

**LA VIRGEN DE LA ENCARNACIÓN DE HARÍA.
ESTUDIO Y PROCESO DE RESTAURACIÓN**

*Abraham Arencibia García
Antonio del Rosario Segura
Mario Muñiz Pérez*

La presente ponencia tiene como objeto tratar sobre el proceso de conservación y restauración de la imagen titular del templo de Ntra. Sra. de la Encarnación, en torno al cual se centra la actividad religiosa de la localidad lanzaroteña de Haría. (Ver figura n.º 1).

Esta imagen mariana es obra del más célebre escultor canario: José Luján Pérez (1756-1815) quien, natural de la localidad de Guía de Gran Canaria, muestra desde su infancia una especial disposición tanto hacia el dibujo como para el modelado de figuras. Hacia los catorce años comienza su aprendizaje en el taller de Cristóbal Alfonso, en Las Palmas y a este maestro le seguirá luego Jerónimo de San Guillermo, quien inicia a Luján Pérez en las técnicas y materiales propios de la escultura barroca.

Sus conocimientos sobre el arte de la arquitectura son deudores de su aprendizaje en las aulas de la Academia de Dibujo bajo el magisterio del presbítero tinerfeño Diego Nicolás Eduardo, cuyo clasicismo de líneas se dejará sentir en las concepciones arquitectónicas de su discípulo.

Esta diversidad de conceptos en la formación del artista dará como fruto un creador del que suele decirse que esculpe formas barrocas mientras proyecta espacios arquitectónicos bajo criterios neoclásicos.

Su biografía está marcada por la ausencia de noticias sobre su vida, especulándose sobre un probable período de perfeccionamiento de su técnica imaginera en algún centro peninsular.

De la misma manera se baraja como hipótesis un viaje del artista a la isla de Cuba donde apenas permanecería por un breve período de tiempo.

A la isla de Tenerife se trasladaría Luján en diferentes ocasiones, lo que sin duda le sirvió, entre otras cosas, para conocer las obras de otros creadores, tanto insulares como peninsulares. En esta isla conoce y estrecha amistad con Manuel Antonio de la Cruz, pintor y estofador al que, conocedor de sus propias limitaciones en el empleo de los colores, habría de confiar la tarea de policromar muchas de sus tallas, y que sería padre del también pintor Luis de la Cruz y Ríos.

Sobre la imagen que nos ocupa, la de la Virgen de la Encarnación, diremos que en el *Inventario General de la parroquia*, en un capítulo dedicado al Museo de Arte sacro-popular, se citan dos jarrones del S. XIX que pertenecían a esta misma imagen a la que acompañaban. Ambos jarrones se conservan actualmente en las habitaciones n.º 7 y 8 del citado Museo. El mismo documento

nos refiere otros detalles sobre las condiciones en las que antaño se exponía la obra al culto. Así, en su base se podían encontrar algunas vinageras, la bandeja para la comunión, además de la llave del Santísimo, con incrustaciones de hueso.

Las dimensiones de esta escultura que representa a la Virgen María en una actitud que sugiere la lectura de las sagradas escrituras, son de 145 cm. de altura (15 cm. más correspondientes a la corona), 62 cm. de ancho y 38 cm. de profundidad.

Se trata de una obra exenta, trabajada mediante las técnicas de la talla en madera y la de paños encolados o engomados. Mediante la primera, Luján resuelve el rostro y las manos, mientras que los vestidos toman forma gracias a los paños y la cola, recurso que aligeraba, sin duda, el proceso de creación y el coste del encargo. (Ver fig. n.º 2).

La figura de la Virgen aparece en pie, en actitud de lectura y en armonioso contraposto en el que el peso del conjunto parece recaer sobre la pierna izquierda que aparece totalmente recta, mientras la derecha, apoyada sobre una leve protuberancia de la base que simula un elemento rocoso, está ligeramente flexionada a la altura de la rodilla que se marca a través de los paños. La figura calza zapatos de un marrón oscuro y sus manos están abiertas. En la izquierda, que tiene unidos los dedos corazón y anular, sujeta un libro abierto mientras coloca su mano derecha sobre el pecho. Los vestidos se reducen a un traje rojo, manto azul y velo blanco. Los ojos, de cristal, dan una gran profundidad a la mirada y enriquecen la expresión general del rostro. (Ver fig. n.º 1).

La obra no aparece firmada por su autor, pero ya es catalogada como suya en algunas reseñas como la de Santiago Tejera y Quesada titulada «*Los grandes escultores*». *Estudio histórico-crítico-biográfico de Don José Luján Pérez*¹.

Esta escultura podemos situarla en la última etapa de la producción de su autor, tanto por el estilo que presenta como por el hecho de que su pintor haya sido Manuel Antonio de la Cruz, quien sabemos que colabora con el maestro a partir de 1795.

Este pintor será el colaborador preferido por Luján para estofar y pintar sus piezas, de un acabado inmejorable, siendo para muchos críticos el gran complemento de las tallas del maestro imaginero, por la calidad de sus estofados y su colorido de tonalidades claras y vistosas, de gran luminosidad en la que son reconocibles bellos azules claros, rosas pálidos o amarillos, presentes, por ejemplo, en la imagen de Sta. Ana que se conserva en Garachico. En cuanto a las carnaciones son claras al tiempo que delicadas.

1. Ver Bibliografía.

En la obra que tratamos podemos decir que encontramos dos tipos diferentes de policromía, una primera, mate, en la que percibimos las huellas del pincel, empleada para colorear los paños, y otra, sumamente lisa y pulida, que se ha reservado para tratar las carnaciones en el rostro y las manos de la figura.

Un rasgo compositivo que puede definir esta obra es la notable esbeltez y gracia que desprende el conjunto, en parte debida al recogido del manto, un tanto barroco, sin llegar a la ampulosidad de obras anteriores del mismo autor.

La manera en que aparece dispuesto el ropaje en sus diferentes piezas es bastante similar al que presenta la Encarnación del mismo autor que podemos contemplar en la localidad de Gáldar, en la que el manto aparece también caído, dejando la cabeza cubierta tan sólo por un pañuelo que cae hasta los hombros.

El resto del cuerpo aparece cubierto por el manto, recogido en el brazo que sostiene el libro, cubriendo casi por completo todo el cuerpo. Esta prenda cae sobre el pie izquierdo, siendo en ella bastante ampulosos los pliegues, con cierta semejanza a los paños de La Dolorosa de la Catedral de Las Palmas o los de la Virgen del Carmen de la Iglesia de San Agustín.

La corona sería otro elemento de semejanza de esta escultura y la antes citada del Carmen de la Iglesia de San Agustín.

La sencillez general de la pieza podría responder a ciertas condiciones fijadas en el momento mismo del encargo, pero parece más acertado pensar que obedezca a una evolución en el estilo del artista.

En un examen organoléptico de la pieza podemos constatar que está constituida por madera y telas. La peana o base está formada por tres piezas diferentes de madera unidas entre sí por medio de cola y clavos. Posee un orificio en su centro, en sentido vertical, practicado con el fin de fijar la imagen a su trono procesional. (Ver fig. n.º 6).

Dentro de los paños que constituyen parte del soporte de la figura podemos distinguir tres tipos diferentes según sus grosores, siendo todos ellos, sin embargo, de trama bastante cerrada. El tejido del velo es considerablemente más delgado que el resto.

No se aprecian signos de que la obra se encuentre atacada por insectos xilófagos.

La preparación es de tipo artesanal tradicional, a base de cola y carga blanca aplicada de manera bastante irregular, siendo especialmente delgada en el paño correspondiente al velo.

Las bandas exteriores del vestido y del manto están trabajadas en relieve con motivos vegetales. Bajo las zonas doradas se puede apreciar la existencia de bol, a base de tierras naturales rojizas.

En la evaluación de las pérdidas debemos destacar las ocasionadas por golpes en la espalda así como en la peana, por ser ésta la zona más expuesta a los choques.

La técnica empleada para la policromía es el óleo, exceptuando el marmoleado original de la peana, realizado con temple a la cola. La aplicación es, en general, bastante lisa y opaca, menos en el velo donde el tratamiento es traslúcido. La pintura ha sido aplicada a pincel en todos los casos. Los colores utilizados son: azul, blanco, verde, algunos tierra y tonos carne, todos ellos sin excesiva riqueza de matices.

En la zona del velo se aprecian dos capas diferentes de pintura: una blanca y traslúcida y otra, subyacente, de tono más azulado y con características afines a las del resto de los paños de la obra. Sobre la primera capa existe un motivo decorativo de inspiración vegetal en un tono gris terroso. (Ver fig. n.º 4 y 5). Además, es apreciable un filo dorado y en torno al mismo un motivo decorativo basado en el de las mangas y el cuello del vestido. Los filos se encontraban cubiertos por purpurina dorada, muy oxidada, de época posterior, bajo la cual se pueden encontrar restos de oro fino visibles en algunas grietas.

El manto presenta dos tonos de azul, uno interior más claro y otro exterior bastante oscuro. Una banda dorada recorre los bordes internos y externos de esta prenda.

El vestido evidencia diversos repintes dispersos, siendo su cara interna de color verde claro. Su borde inferior está repintado con purpurina al igual que el remate del cuello y las bocamangas: la parte interna decorada con filigrana mientras que la externa luce motivos vegetales afines a los de la banda del manto. El remate del cuello se encuentra estofado sobre plata y policromado en blanco. Es de señalar, además, un notable corte horizontal a la altura del cuello. (Ver fig. n.º 3).

La mano izquierda de la figura así como el libro presentaban zonas donde la pintura estuvo sometida a altas temperaturas, producidas por alguna fuente de calor, llegando a formarse burbujas y actuando el hierro de los pigmentos tierra como catalizador de la reacción.

Superficialmente, la escultura aparece cubierta por una gruesa capa de polvo y suciedad que oscurece el aspecto general de la misma de igual forma que el barniz, aplicado con excesiva irregularidad y ausente en zonas como las mangas que permanecían, así, sin protección. La gruesa capa de barniz está oxidada y amarillenta, impidiendo apreciar en detalle los matices y la brillantez de la policromía.

En ciertas zonas se localizan gotas de cera, así como pintura blanca procedente del albeo periódico del templo. Hay que citar además la abundancia de restos orgánicos procedentes en su mayoría de las deyecciones de insectos.

La figura se encuentra recubierta por numerosos repintes. En el velo era evidente el repinte general de un blanco excesivamente puro y mate. También es añadida la purpurina sobre las franjas doradas de las ropas y las filigranas pintadas sobre el velo y las mangas. En el cuello había retoques mucho más

claros que el original, como ocurría en la muñeca de la mano derecha y en el pecho. Eran igualmente notorios los repintes de las mangas del vestido.

El manto, en la zona de la espalda, se encontraba recubierto de una pasta blanca que sobrepasaba notablemente las dimensiones de las zonas perdidas, repintadas con un azul más oscuro que el original.

El libro se encontraba repintado en su totalidad, intentando ocultar los efectos del fuego.

En la peana se llegaron a localizar hasta seis capas sucesivas de repinte, según el siguiente esquema:

- 6.^a Marrón.
- 5.^a Blanca.
- 4.^a Roja.
- 3.^a Blanca.
- 2.^a Dorada.
- 1.^a Marmoleada en azules.

El original resultó ser un marmoleado en tonos verde-azulados fácilmente soluble en contacto con el agua. (Ver figs. n.º 7, 8 y 9).

Previamente al inicio del tratamiento de restauración se realizaron fotografías y radiografías de la pieza, al igual que tomas de muestras y examen con fluorescencia ultravioleta.

En los documentos radiográficos se aprecian con claridad las uniones mediante clavos de las diferentes piezas de la imagen. En la zona del cuello destaca un clavo oblicuo oculto bajo un repinte, siendo la única pieza de unión de la cabeza, así como una fina cadena metálica. Son visibles, además, las grapas que unen las distintas piezas de tejido y las zonas con alguna intervención anterior, como por ejemplo retoques en la manga derecha y en el cuello.

La fluorescencia ultravioleta nos reveló las alteraciones en la capa superficial, intentos de limpieza y repintes.

Para determinar la composición estratigráfica de la policromía se incluyeron pequeñas muestras de la misma en resina de poliéster, cortadas y pulidas según una sección transversal al plano principal. Fueron observadas con ayuda del microscopio de reflexión en campo oscuro, procediéndose a los microanálisis a la gota con reactivos y luego en lámina delgada por transparencia. Según estos análisis, los materiales empleados en la policromía fueron:

- Blanco: Blanco de plomo (Carbonato básico de plomo) y yeso (Sulfato cálcico), en la preparación.
- Azul: Azurita (Carbonato básico de cobre) y Prusia (Ferrocianuro férrico).
- Marrón: Óxido de hierro marrón.

- Rojo: Bermellón de mercurio (Sulfuro de mercurio), óxidos de hierro y laca orgánica roja.
- Verde: Malaquita (Carbonato básico de cobre) y tierras verdes.
- Negro: Negro orgánico.

Para el reconocimiento e identificación del tipo de aglutinante se procedió a la tinción con colorantes; «oil red» para materiales grasos (aceites) y «amido black» para materiales proteicos (colas).

Las diferentes fases del proceso de conservación y restauración fueron desarrolladas, como es habitual, con suma delicadeza y minuciosidad, sin escatimar precaución en ningún momento, debido al estado de fragilidad general en que se hallaba la obra.

En la intervención se aplicó un criterio de máximo respeto hacia la originalidad de la obra, mediante actuaciones totalmente reversibles e inócuas, encaminadas siempre a la mejor conservación posible de la pieza, procurando en todo momento su unidad cromática, al mismo tiempo que recuperamos con ello la legibilidad estética de la imagen, sin concesiones a la inventiva ni a equívocos miméticos.

En primer lugar, se llevó a cabo la consolidación y fijación de aquellas zonas más debilitadas y amenazadas con perderse; de esta manera se procedió a la fijación puntual de numerosas zonas de la película pictórica que peligraban. El material empleado para recuperar la adhesión de la pintura al soporte subyacente fue un adhesivo sintético de aplicación en frío, mediante disolución, que ofrecía las características y garantías necesarias para nuestro objetivo.

Una vez finalizada esta fase, se efectuó una primera limpieza muy general, eliminando la suciedad que recubría casi por completo la superficie de la imagen, penetrando hasta los rincones más inaccesibles de la misma.

A continuación se procedió a una limpieza más profunda, de tipo químico, en la que se emplearon diferentes disolventes, combinada ocasionalmente con limpieza mecánica, rebajando el duro y denso estrato superficial de barniz, con la finalidad de recuperar la unidad del conjunto en la obra, puesto que el excesivo grosor de las diferentes capas que se habían ido aplicando en distintas épocas impedía ver la imagen en su totalidad. Los repintes fueron eliminados de manera análoga a la de los barnices, permitiéndonos comprobar las verdaderas dimensiones de los daños y las pérdidas. También se retiraron gran cantidad de estucos antiguos que en su momento fueron aplicados en exceso, sobrepasando considerablemente los límites de las pérdidas que pretendían nivelar. (Ver figs. n.º 3, 4, 5, 6 y 7).

Una vez concluida la limpieza general, ésta se reiteró en seco, mediante el empleo de medios mecánicos, suprimiendo los restos de barniz y suciedad que todavía permanecían sobre la superficie pintada.

Todo el proceso de limpieza y eliminación de superposiciones se supervisó y ratificó repetidas veces con el auxilio de fluorescencia ultravioleta que per-

mite evidenciar zonas donde la limpieza no se ha realizado en la medida necesaria.

Los repintes a base de purpurina distribuidos sobre los bordes de los diferentes paños no se eliminaron debido a su escasa solubilidad y al pésimo estado de conservación del dorado subyacente.

A las tareas de limpieza les siguió el relleno de los faltantes de la capa pictórica y parte del soporte con estuco, alcanzando el mismo nivel de superficie que la policromía original. Este estuco elaborado a base de cola animal como aglutinante, se aplicó tibio a pincel en aquellas zonas donde interesaba lograr una mayor penetración del mismo mientras que se recurrió al empleo de espátulas para la aplicación del producto en frío en aquellas lagunas donde las pérdidas poseían mayores dimensiones y, por tanto, se requerían mayores volúmenes de materia. (Ver fig. n.º 8).

El nivelado y modelado del estuco se realizó una vez que éste se hubo secado por completo, aplicado en varias capas sucesivamente más pobres en aglutinante. En la reconstrucción volumétrica se empleó el bisturí así como papel esmerilado de diferente granulometría.

Posteriormente se procedió a una de las tareas más delicadas y decisivas por su importancia en el aspecto final y la lectura de la obra: la reintegración cromática o retoque, proceso que se inició empleando colores finos a la acuarela, sumamente reversibles, y más adelante se completó con pigmentos aglutinados con barniz, igualmente eliminables con los que se ajustaron los diferentes tonos y matices, así como los brillos. (Ver figs. n.º 1, 9 y 10).

Entre los retoques con acuarela y los de barniz se aplicó pulverizada una fina capa de barniz a la que se sumaron otras dos, sumamente finas, estas últimas con el fin de lograr una buena protección final y un matizado uniforme en lo posible de la superficie tan irregular de la obra.

El criterio en la reintegración estuvo basado en conseguir la unidad en la visión global de la imagen. (Ver fig. n.º 9).

En la corona que luce habitualmente la Virgen, se consolidó la débil estructura del soporte en algunos de sus puntos, se eliminó la suciedad y finalmente se protegió mediante barniz.

Concluido el proceso de restauración, se procedió a fotografiar el estado final de la imagen y a trasladarla hasta el lugar donde se expone al culto en la parroquia de su titularidad.

BIBLIOGRAFÍA

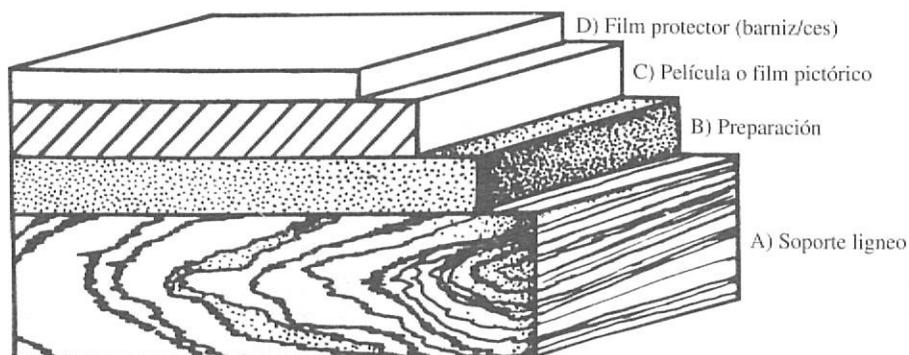
ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *El imaginero José Luján Pérez*. Col. La Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

- BRANDI, CESARE: *La teoría de la restauración*. Ed. Alianza-Forma, Madrid.
- CALERO RUIZ, CLEMENTINA: *Luján*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Sta. Cruz de Tenerife, 1991.
- CALERO RUIZ, CLEMENTINA y QUESADA ACOSTA, ANA M^a: *La escultura en Canarias hasta 1900*. Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1990.
- DOERNER, MAX: *Los materiales de la pintura*. Edit. Reverte, Barcelona.
- TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO: *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de D. José Luján Pérez*.
- TRENS, MANUEL: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.



Figura n.º 1. Virgen de la Encarnación.
Aspecto general, una vez concluido el tratamiento.

Secuencia estratigráfica de una madera policromada:



Secuencia estratigráfica de un paño encolado:

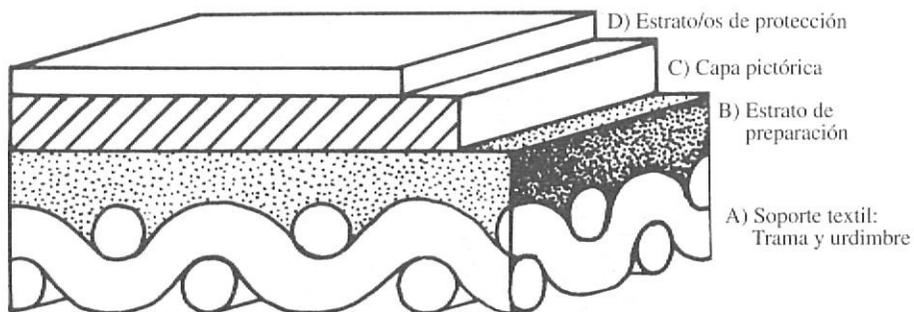


Figura n.º 2: Esquemas generales de las técnicas empleadas por el autor para ejecutar la imagen

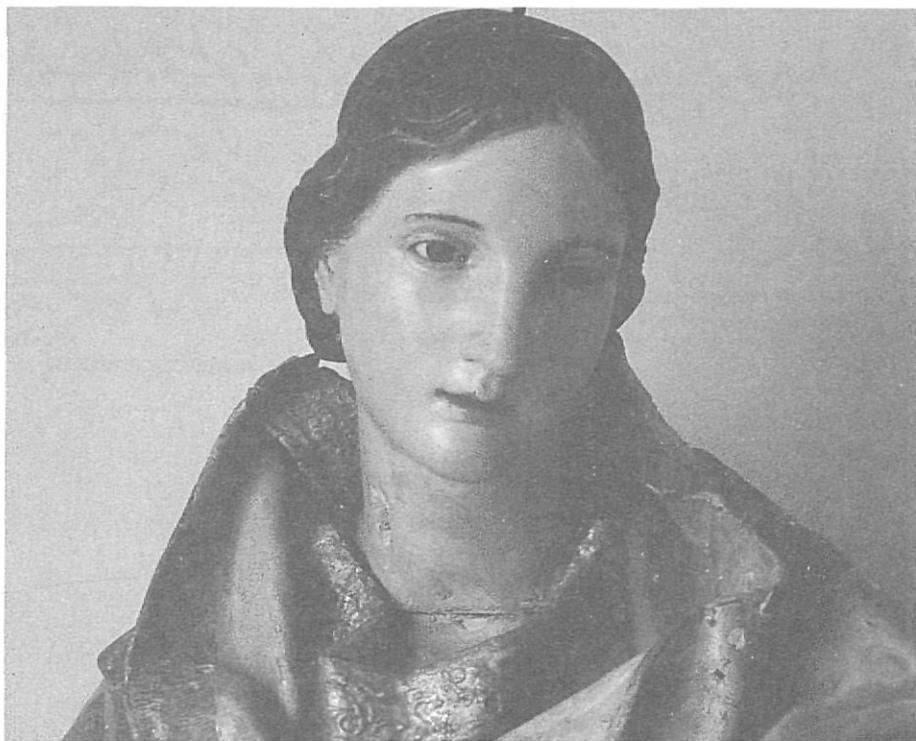


Figura n.º 3. Virgen de la Encarnación. Desmontaje del velo para su limpieza.



Figura n.º 4. Virgen de la Encarnación. Proceso de remoción de repintes en la pieza del velo que viste la imagen.

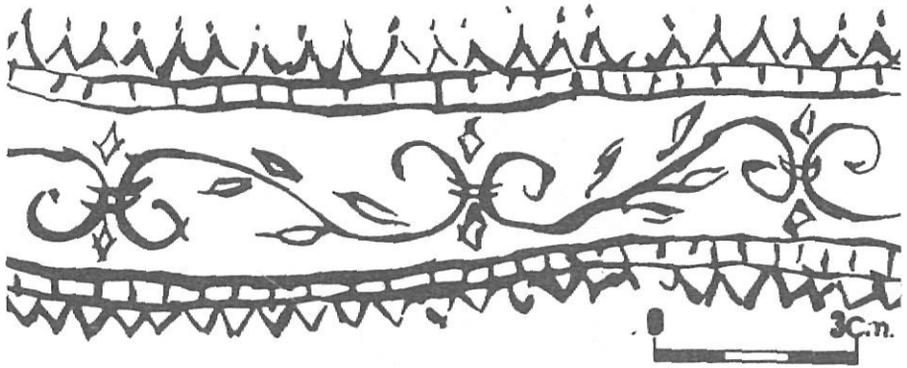


Figura n.º 5: Registro gráfico del motivo ornamental que repintaba el velo, eliminando para recuperar el original subyacente

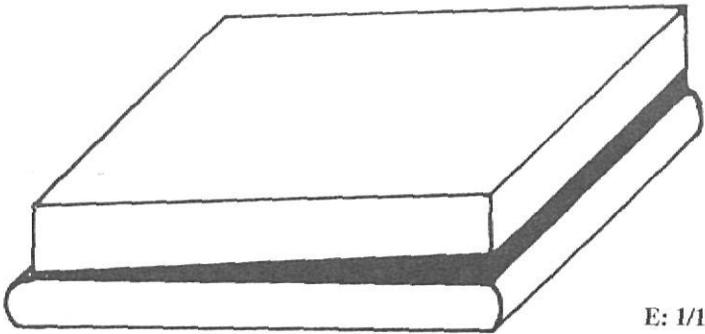


Figura n.º 6: Esquema del despiece de la peana



Figura n.º 7. Virgen de la Encarnación. Fase de limpieza. Detalle.

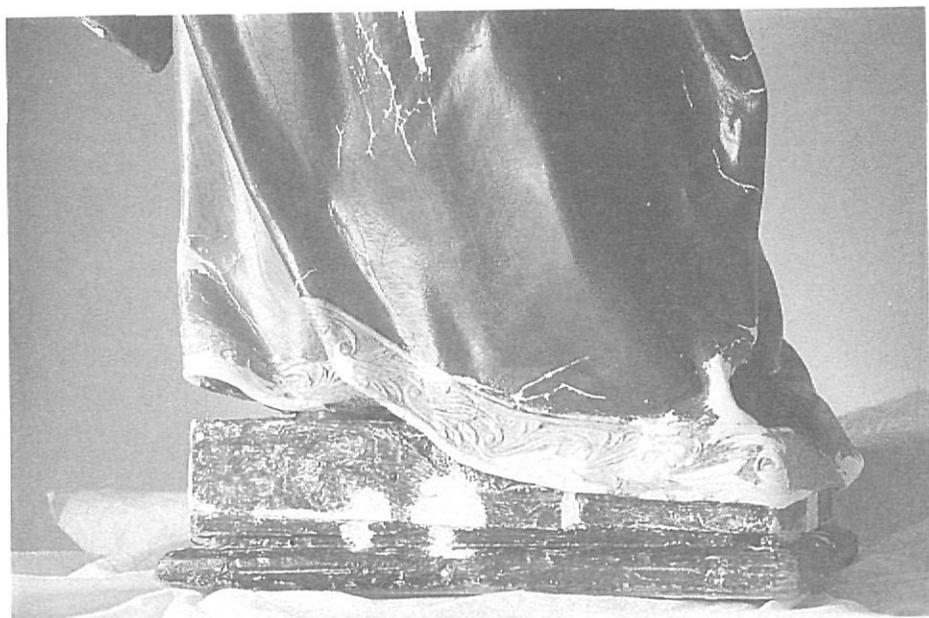


Figura n.º 8. Virgen de la Encarnación. Detalle de la fase de estucado en la zona inferior de la imagen.

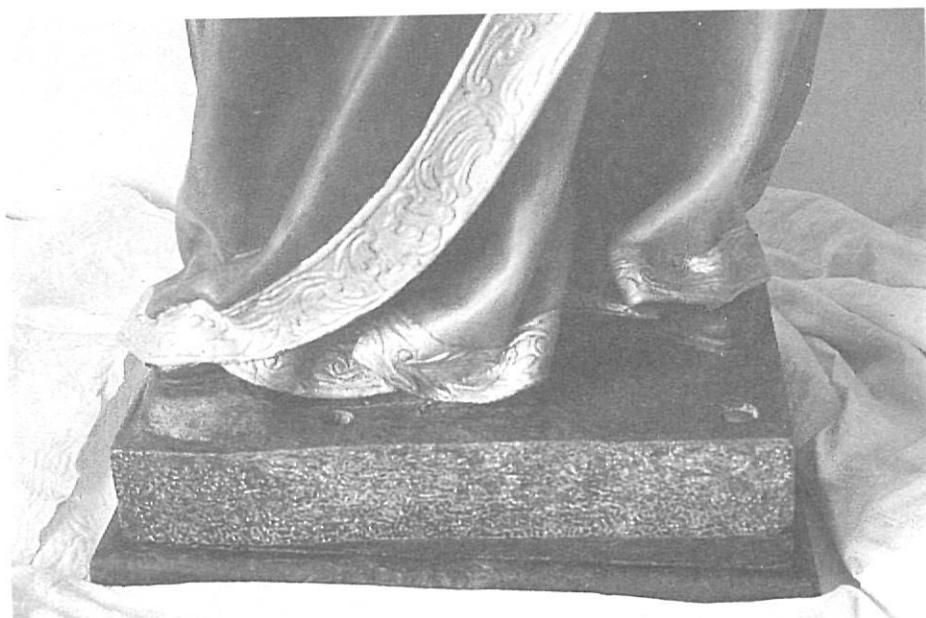


Figura n.º 9. Virgen de la Encarnación. Detalle de la fase de reintegración cromática.



Figura n.º 10. Virgen de la Encarnación.
Vista lateral de la obra al finalizar el proceso.