

Boletín del Museo Arqueológico Nacional



RESTAURACION DE UNA VIRGEN GOTICA PERTENECIENTE A UN CALVARIO

Por ANA IRURETAGOYENA

A partir del siglo X, se va a desarrollar un arte en torno a las Iglesias, donde cumplirá la misión de ser intermediario entre la Iglesia y los fieles, y tendrá un carácter didáctico.

Surgió en los monasterios, ya que en estos se guardaba toda la cultura de la época y donde se conservaban ricos manuscritos iluminados en donde pervivía toda la tradición iconográfica.

Son de las miniaturas y esencialmente del «Apocalipsis de Saint Sever» (Biblioteca Nacional de París), comentario del libro de San Juan, escrito por Beato de Liébana, de donde los escultores del románico van a tomar sus temas.

La imaginería en madera policromada, va a ser un aspecto de este arte, que va a tener una gran difusión, y en cada centro religioso habrá uno o varios ejemplares. Estas imágenes estaban dedicadas al culto.

Los temas son muy repetitivos; Crucificados, Crucifixión, Virgen con Niño y Descendimiento. Más tarde empezarán a aparecer figuras de Santos.

Son imágenes muy populares, y sus formas se van a repetir mucho durante todo el románico, por lo que nos encontramos que en el s. XIII, se hacen tallas con formas arcaizantes, rígidas y más bien torpes, y en las que sólo pequeños detalles como la decoración, nos hablan de su pertenencia a una época más tardía.

El tema de los Crucificados, iba acompañado a veces por la Virgen y San Juan, lo que va a acentuar el carácter dramático del conjunto en la postura de estas dos figuras¹.

La representación de este grupo de Crucificado Virgen y San Juan, va a responder a un tipo iconográfico muy concreto en el que la Virgen se colocará a la derecha de su Hijo crucificado y San Juan a la izquierda. El gesto de dolor se va a traslucir en la postura de San Juan, colocando el brazo derecho apoyado en la mano izquierda y la mano derecha en la cara, que se inclina ligeramente. A veces la mano izquierda sostiene un libro o una filacteria como es el caso del conjunto al que pertenece la pieza que nos ocupa. La Virgen suele presentar una postura de recogimiento y dolor, con las manos entrecruzadas.

Según Manuel Trens² «La tradición elaborada por los místicos e historiadores piadosos, habla de que el color de los vestidos de la Virgen era el natural del tejido».

«Los artistas se preocuparon poco de estos datos y dieron a la indumentaria de la Virgen, el color que más encajaba con la escena y con su propia sensibilidad. La coloración más frecuente es el encarnado o púrpura para la túnica y el azul intenso para el manto».

La Virgen en esta época se representa tocada o con velo siempre blanco, como símbolo de pureza. Los colores empleados en su indumentaria tienen también su significado, el azul es símbolo de pureza y divinidad, el rojo, pasión, dramatismo, el verde es la esperanza.

En San Juan se van a emplear los mismos colores pero invertidos.

El arte de la Edad Media es fundamentalmente simbólico.

¹ YARZA, J.: «Historia del Arte Hispánico», vol. II, La Edad Media, Madrid, 1980.

² C.F.S. TRENS, Manuel: «María, iconografía de la Virgen en el arte español», Madrid, 1946, p. 624. Sobre esta iconografía también puede ser consultada la obra de REAU, L.: «Iconographie de l'art Chrétien», vol. II, París, 1957.

En la obra que vamos a analizar, se ha producido una inversión en los colores del manto y túnica de la Virgen, antes y después de la restauración. En el estado actual, la Virgen va vestida con un manto rojo de pasión, siendo su interior verde de esperanza, la túnica es azul. La figura de San Juan, ha sufrido la misma alteración en los colores, y originalmente sabemos debido a las catas realizadas que su manto es azul y su túnica roja, invertidamente con respecto a la Virgen. En la policromía posterior, los colores se invirtieron siendo más frecuente esa composición colorística.

TECNICA

Las fuentes de la Edad Media sobre las técnicas empleadas, proceden de dos monjes: Heraclio y Teófilo.

Heraclio escribió «DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM», obra que al parecer es un compendio de distintas partes sobre un núcleo original que pudo escribirse en la segunda mitad del s. X.

Teófilo, escribió «DE DIVERSIS ARTIBUS» en la primera mitad del s. XII y es sin duda uno de los tratados técnicos más importantes de la Edad Media, dividido en tres partes: Pintura, vidrio y metal³.

Los tratados de técnicas de esta época están destinados a los profesionales que pueden hacer uso de ellas, es una muestra del concepto artesanal del artista en el que éste no teoriza sobre su trabajo pero enseña sus procedimientos de realización.

Es en estos libros donde aparecen los diversos tipos de madera empleados como «pino, álamo, abedul, chopo, roble, encina y árboles frutales».

La madera una vez tallada, se pulía frotándola con una hierba llamada «asperella». En las zonas donde iban clavos o uniones de piezas o nudos, se colocaba tela de lino o bien láminas de pergamino para amortiguar los movimientos de la madera y evitar así el resquebrajamiento y caída de la policromía.

Posteriormente se colocaba una capa de yeso mate aglutinada con cola animal. Una vez seca se aplicaba encima el color. Los colores se solían utilizar puros. Lo más frecuente era aglutinarlos con huevo⁴.

La pieza de la que nos estamos ocupando responde totalmente a la técnica descrita.

VIRGEN PERTENECIENTE A UN CALVARIO

AUTOR: Anónimo.

EPOCA: S. XIII.

TECNICA: Escultura en madera policromada.

MEDIDAS: 1,18 × 0,28 × 0,21.

PROCEDENCIA: Ermita del Cristo Vahell Rey (Zamora). Adquirida por el Estado a D. Braulio de Heras.

N.º DE INVENTARIO: 57.316.

DESCRIPCION DE LA PIEZA

Habría que hablar de una doble descripción de la pieza, una antes de la restauración y otra después de la restauración, ya que el cambio de policromía ha sido total.

La descripción de antes del tratamiento, la encontramos en el catálogo de escultura gótica del M.A.N. Escrito por D.ª Angela Franco⁵:

«Virgen Dolorosa, compañera de la n.º 57.318, con la que formó parte de un calvario. Responde como aquella a idénticos caracteres estilísticos, pues ambas han sido ejecutadas por la misma mano. Su actitud es noble y serena; aparece mirando hacia lo alto y junta las manos con los dedos entrecruzados a la altura de la cintura. Viste túnica rozagante de pliegues rectos, como el manto que recoge bajo los brazos, formando en los bordes curiosas estructuras zigzagueantes de tradición románica. Cubre su cabeza con velo; los rasgos faciales a penas están perfilados, como no sea por el dibujo de la pintura» (fig. 1).

Después de la restauración, la Virgen ha recuperado sus rasgos románicos y si bien la forma se mantiene, la policromía es muy diferente, con una decoración distinta. La cara presenta unos ojos almendrados típicos de ese románico tardío mantenido por la tradición popular. Las cejas, muy acentuadas, dan cierta expresión de recogimiento y dolor.

El manto y túnica de la Virgen han sufrido una inversión de colores. Antes de la restauración, la policromía era roja, y azul el manto, todo bordeado de oro. En su estado actual, la túnica es de color azul, con dibujos de motivos lobulados a lo largo de la túnica y que se repiten igualmente en el manto, que le resta parte de esa solemnidad estática. El manto, es ahora de color rojo y decorado. Los bordes de la túnica y manto, se encuentran muy deteriorados sin poderse determinar su color. El interior del manto rojo, es de color verde con una decoración de líneas horizontales ocre, que en la anterior continuaba el mismo azul de la parte externa. El interior de la túnica, es verde igualmente, como lo vemos en los bordes de los pliegues. La Virgen va calzada y el color se ha repetido en ambas policromías. El velo que antes estaba decorado, es ahora blanco con su interior de color azul sobre una base color carmín. El pelo es rubio (fig. 2).

ESTADO DE CONSERVACION

En una visión general, la obra se encuentra en mal estado de conservación, con levantamientos de la capa pictórica y pérdidas de la misma por toda la obra. Observamos además, la existencia de una doble policromía, como queda patente en los puntos donde se ha perdido la segunda capa.

³ YARZA, J.: «Fuentes y documentos para la historia del arte», ARTE MEDIEVAL II, ROMANICO Y GOTICO, Barcelona, 1982.

⁴ C.F.S. SÁNCHEZ LASA, Ana: Anuario Museo BB. AA., Bilbao, 1980.

⁵ FRANCO, Angela: «Catálogo de escultura gótica del M.A.N.», Madrid, 1980. Las citas anteriores a este catálogo son: GUIA DEL MAN, 1954, p. 89, GUIA DEL MAN, 1965, p. 99.



Fig. 1.—Estado de la imagen antes de la restauración.



Fig. 2.—Aspecto general de la obra después de la restauración.

Soporte: De madera. No presenta ninguna falta en el soporte, si bien las zonas de los nudos han saltado o han resquebrajado la madera produciendo fisuras, como ocurre en el lado izquierdo del velo de la Virgen, así como en la unión de la mano izquierda con el brazo.

Por la parte posterior de la pieza, se observa un fuerte ataque de insectos xilófagos, si bien la parte de la policromía no ha sido perjudicada, ya que en éste como en otros muchos casos, la policromía ha actuado como capa protectora ante este ataque. La base de la pieza está muy atacada y la acumulación de galerías ha hecho que el soporte presente unas pérdidas que deforman la base.

Debido a la falta de una radiografía de la pieza, no podemos saber con seguridad de cuántas piezas está formado el soporte, pero probablemente sea una sola pieza. En este caso la pieza de madera tiene por sí misma un sentido y define un espacio.

Preparación y capa pictórica: Se observa la existencia de dos capas de policromía, con sus correspondientes preparaciones, una la original y otra posterior en varios siglos. Hace relativamente poco tiempo, se debió repintar de nuevo con temple, a fin de disimular los escalones producidos por la caída de la segunda capa de policromía.

Las dos preparaciones existentes están hechas a base de yeso mate y cola animal, y presentan una falta de adhesión por toda la obra.

Las lagunas son muy numerosas y en algunas zonas dejan el soporte de madera a la vista. En el brazo izquierdo de la Virgen, se observa el empleo de lino para reforzar algunas partes. Esto también se observa en la base.

Las mayores faltas se encuentran en la parte superior del manto, donde sólo quedan algunos restos de policromía y la madera está a la vista aunque disimulada con temple aplicado directamente sobre ésta.

Todos los bordes del manto y partes más salientes, son los que más deterioro han sufrido. La base mantiene muy poca policromía.

La existencia de dos policromías puede deberse a dos razones: por un lado, el deterioro de la capa original, y por otro, el cambio de gusto en la sociedad que lleva a policromarla cambiando totalmente su decoración, produciéndose un anacronismo entre la talla románica y la policromía.

La técnica de las carnaciones es un temple al huevo y la empleada en el manto, túnica y velo es un temple a la cola.

Como suele ser normal en estas piezas, no tiene ninguna capa de protección.

TRATAMIENTO REALIZADO

El trabajo se inició el 2 de julio de 1986, acabándose en enero de 1987.

Tras el análisis previo, se procedió a fijar la capa pictórica y la preparación, aunque fuese la segunda policromía, porque ésta tiraba a su vez de la capa original levantándola.

El asentamiento se hizo de forma generalizada, ya que en casi toda la obra era necesario. Este proceso de conservación se realizó con un adhesivo clásico, «coletta italiana» (fig. 3). Previamente a esto, se aplicó a modo de protección, una capa de resina sintética al 10 % en xilol, para que la pintura al temple no se corriera al aplicar la coletta.

Tras levantar los papeles de protección empleados en esta operación, se procedió a realizar pequeñas catas en distintos puntos del manto para averiguar en qué estado se podría encontrar la pintura original.

Una vez decidida la eliminación de la segunda policromía, y tras recogerse fotográficamente todo el proceso, se procedió a llevarlo a cabo (fig. 4).

Al tratarse de una pintura al temple y un estuco de un milímetro aproximadamente de espesor, se utilizó hisopos de algodón humedecidos y la ayuda mecánica de un bisturí. La pintura original no se dañaba con este método, por lo que no se corrió ningún riesgo.



Fig. 3.—Fijación de la capa pictórica en el rostro de la Virgen.

Había zonas en que la pintura original se encontraba separada de su preparación, por lo que hubo que proceder a una segunda fijación, utilizando o bien coletta o bien resina sintética (Paraloid B-72). La actuación sobre estas zonas fue mucho más delicada y hubo pequeñas pérdidas inevitables.

Una vez eliminada la segunda policromía, se aplicó una capa de resina sintética para consolidar la pintura original. La cantidad existente de ésta nos daba los suficientes datos como para poder recuperar la decoración de la pieza.

A continuación se pasó al estucado de las lagunas. Este estuco sustituye a la preparación original, para la posterior reintegración.

El estuco aplicado se compone de yeso mate y cola de conejo. Su utilización fue selectiva, ya que no se cubrieron todas las lagunas existentes sino las que se consideraban fundamentales para la unidad de la obra y existían los suficientes datos para su reconstrucción.

El resto de las lagunas, se limpiaron eliminando los pequeños restos de estuco, dejándose la madera a la vista ya que resultó la mejor manera de integrar estas zonas sin falsearlas.

La reintegración de las lagunas se hizo con acuarela, y siguiendo el sistema denominado «Trattegio» que consiste en ir yuxtaponiendo rayas de colores puros, aproximándose al original en una reintegración de las deno-



Fig. 4.—Cata significativa del cambio estético de la pieza en las dos policromías.



Fig. 5.—Rostro de la Virgen. Detalle de reintegración con zonas de madera a la vista.

minadas ilusionistas, pero que a su vez permite una fácil distinción entre el original y la reintegración. Se trataba de no reintegrar la pieza totalmente, sino llegar a un equilibrio en el que la comprensión de la obra fuera total sin falsear en ningún momento la autenticidad de la obra (fig. 5).

En cuanto al ataque de xilófagos que presentaba la pieza, se pudo comprobar durante los meses que duró el tratamiento, el estancamiento de éste, pero a modo preventivo se aplicó (xilamon), un anti-carcoma encerrando la pieza en plásticos, a fin de que la penetración de los vapores fuera mayor. Después de este tratamiento se aplicaron varias manos de resina sintética para consolidar la madera atacada.

Como protección final de la obra y fundamentalmente de las reintegraciones de acuarela, se aplicó una fina capa de barniz semi-mate.

CONCLUSIONES

Al plantearnos la restauración de una obra de arte, hay que tener en cuenta su valor en el aspecto estético y en

el aspecto histórico que toda obra posee. Pero en ocasiones, el concepto de lo estético entra en conflicto con el concepto de lo histórico. Esto suele ocurrir cuando existen añadidos de diversas épocas; es entonces cuando tiene un doble valor histórico: uno el que le da el haber sido creada por un artista en un determinado tiempo y lugar y otro el de la propia historia de la obra, es decir, las intervenciones que se han llevado a cabo sobre ella.

Por otro lado tendremos el respeto a la estética con que fue creada.

Cesare Brandi, teórico de la restauración nos dice en su libro *Teoría del Restauro* «El añadido debe ser quitado si deforma la obra de arte, y solamente se deberá cuidar en lo posible la conservación de la documentación y el recuerdo del transcurso de lo histórico que, de esta forma, desaparece del cuerpo vivo de la obra»⁶.

En una restauración, cada pieza es un caso independiente, con un problema distinto, cuyos planteamientos deben hacerse desde el punto de vista de la pieza en su doble vertiente, técnica y estética.

La pieza, objeto de nuestro estudio y tratamiento, se nos presentaba con multitud de añadidos que no permitían una buena lectura de la misma, ya que nada correspondía a la época de la talla.

El problema tenía varias soluciones:

Respetar la historia de la pieza, conservando la policromía existente pero limpiándola superficialmente. Junto a esto habría que probar la existencia de otra capa pictórica. Esto era imposible de hacer por los medios que podemos tener a nuestro alcance, pues los rayos ultravioletas e infrarrojos no nos mostraron nada, y los rayos X no nos daría más que los distintos materiales existentes en la pieza.

Agotados estos recursos comprendimos que no podíamos dejar oculta la capa original.

Otro criterio a seguir podía haber sido el levantamiento de una mitad de la obra y no tocar la otra parte, a fin de no perder ningún documento; pero resultaba un poco absurdo de cara a los posibles visitantes y estudiosos de la pieza, pues no podría comprenderse bien en toda su magnitud expresión y belleza, aunque quizá fuera más pedagógica, pero estaríamos dando más importancia a la restauración que a la obra de arte en sí.

El tercer criterio, fue levantar la segunda capa de policromía, a fin de llegar al estado inicial de la talla. Este ha sido el criterio elegido.

Las razones de esta decisión, fueron por un lado el resultado de las catas abiertas donde se vio un cambio de policromía total, con una rica decoración y una inversión en los colores del manto y túnica de la Virgen. Por otro lado, la calidad de la segunda policromía dejaba mucho que desear, era plana sin ningún valor estético y muy deteriorada.

Además por razones de conservación, al tener la pieza dos gruesas capas de preparación, los movimientos de la madera resquebrajarían la capa superior que a su vez arrastraría a la inferior, aumentando así el riesgo de pérdida.

⁶ C.F.S. BRANDI, *Cesare: «Teoría del restauro»*, Turin, 1963, p. 43.

Todos estos factores, y sobre todo por un punto de vista estético, fueron los que decidieron eliminar esta capa. De esta forma se ha devuelto a la talla todo su sentido según la estética con que fue creada, volviéndose una pieza más rica e interesante. Su historia ha quedado recogida en documentación fotográfica.

Debo finalmente agradecer a todo el laboratorio de restauración del M.A.N. y a la conservadora D.^a Angela Franco, el haber colaborado en la resolución de los criterios planteados.