hay que tener en cuenta que es un Cristo pensado para ser visto de frente, con lo cual la parte posterior está muy poco trabajada en comparación con la anterior. Su policromía varía entre un blanco marfilero y un color moreno oliváceo.

El paño de pureza o *perizoma* griego que se ciñe a las caderas, tiene forma de banda horizontal y sus extremos aparecen anudados hacia su lado izquierdo y luego desplegados en el aire. Para mayor relevancia, hay que tener en cuenta que este paño está realizado casi únicamente con papel y en concreto son hojas de códices de época precortesiana.

La cruz de tea del país forrada de plata en la que está colocado actualmente el Cristo sustituyó a la primitiva en el siglo XVII. Por el valor artístico que posee, casi siempre se presenta esta pieza en primer lugar en los inventarios de la parroquia de San Juan Bautista en los apartados de orfebrería o plata. Así se refleja en el inventario del 4 de agosto de 1742: “*Primeramente la Cruz del Stmo. Cristo que es de plata con tres flores de lis en los remates y la diadema del Santo Cristo que también es de plata (...)*”. Como se refleja en las líneas anteriores, cada uno de los extremos de los tres brazos superiores de la cruz está rematado por una gran flor de lis que simboliza la resurrección y la vida.

El *titulus* o escritura trilingüe del INRI está grabado en una pequeña plancha de plata con dibujos y enmarcado por unas barritas de follaje en plata repujada, y al pie de la cruz sobre una lámina de plata hay una inscripción cincelada en Telde: “*Esta obra se hizo con limosnas de los vecinos de esta ciudad de Telde a solicitud del alférez Baltasar de Quintana y Juan de Monguía y Quesada S.C.D.S. (cinceladas) por el maestro Antonio Hernández; año de 1704*”.

El hecho de que este Crucificado reciba el título de Cristo del Altar Mayor de Telde es debido a que cuando llegó a la iglesia de San Juan Bautista, según se recoge en la documentación del archivo parroquial, ya había en el mismo lugar otro crucificado con la advocación de Cristo del Pilar, que tenía su altar en uno de los pilares del templo, también conocido como Cristo de la Consolación. El 9 de noviembre de 1779, el obispo don Manuel Verdugo y Albiturria en su visita pastoral mandó retirar dicho Crucificado porque no le gustaba, aunque se conservó en el templo. De esta manera, para diferenciar al Cristo “americano” del otro, se le dio el nombre del lugar donde fue ubicado, aunque no fue en el lugar actual, sino que estaba en una hornacina más baja y situada sobre el sagrario, pero siempre en el Altar Mayor, según narra Marín y Cubas. En el siglo XVIII, cuando se coloca el nuevo retablo y el Cristo en lo más alto, es cuando empiezan a constar documentalmente las “bajadas” del Cristo, la primera en 1770 y aparece concretamente en una instancia, pues antes carecían de sentido. El culto del pueblo al Santo Cristo del Altar Mayor ha sido siempre enorme y la devoción continúa. Es una de las imágenes más veneradas de la isla.

Las “bajadas” del Cristo, recogidas todas en el *Libro de Cofradías* desde 1770 hasta mediados de este siglo aproximadamente, se hacían únicamente por rogativas, ya fuera por la falta de lluvias, que es la mayoría de las veces como se refleja en la documentación o por una situación bélica. “*El Muy Ilustre Ayuntamiento de Telde solicita (y se realiza) la bajada del Cristo con motivo de la guerra civil que ensangrienta el suelo de nuestra patria y también pidiendo el agua por no haber llovido, y la victoria de nuestras armas sobre el marxismo internacional. (Ya se había bajado el 10 de enero de 1937 por lo mismo, y llovió y hubo victorias.)*” (11 de enero de 1938).

El Ayuntamiento o la parroquia solicitaba al Obispado el permiso para llevar a cabo la bajada del Cristo argumentando el motivo, y el obispo tras considerarlo, lo concedía o no. A principios del siglo XVIII, como se recoge en el *Libro de Cofradías*, se pudo bajar para celebrar su fiesta “*como de antiguo con primeras y segundas vísperas, nombre a la noche, misa, sermón y procesión claustral del Santísimo el día por la tarde*”. Fue durante el episcopado del obispo don Antonio Pildain Zapiain (1936-1966) cuando comenzó a bajarse el Cristo todos los años para su festividad en septiembre, y no únicamente por rogativas.

En lo que se refiere a las procesiones, las fechas son más tardías, ya que la primera procesión del Cristo del Altar Mayor documentada en el archivo de San Juan Bautista de Telde fue en 1763, y fue una procesión circular, con vísperas, tercia y misas. Aunque teniendo en cuenta la cita anterior “*como de antiguo...*” es presumible que hubo procesiones pero no fueron recogidas en los libros.

Respecto a las restauraciones o intervenciones que se han realizado a la imagen Cristo, hay constancia, aunque no documental, de cuatro intervenciones, además de la finalizada en enero de 1998. Según don Antonio Hernández Rivero, la última de ellas realizada en torno a 1942, cuando don Pedro Hernández Benítez era párroco de San Juan Bautista. Con anterioridad, el Cristo había sido limpiado con clara de huevo y después con vaselina purificada. Esta información únicamente consta en el archivo particular del cronista de la ciudad de Telde, don Antonio M.^a González Padrón, quien fue informado mediante transmisión oral por el citado don Antonio Hernández Rivero, que no difundió la noticia mucho porque temía que pudiera escandalizar a los devotos del Santo Cristo. También en tiempos del Doctor don Pedro Hernández Benítez la imagen fue reparada pero en el más estricto secreto y con rapidez.

III. INTERVENCIÓN

Como es lógico en cualquier intervención de conservación-restauración, se realizaron con anterioridad los estudios analíticos pertinentes, destacando:

ANÁLISIS RADIOGRÁFICO

Primeramente se efectuó un reconocimiento radiográfico teniendo en cuenta que la diferencia de materiales y su densidad varían mucho con respecto a las habituales de la madera. De este estudio se pudo delimitar una gran intervención en espalda, el uso de maderas más densas, y pernos metálicos en los dedos de la mano izquierda. Mediante estas placas se pudieron ver perfectamente las sustituciones de soporte por ceras que no se reflejan en la placa.

ANÁLISIS QUÍMICO Y SUPERPOSICIÓN DE CAPAS DE PINTURA

Como resultado de este análisis se puede constatar que el tipo de policromía del Cristo es la usual de piezas europeas desde el siglo XIV al XVIII. En la base de su estratificación encontramos una capa grisácea a base de yeso negro (rico en cuarzo y tierras) aglutinado con cola animal. El siguiente estrato está compuesto de yeso blanco más puro y fino también aglutinado con cola animal, lo que favorece la eliminación de la porosidad y la facultad de recibir la carnación principalmente al óleo. El recubrimiento oleoso está formado por una mezcla del propio aceite de linaza y resina elemi, habitual en América del Sur desde tiempos prehispánicos. Los pigmentos usados para policromar la efigie son: el albayalde, azurita, tierras y lacas (rojas y amarillas). Sobre la policromía original encontramos diferentes añadidos derivados de las distintas intervenciones, resalta el uso del bermellón, laca roja de cochinilla, resina de colofonia o en el caso del añadido, pastas de papel teñido y minio de plomo entre otros.

Destaca de las muestras analizadas, el fragmento arcilloso extraído del interior de la pieza, identificándose con una arcilla rica en cuarzo, basaltos, óxidos y carbonatos de hierro con una pequeña cantidad de calcita, material este que se supone original del molde usado en la ejecución de la obra; dato relevante ya que hasta la actualidad sólo se especulaba sobre el posible material en los que se realizaba el molde original.

ESTUDIOS DE MUESTRAS ORGÁNICAS Y BIOLÓGICAS

Dentro de este apartado se engloban tanto las diferentes muestras de soporte como la determinación taxonómica de los ejemplares de carcoma extraídos del interior de la obra. De los primeros se confirma el uso de material no original, como son las fibras de monocotiledóneas usadas para imitar la textura en el añadido posterior.

El perno que atraviesa la cabeza se ha identificado como eucalipto, lo que igualmente confirma que se debe a un añadido realizado en el archipiélago, ya que esta madera es oriunda de Australia y totalmente desconocida en el México del siglo XVI. En lo referente a los soportes originales, las maderas blandas usadas se relacionan con la familia de las bombacáceas, similares a las maderas de balsa. Las muestras de masilla de tipo indígena, revelan que el *tatzingüeri* no es sólo caña de maíz triturada como se viene afirmando, sino también hoja macerada cuyas fibras más largas facilitan la compactación. Al retirar el gran añadido posterior, quedó al descubierto fragmentos de caña entera, las que se tallaron formando el pelo, su análisis confirmó con toda seguridad que se trata de *Zea Mays* (maíz).

Los dos ejemplares de carcoma obtenidos se identificaron como *Nicobium villosum* Brullé, especie de distribución atlántica y frecuente en la madera seca.

OTROS ESTUDIOS

Tras acceder al interior de la imagen y verificar que ésta se compone en su mayor parte de diferentes papeles, primeramente se llevó a cabo un estudio endoscópico, tanto por el orificio de la cabeza como por el desgarro ubicado en el omóplato. Teniendo en cuenta la posible acidez de los materiales, se efectuó un estudio de pH, que confirmó la neutralidad de los mismos.

Gracias a la endoscopia se pudieron tomar las imágenes de los diferentes códices, confirmar el uso de maderas en los brazos, desgarros a la altura del ensamble de la lazada, y la obtención de información diversa como las arcillas comentadas en el análisis químico.

CÓDICES, ANÁLISIS Y ESTUDIO

Para la realización del Cristo canario se utilizaron entre otros materiales diferentes manuscritos, localizados en la lazada y en el interior y exterior de la cabeza. Se han obtenido un total de siete fragmentos manuscritos, cuatro de los cuales se corresponden con escritos jeroglíficos y los restantes con textos en castellano. Hay que señalar la dificultad de la obtención de estos fragmentos y que en ningún momento se ha realizado algún tipo de intervención dañina para ello.

En cuanto a los estudios realizados sobre los mismos, se puede afirmar que se tratan de documentos del centro de México, no teniendo nada que ver con la iconografía y escritura del área del Michoacán de la que proviene la imagen. Más aún, a los tarascos o purépechas no se le conoce ningún sistema de escritura.

A modo de resumen, nos encontramos ante documentos de tipo o contenido económico, dentro de la temática tributaria. Los análisis realizados a los manuscritos, nos revelan que para la lazada se ha usado un papel de tipo europeo con fibras de lino y aprestos de cola animal, mientras que en las tintas se pueden identificar laca roja de granza y azul de cobre artificial (*blue verditer*) muy usadas a partir del siglo XVI. En los restantes, el papel sigue siendo el lino y en algunos casos el cáñamo, mientras que el material usado para el trazo negro es el carbón vegetal, habitual en todas las culturas desde la antigüedad.

IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En un principio el estado de conservación de la imagen puede decirse que era aceptable, no delatando ningún daño que pudiera hacer correr peligro la integridad de la pieza o su lectura. Una vez comenzados los estudios más exhaustivos se pudo constatar el gran deterioro de la pieza, sobre todo en su soporte.

SOPORTE

A nivel de soporte, los deterioros más relevantes se localizan en:

- Parte posterior de la cabeza y espalda.
- Mano izquierda.
- Lazada del paño de pureza.
- Zona de madera blanda afectadas por insectos xilófagos.

A primera vista destacaba la gran pérdida de soporte que abarcaba la parte posterior de la cabeza, la melena que oculta el cuello, el omóplato derecho y todo el hombro izquierdo, incluso llegando

hasta la parte inferior de la barba. Este deterioro se debe a una actuación anterior cuya misión era observar el interior tanto del cuerpo como de la caja craneana de la imagen. En dicha actuación eliminaron todo el material original que corresponde con la zona anteriormente descrita, llegando hasta las últimas capas. A su vez, el añadido colocado para disimular las pérdidas estaba produciendo daños directos al material original colindante, debido a la diferenciación de materiales y envejecimientos de los mismos. Entre estos daños cabe citar craquelados prematuros, levantamientos de estratos, y deterioros directos del material celulósico, haciéndolo más vulnerable al ataque de insectos, como así dejaba constancia. Para disimular esta intervención se aplicó todo un sistema de telas y papeles con estopa encolada, claramente distinguible a simple vista, al no mantener la homogeneidad ni calidad del trazado original, el cual ocultaba en parte.

Ambas manos y sobre todo las falanges presentaban gran cantidad de deterioros e intervenciones, muy habitual por corresponderse con una zona de riesgo en la manipulación de la pieza. Resaltan entre estas alteraciones, la sustitución de una falange, las burdas reparaciones de las restantes, así como la aplicación de elementos metálicos oxidados a modo de pernos.

En el paño de pureza, los mayores daños se describían claramente en la lazada, donde la moña no conservaba su posición original. Su parte baja poseía una separación longitudinal de los pliegues que la constituyen, así como la pérdida de la punta de uno de los mismos, mientras que la otra, totalmente cedida, sólo se sujetaba por escasas fibras.

Toda aquellas zonas en donde el Cristo ha sido realizado en maderas blandas (manos, barba y parte del pelo a excepción de pies), presentaban ataques de insectos xilófagos, llegando incluso en zonas como la barba, a dejar apenas las capas de policromía y la mínima cantidad de material para sostenerlas. Este ataque también alcanzó el maíz, siendo el caso más grave el del esternocleidomastoideo, prácticamente perdido.

Una vez concluidos los deterioros más importantes a nivel de soporte, hay que hacer mención de los diversos hundimientos que presentaba la pieza, así como la gran cantidad de desgastes. Así mismo, en toda la topografía de la obra se podían apreciar gran cantidad de grietas, arañazos y pequeñas pérdidas. Destacando que muchos de los deterioros a nivel de soporte se habían intentado subsanar con la aplicación de ceras hirviendo, cuyo resultado fue el abrasar dicho soporte y las zonas colindantes.

CAPA DE PREPARACIÓN (TIZADO)

Con el nombre de tizado se conocía antiguamente en México a la capa de preparación que se aplicaba a la escultura para recibir posteriormente la policromía. Este estrato en el Cristo de Telde presentaba un estado de conservación irregular, encontrando levantamientos generalizados, presentando reparaciones a base de ceras.

ESTRATOS DE POLICROMÍA

Como en el estrato inferior, la policromía evidenciaba un estado de conservación irregular, evidenciando un levantamiento generalizado de las mismas, junto a pequeñas pérdidas repartidas por toda

la pieza más desgastes, arañazos y roces. Así mismo, este estrato evidenciaba agresiones antropogénicas provocadas por prácticas culturales y uso procesional.

Como es habitual en una escultura tan longeva y más teniendo en cuenta lo singular del material del que está constituida, es lógico que la pieza haya sido sometida a intervenciones “sanadoras” claramente evidentes. Hay que resaltar la gran cantidad de burdos repintes al óleo dispersos por toda la obra, aplicados con la intención de disimular deterioros, llegando e incluso a cubrir gran cantidad de porcentaje original.

BARNIZ

Esta capa presenta un amarilleamiento y oscurecimiento debido a la degradación de los materiales empleados. La capa de barniz no era homogénea en toda la superficie de la pieza, ya que la misma había sido intervenida con anterioridad aplicándole diferentes limpiezas y barnizados, sobre los que se asentaban una gran acumulación de suciedad, humo graso, grasa, polvo formando costras, ceras, deyecciones de insectos y resto de carmines y suciedad provocados por la devoción. El deterioro más evidente coincide con este último factor. Es de resaltar la costumbre de pasar sobre la obra objetos metálicos como cadenas con colgantes, anillos y rosarios a los que se suman todo tipo de flores, hierbas para infusiones y pañuelos.

V. TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

FIJACIÓN DE LA POLICROMÍA

El primer paso a realizar consistió en la fijación de los estratos que presentaban levantamiento y peligro de pérdida, para lo cual se aplicó el adhesivo más adecuado, repitiendo la operación hasta la perfecta adhesión del estrato. Así mismo, en zonas muy concretas y debido al fuerte craquelado que presentaba, hubo que humectar con anterioridad para de ese modo en la fijación no producir más craquelados.

TRATAMIENTO DE SOPORTE

Como tratamiento de urgencia de soporte, lo primero que se realizó fue un empapelado de la zona correspondiente al esternocleidomastoideo, ya que presentaba hundimientos, peligrando la integridad del original. Seguidamente se retiraron los fragmentos correspondientes para poder trabajar con mayor seguridad la zona afectada.

Como se comentó anteriormente, en una de las intervenciones que sufrió la pieza, se utilizó cera para reponer las pérdidas de soporte, por lo que primeramente se retiraron de forma mecánica estos cúmulos, muchos de los cuales taponaban orificios de carcinoma. Según el informe histórico, para taponar los orificios, el encargado en aquella época de la imagen fue informado que el mejor sistema era agrandar dichos orificios, y posteriormente a través de un embudo introducirle distintas especias molidas y taponando a su vez con la cera. Durante la eliminación de estos cúmulos de cera afloraron gran cantidad

de especias, tanto trituradas como enteras; entre estas se identifican pimienta negra en grano, enebro y clavo, llegando estos últimos a medir hasta 1 cm. Las zonas más afectadas por esta intervención se ubican en el pelo y la zona del esternocleidomastoideo.

La oreja izquierda como muestra el análisis radiográfico, posee una pérdida que abarca toda la zona del lóbulo, siendo sustituida por cera y repinte. Tras retirar el añadido, únicamente quedó de la oreja la policromía y suficiente soporte como para que no se hundiera, encontrándose hueca en su totalidad.

Concluida la eliminación de los añadidos de ceras, se procedió a la consolidación de todas aquellas zonas afectadas. Para ello se diseñaron tratamientos específicos para cada tipo de soporte a tratar. De este modo, para las pérdidas de madera, la masilla más idónea por similitud con las mismas, consistió en serrín de madera de balsa doblemente tamizado y aglutinado con adhesivo tipo *carboxil*, al que se le añadió una pequeña proporción de acetato para buscar una mayor resistencia y asimilarlo con la del original. La elección de la madera de balsa tamizada viene dada por los estudios vegetales anteriormente descritos, donde se identifican estas maderas blandas como de la familia de las bombacáceas, lo que siguiendo normativas internacionales sobre calidad y características de materiales en restauración, éstos tienen que ser compatibles, de características similares y fácilmente diferenciables, de ahí el uso de una madera de la misma familia, que acepte bien los movimientos que pueda producir los materiales originales y que conserven la ligereza de la obra.

Para el relleno de los orificios ocasionados por los xilófagos, se evitaron los consolidantes habituales en los tratamientos de madera, ya que estos producen una rigidez e impermeabilidad que no se corresponde con la característica de la efigie teldense. Es por ello que el sistema ideado consistió primeramente en inyectar en la zona afectada una pequeña proporción de adhesivo tipo carboxil (la elección del carboxil estuvo marcada por las características específicas de este material, tanto por su adhesividad como por su permeabilidad plenamente reconocidas en los tratamientos de material documental, con los que lejanamente comparte características la pieza canaria aquí estudiada). La función de esta primera fase es reforzar las paredes deterioradas y luego favorecer la adhesividad con el material de relleno. Este material consistió en la misma masilla anteriormente descrita sin acetato de polivinilo inyectado mediante cánula quirúrgica, para las zonas profundas de pérdidas de caña.

En la zona de la barba, las pérdidas de soporte eran tan generalizadas que hubo que hacer una consolidación previa, tras la cual, se procedió a un relleno por fases evitando de ese modo las contracciones mínimas que produce el secado. La restauración de los dedos afectados consistió en la eliminación de los pernos metálicos sustituyéndolos por otros de madera. El dedo anular de la mano izquierda se recompuso mientras que el corazón de la misma mano se sustituyó por uno de madera de balsa imitando su homónimo de la otra mano, lo que dio una lectura de la extremidad más acorde.

Durante los tratamientos de consolidación de la zona del cuello, empezaron a aparecer en algunos de los orificios de carcoma y zonas deterioradas, diversas espigas de madera, cuya función era la de mero relleno, en total se extrajeron una quincena de una dimensión variable desde 2 cm a 3,5 cm. Todas estas piezas de madera presentaban antiguos restos de colas polimerizadas, que en la actualidad no cumplían su misión, por lo que una vez estudiada la dirección de cada una, fue relativamente fácil extraerlas. En casos puntuales, y como medida de prevención, se empapelaron las zonas circundantes. Para rellenar los orificios

dejados por las espigas, se utilizó el mismo tipo de masilla anteriormente comentada, ayudándonos esta vez de material odontológico.

Una vez fijada toda la policromía de la imagen, y tratadas aquellas zonas de mayor urgencia, se procedió a retirar el gran añadido de la parte posterior de la cabeza y espalda. Las razones que llevan a retirar dicha intervención, se fundamentan sobre todo, en que el añadido, aquí tratado, se encontraba produciendo daño a las zonas anexas a él, evidenciando separaciones de policromía, craquelados prematuros y repintes, ya que al intentar igualar el color, solaparon parte del original. A la razón anteriormente expuesta se le suma la mala calidad de la pieza añadida. De igual modo, al sacar las placas radiográficas, éstas delataban en la parte posterior de la cabeza del Cristo, una gran mancha blanca, que resultó ser un orificio cuadrangular realizado en la misma intervención en que se colocó el cartonaje ahora a eliminar. Tras verificar las dimensiones, claramente discernibles en las diferentes tomas radiográficas, se comenzó la eliminación del añadido; para ello, en primer lugar se protegieron mediante empapelado todas aquellas zonas que se pudieran ver expuestas a deterioros en la intervención, seguidamente y debido a la naturaleza higroscópica de los materiales constitutivos de la efigie, no se optó por ningún disolvente para la separación, sino que ayudados de la mala adhesión de la pieza, se fueron liberando los bordes de modo mecánico. El siguiente paso consistió en realizar todo un sistema de trepanación a base de una sierra eléctrica de precisión e ir cortando el añadido en fragmentos menores, más fáciles de manipular y accesibles a los bisturíes. Gran parte de la cabeza, se desprendió fácilmente, ya que la última capa, la que entraba en contacto con el original, era un papel ya muy reseco y debilitado. Por el contrario, toda la zona del hombro izquierdo se tuvo que desbastar minuciosamente para no afectar al original. Finalmente, se pudo constatar que el añadido estaba confeccionado con diferentes papeles, uno de ellos de libreta, y en la labor de investigación histórica realizada en los archivos, se descubrió su pertenencia a un documento, aún existente y fechable a mediados de siglo. Las siguientes capas se correspondían con varios tejidos tipo lino para finalizar con estopa y papel.

Retirada esta amalgama de materiales, se confirmó lo que anteriormente venían adelantando los análisis radiográficos, ya que en el interior de la cabeza se podía ver con claridad a través de un orificio cuadrangular, realizado con algún material muy cortante, claramente visible por la limpieza de los bordes, de una superficie aproximada de unos 56 cm cuadrados. En los bordes de dicho corte se puede estudiar la estratificación de papeles superpuestos (entre 11 y 15 capas). En torno a la trepanación, se observan restos de la masilla denominada *tatzingue* (véase análisis de muestras vegetales), papeles y pequeños fragmentos del pelo original de esa zona, que durante la reconstrucción fueron utilizados como guía. Dentro de la caja craneana aparecieron fragmentos de códices, lienzos burdamente encolados a la parte posterior del rostro, y un perno que resultó ser de madera no original (véase análisis de muestras vegetales), con restos de colas más modernas. Tras confirmar que los lienzos añadidos, al polimerizar las colas que los fijaban, podían causar daños en una zona tan específica e importante, y dejando por descontado que son tejidos idénticos a los eliminados anteriormente, se procedió a su retirada. Para ello, siempre prescindiendo de métodos acuosos, se optó por ir desarmando el tejido hebra a hebra, ayudados de material odontológico. Concluida la extracción de estos tejidos, aparecieron los restos de códice, al igual que fue más accesible la visualización de los demás fragmentos escritos.

En el centro del omóplato, como se ha comentado con anterioridad y se observaba en las placas radiográficas, encontramos un desgarró de unos 6 cm de longitud, realizado para acceder al interior de la caja torácica, del que en la presente intervención nos valimos para estudiar el interior de la imagen mediante endoscopia óptica.

Para la restauración de esta gran pérdida de soporte, se optó primeramente por una limpieza interior de la obra mediante aspiración controlada y ayudados de cánulas de diversos grosores. De esta aspiración se obtuvieron datos como la clasificación de la arcilla del molde original, restos vegetales no identificados por lo escaso de la muestra, pero semejantes a la familia de las gramíneas, restos de original junto a fragmentos de xilófagos y un ejemplar entero con un capullo, estos últimos extraídos de la cabeza.

Una vez sustraídos todos aquellos materiales no originales se procedió primeramente a los tratamientos de conservación. Estos tratamientos comenzaron por devolver a su posición original aquellos fragmentos de papel que se encontraban plegados y sin adhesividad. Para evitar la posible rotura de alguno de los fragmentos a reincorporar en su lugar, se aplicó un tratamiento de humectación controlado. Como alguno de los fragmentos presentaban escritos, se realizaron con anterioridad los test de disolvenia oportunos. El adhesivo elegido como fijativo fue el metil celulosa. Este adhesivo es especialmente bueno para reparar desgarraduras de papel, ya que no le mancha ni decolora y a su vez no se descompone en estado seco o líquido y no se ve afectado por el calor o el frío. Un factor importante en su elección fue su ph neutro, ya que consideramos que uno de los deterioros más importantes que podía sufrir la obra sería el de la acidez de su material constitutivo. Por ello, se realizaron una serie de tomas de ph, lo que confirmó la neutralidad idónea para el estado de conservación.

Ya comenzados los tratamientos de restauración, lo primero ha realizar fue la reconstrucción del desgarró de la escápula sacando al exterior ambos bordes para su posterior soldado mediante sutura de fibras (sistema habitual en restauración documental), reforzándolo posteriormente con un lañeo, a base de fibras largas originales obtenidas de los fragmentos aspirados de la cabeza, restos del material original perdido en la incursión del perno de madera, que sirve de anclaje a las potencias. Este sistema se fue realizando en días alternos para no condensar demasiada humedad.

Seguidamente se aisló toda la zona original mediante la aplicación de un papel neutro tipo tisú, similar a los usados en laminado de papel. El siguiente paso consistió en la realización de la tapa de cerramiento, mediante superposiciones de papel japonés a base de fibras largas y libre de ácido, que está plenamente reconocido en los tratamientos de archivos. Dicha tapa se confeccionó de forma exenta y fue modelada aprovechando la humedad del adhesivo, para obtener la forma ligeramente cóncava que pedía la pieza. Una vez bien seca esta tapa, y desbastados sus bordes para adaptarse perfectamente al original, se procedió a su fijación con el mismo metil celulosa; para ello, nos ayudamos de las fibras de los propios bordes originales y del tisú anteriormente colocado. Después del tiempo de secado se pudo constatar la perfecta adhesión del injerto conservando éste el mismo grosor que el original.

Terminadas las restituciones de material celulósico se continuó con las pérdidas de *titzingüeri*, en este caso se diseñó una masilla similar en resistencia, permeabilidad y peso a la pasta indígena. Tras diversas pruebas se realizó la masilla de restauración aglutinando madera de balsa doblemente tamizada, con el añadido de algunas fibras largas de la propia madera, con metil celulosa. A la hora de su aplicación y ante el problema de aplicar demasiada humedad a la zona afectada, se trazó un plan de intervención que consistía en aplicar la masilla en capas muy finas, alternando zonas, dejando secar perfectamente las capas y devolviendo parte del volumen anatómico perdido.

La otra zona de la imagen que presentaba un peor estado de conservación era la correspondiente al paño de pureza y sobre todo a la lazada del mismo. El primer paso fue la separación de la lazada del

resto del perizoma debido a que presentaba movimiento y afectaba directamente al soporte de la imagen. Para esta extracción se cortó mecánicamente el perno, que a modo de anclaje fijaba el paño a la parte del muslo, para luego tras el correspondiente empapelado, desprender el perno de la lazada. Al extraer esta pieza, se constató que esta operación se había efectuado anteriormente, ya que dentro del Cristo aparecían restos de cera, y el perno de fijación poseía gran cantidad de tejido encolado.

Los tratamientos empleados en la restauración de la lazada consistieron primeramente en fijar todo el original, tanto los estratos como la policromía, y devolverle su posición original a los pliegues resecos, ayudándonos de vapor y pegándolos con el mismo adhesivo celulósico, pero variando su viscosidad según pedía la pieza. La moña de la lazada se encontraba totalmente cedida, debido a la rotura de parte del soporte y de los diferentes cordeles que la sostenían, posiblemente debido al uso y las continuas vibraciones. La reposición a su colocación original se efectuó reponiendo los cordeles y la consiguiente consolidación mediante un polímero acrílico muy diluido en acetona. Las restituciones de pérdidas de soporte se efectuaron mediante injertos del mismo papel japonés usado en la cabeza, siguiendo la técnica de soldaduras de fibras. El perno de madera se liberó de todos los tejidos no originales que se sustituyeron por linos de restauración ya tratados. Para la reposición de la lazada se decidió el uso de un adhesivo de mayor consistencia, en este caso acetato de polivinilo. El pequeño perno anteriormente cortado se restituyó por otro similar pero en madera de balsa tratada.

TRATAMIENTOS DE LIMPIEZA

Concluidos los diferentes tratamientos de conservación y restauración de aquellas partes correspondientes al soporte, el siguiente paso consistió en elaborar un sistema de limpieza para los estratos policromos. En este apartado hay que hacer la salvedad que desde un principio se propuso una limpieza modulada, evitando de ese modo dar un giro brusco a la estética de la pieza siempre teniendo en cuenta el factor devocional de la misma. Tras los test de disolvencia correspondientes se llegó a la conclusión de que la limpieza se efectuaría en diferentes fases y tratamientos, según las zonas. En primer lugar se realizó una limpieza química general. Esta limpieza eliminaba gran parte de los estratos oxidados y no afectaba en ningún momento a la última capa de barniz. Observando la calidad de este estrato, y su posible identificación con antiguos barnices inalterables de tipo indígena, y teniendo en cuenta la suavidad de la tonalidad dejada, se optó por conservar dicha capa, lo que repercutiría en la belleza final de la policromía. La limpieza química se aplicó en forma de damero para no formar condensaciones de humedad.

Se pudieron eliminar los repintes como la sangre de rodillas, tibias y zonas puntuales, repartidas por todo el cuerpo para ocultar deterioros, de forma mecánica, ayudados de punta de bisturí, pues de este modo se controlaba el alcance de dicha eliminación. Hay que reseñar el tratamiento de eliminación del repinte correspondiente al chorreón de sangre de la lanzada; dicha eliminación se efectuó también mecánicamente, pero esta vez en diferentes limpiezas moduladas, para así asegurarnos la plena integridad del original. De igual modo se eliminó la gran cantidad de restos de deyecciones de insectos que plagaban y alteraban el cromatismo del Cristo, esta eliminación se efectuó mediante desgaste mecánico.

Toda la superficie del paño de pureza presentaba una costra bien adherida y no alterable químicamente, lo que repercutió en su tratamiento de limpieza, también efectuado de forma mecánica.

Los repintes localizados en la frente del Cristo correspondientes a la sangre que brota por el castigo de la corona de espinas, se respetaron por considerar su eliminación innecesaria y evitar así un posible cambio de la visión habitual del rostro del Cristo.

Zonas bastante amplias como el vientre, parte superior de los brazos y lateral izquierdo, presentaban desgastes muy acusados, por los que en ellos se moduló aún más el nivel de limpieza. Los bordes del perizoma, al ser oro al mixtión, sí se pudieron limpiar químicamente.

ESTUCADO

Una vez concluidos los tratamientos de soporte y limpieza, y dejar asegurada la integridad del material original, se procedió a la fase del estucado de las lagunas. Destaca en este proceso la aplicación, con anterioridad al propio estucado, de una imprimación de cola diluida, para regular la adsorción por parte del material celulósico del agua de contención de la capa de preparación.

Antes de proseguir con los siguientes tratamientos se realizó una pausa de varios días, para asegurarnos de que la pieza perdiera toda la humedad aplicada durante los anteriores tratamientos, más aún teniendo en cuenta que en la época de ejecución de la efigie teldense había por reglamentación, “que el terminado no podía ser dado antes de tres meses de acabado el modelado de la figura, de manera que saliera toda la humedad y las capas de encarnado y barniz no se estropearan”.

Tras el enrasado de las zonas estucadas, se procedió a la aplicación de varias capas de barniz retoque para que protegiera el original y facilitara la aplicación posterior del color.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

La técnica seleccionada para la reintegración cromática fue la del puntillismo, por considerarla como la más idónea para esta imagen de devoción, ya que dentro de las diferentes formas de reintegrar es la que asegura la plena diferenciación y pasa más desapercibida, quedando patente el respeto al original y no cayendo en posibles engaños ni falsificaciones, como así prevalece a nivel internacional en tratamientos de restauración y conservación de bienes de interés cultural.

VI. BIBLIOGRAFÍA

AMADOR MARRERO, Pablo (1998): “España, angustia de sus Cristos”. Trabajo inédito.

GUTIÉRREZ, Ramón (Coordinador) (1995): *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Manual de Arte Cátedra, pp. 206-207, Madrid.

NEGRÍN, Constanza (1994): “El Cristo de La Laguna y su posible origen bravanzón”. *Archivo Español del Arte*, n.º 267, Madrid.

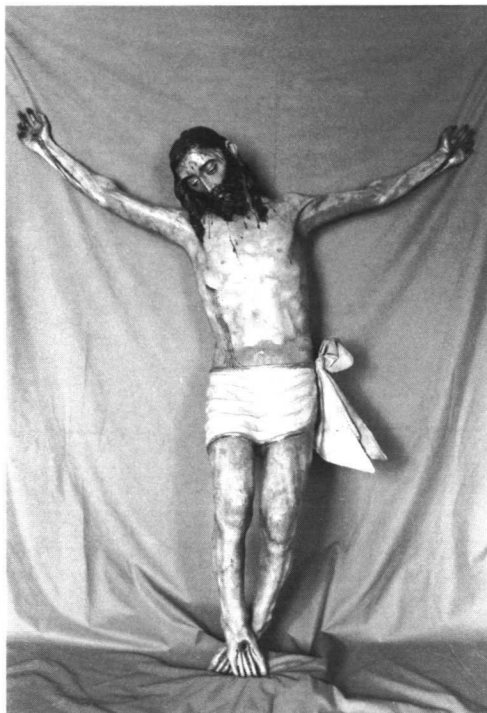


FIGURA 1: VISIÓN GENERAL DEL STMO. CRISTO DE TELDE, GRAN CANARIA, UNA VEZ CONCLUIDA LA INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN.



FIGURA 2: RADIOGRAFÍA DONDE SE APRECIA EN LA PARTE POSTERIOR DE LA CABEZA, UNA INTERVENCIÓN ANTERIOR QUE LLEGÓ INCLUSO A ACCEDER AL INTERIOR DE LA CAJA CRANEANA.

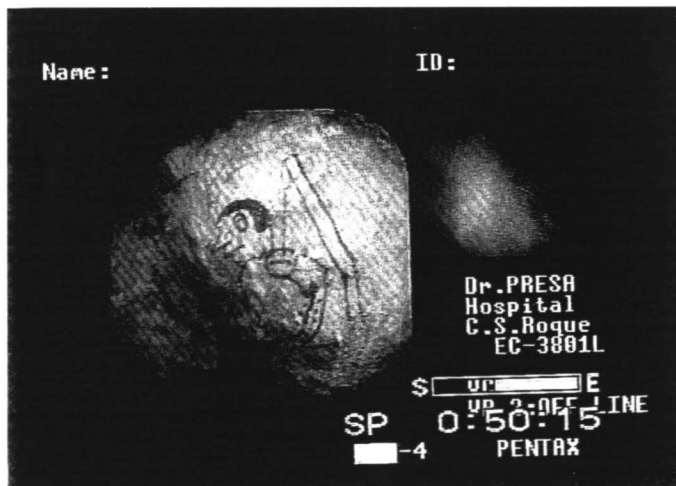


FIGURA 4: FRAGMENTO DEL CÓDICE DE LA CABEZA OBTENIDO A RAÍZ DE UNA FOTOGRAFÍA REALIZADA DURANTE LA ENDOSCOPIA A LA QUE SE SOMETIÓ A LA OBRA.



FIGURA 3: SUPERPOSICIÓN DE LOS DIFERENTES ESTRATOS DE POLICROMÍA DEL REGUERO DE SANGRE DE LA LANZADA.



FIGURA 5: PROCESO DE LIMPIEZA DE LAS CARNACIONES.



FIGURA 6: VISTA PARCIAL DEL CÓDICE QUE FORMA LA LAZADA DEL PAÑO DE PUREZA.

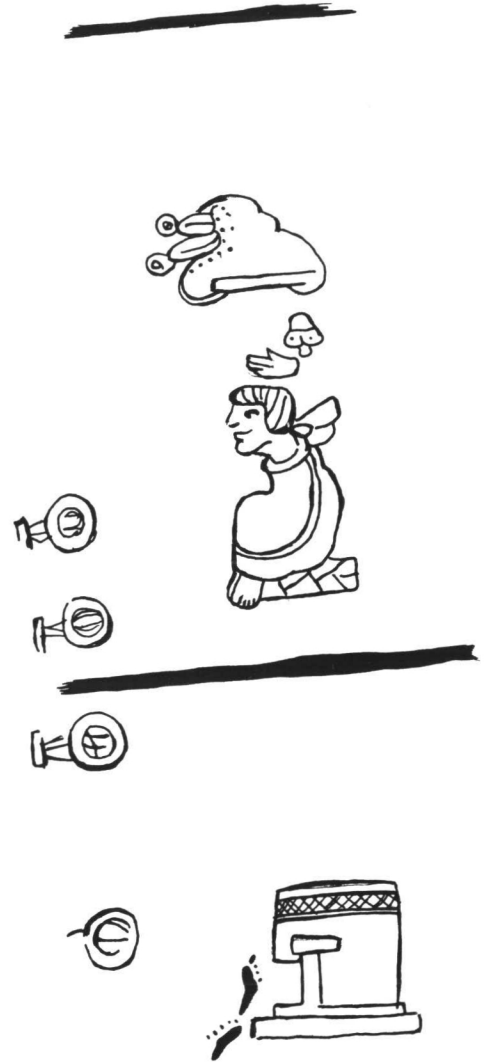


FIGURA 7: REPRODUCCIÓN DE UN FRAGMENTO DEL CÓDICE DE LA LAZADA.

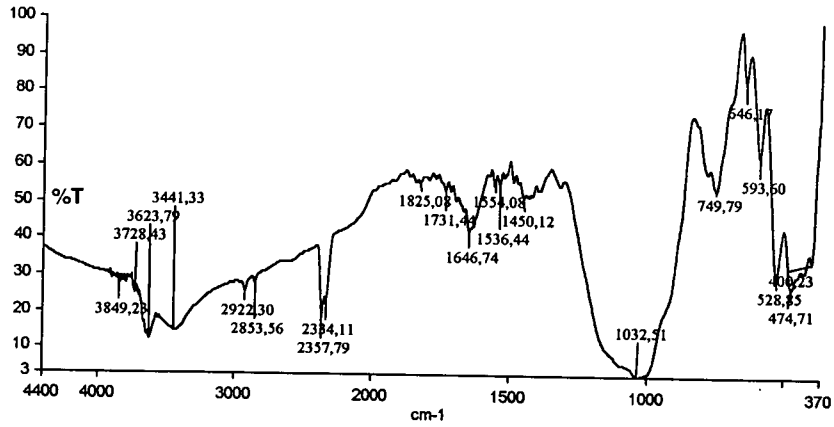


FIGURA 8: ESPECTRO DE IR DEL MATERIAL ARCILLOSO OBTENIDO DEL INTERIOR DE LA OBRA, QUE SUPONEMOS PARTE ORIGINAL DEL MATERIAL DEL MOLDE QUE SE USÓ EN LA EJECUCIÓN DEL CRISTO.