

Restauración del Cristo en la Cruz de la iglesia parroquial de Castielfabib

Amparo Villanueva Manzano

Estudio histórico

En Oriente, el Concilio Quinisexto de Constantinopla, del año 692, cuyas conclusiones no fueron ratificadas por el Papa y, por tanto, sin efecto en Occidente, aconsejaba el cambio de la figura del Cordero por Cristo Crucificado. Dice entre otras cosas en el Canon II:

Para que la perfección sea expuesta a todas las miradas, igual que por medio de pinturas, decidimos que de aquí en adelante, será necesario representar en las imágenes, al Cristo nuestro Dios bajo la forma humana, en vez del antiguo Cordero. Es preciso que el pintor nos lleve, como por la mano, al recuerdo de Jesús vivo en carne, muriendo por nuestra salvación y consiguiendo así la redención del mundo.

Por la biografía de San Gregorio, apóstol de Armenia, sabemos que antes de Constantino ya existía en Oriente el Crucifijo. En esta primitiva iconografía de la Crucifixión encontramos dos tipos simultáneos que encarnan dos tendencias diferentes:

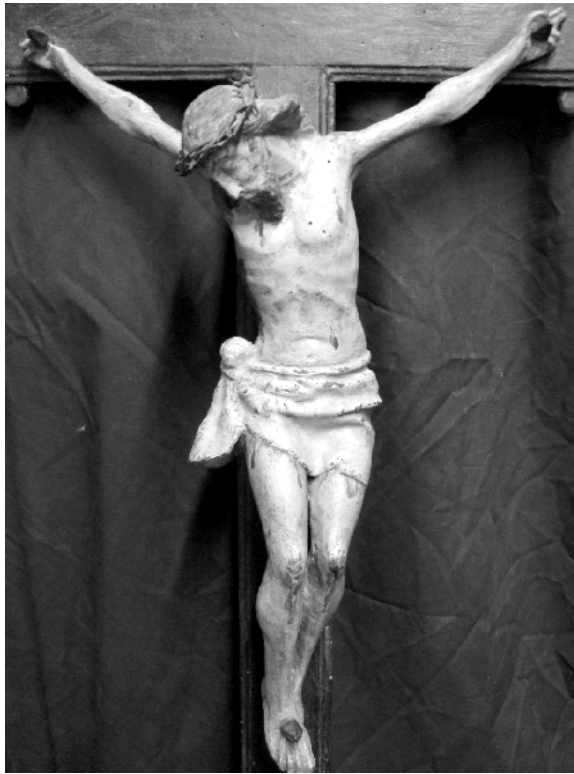
1ª - Un tipo realista, sin atenuantes ni paliativos de carácter ideológico, que representa a un Cristo crucificado, siguiendo la fórmula griega; completamente desnudo o con un simple paño de pureza, perizoma o *subligaculum*.

2ª - Un segundo tipo presenta a Cristo crucificado vestido con una túnica sin mangas (*colobium*) o con mangas a manera de dalmática.

Sin embargo, es en el siglo IX cuando la imagen de la Crucifixión se hace importante. La Crucifixión en el arte español, en comparación con otros países, es tardía. Hasta bien avanzado el siglo X, en el Beato de Gerona, no podemos encontrar ningún ejemplo, y más concretamente en la escultura exenta, no es hasta el año 1063 cuando surge la primera representación escultórica de Cristo: "El crucifijo de don Fernando y doña Sancha".

En todas las épocas, pero muy singularmente en el Barroco, se plantea la representación de Cristo crucificado, expirante o fallecido. Los Cristos Crucificados representan a un Cristo ya muerto, en actitud de sereno abandono, sin contorsiones de dolor ni crispación alguna, aunque las policromías denoten un exceso de sangre. Los pies siempre están sujetos con un solo clavo.

El paño de pureza tan reducido, ocultando al mínimo el cuerpo, demuestra el aprecio del escultor hacia la anatomía que repercutirá sobre el modelo físico.



Cristo de Castielfabib, antes de la restauración. Foto de la autora.

Suele ser pequeño, formando un nudo en el costado derecho. Los pliegues que forma son suaves. La policromía del paño es de color blanco, con una ligera decoración lineal.

La corona de espinas en un primer momento está labrada en el mismo bloque de madera. La policromía, de gran calidad, muestra unos ligeros regueros de sangre en el costado y amoratamientos en las rodillas y pies.

Iconografía cristológica en el Rincón de Ademuz

No existe testimonio documental que atestigüe la procedencia, así como el comitente, el destinatario o el autor del pequeño *Cristo en la Cruz* de Castielfabib. La ubicación original de esta pieza es asimismo desconocida. La documentación que sí conocemos es a través de los estudios realizados por el historiador Raúl Eslava Blasco sobre la tradición cristológica en el Rincón de Ademuz¹:

¹ ESLAVA BLASCO, R.: "El patrimonio histórico-artístico desaparecido en el Rincón de Ademuz (II): algunas tallas de Castielfabib y Puebla de San Miguel, y la impronta de José Esteve Bonet en la comarca". En *Ababol*, nº 57. Ademuz, 2009. P. 6.

[...] la iconología cristológica fue abundante en todos templos de la comarca del Rincón. Sin lugar a dudas, la representación más común y abundante en las capillas de estas tierras fue la de Cristo en la Cruz.

En este sentido, se puede constatar documentalmente que las principales parroquiales de la comarca disponían desde el siglo XVII de una capilla dedicada al Crucificado. Capillas que habitualmente estaban bajo el patronato de las respectivas municipalidades, como se ha podido documentar en el caso de los templos matrices de las dos villas históricas, Castielfabib y Ademuz.

A imitación de las iglesias parroquiales, aquellas ermitas de las aldeas que tenían algún pequeño altar lateral, habitualmente uno estaba bajo la advocación del Crucificado. Se puede decir que éste, junto con el de Nuestra Señora del Rosario, fueron los títulos más habituales en las capillas de los templos de la comarca, casi de obligada presencia. La imagen del Crucificado, además, desde el Concilio de Trento (1545-1564) fue muy potenciada por los obispos segobricenses y algunos de ellos se preocuparon de que el Crucificado apareciese no sólo en su capilla particular, sino también que presidiese (con representaciones de menor tamaño) las aras de cada una de las capillas de las principales iglesias parroquiales de la comarca; así lo mandaron sucesivamente los obispos Feliciano de Figueroa y Francisco de Gavaldá en la primera mitad del siglo XVII en aplicación de los principios de Trento.

Descripción iconográfica del Cristo de Castielfabib

Este crucifijo, proveniente de la Iglesia Nuestra Señora de los Ángeles de Castielfabib, tiene un rostro sereno, de rasgos finos y bellos, boca entreabierta, con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho en inequívoca actitud vulnerable. Lleva corona de espinas, lo cual contribuye a realzar la perfección de la cabeza y la hermosura de los cabellos, tratados con una perfección extraordinaria, a base de largas trenzas rizadas, resbalando en el lado derecho de la imagen, precisamente en el punto en el que el Cristo inclina su cabeza.

La anatomía es majestuosa y serena, está adherido a la cruz por tres clavos. El paño de pureza forma un lazo en el costado derecho, siendo de pliegues sencillos. En las rodillas de la talla, el artista se mostró realista, pues aparecen desgarradas y contusionadas. La herida del costado, abierta por la lanzada, está tallada, no sólo policromada, sino realizada con la gubia.

Las manos y los pies revelan a un consumado conocedor de la anatomía humana. Los clavos han producido una contusión en manos y pies que aparece reflejada con un realismo impactante.

Es un Cristo que irradia equilibrio, una gran elegancia y una fuerza plástica que consigue emocionar al espectador, a pesar de su clasicismo. La talla está realizada en madera, de un solo bloque, no así el crucifijo.

Según el estudio microscópico de una pequeña muestra extraída de la talla, el material del cual está elaborado este crucifijo es de madera de pino. El hecho de escoger esta madera para la realización de este tipo de piezas, no era una elección al azar, sino que se escogían por ser de la zona y sobretodo de dureza media, conociéndose sus propiedades plásticas, de resistencia contra ataques de microorganismos, si los tablones de madera estaban bien tratados y cortados



Estado de la mano derecha del Cristo, antes de la restauración. *Foto de la autora.*

de antemano. La madera, debido a su estructura, debe ser trabajada uniformemente en toda su superficie, con cortes netos y precisos.

Una vez acabada la talla se recubre la escultura con una capa de yeso de espesor variable que se utiliza como preparación para el color, amortiguando todos los movimientos que sufre la talla. Para aplicar las capas de preparación se tiene que poner a hidratar previamente, durante veinticuatro horas, la cola de conejo, obtenida del colágeno de la piel de animales de peque-

ño tamaño (conejos y ratas principalmente) que después de un proceso de cocción y purificación se obtenía la cola deshidratada en grano o en pastilla.

Una vez hidratada se calentaba al baño maría hasta que se deshiciese, y, se añadía la carga, normalmente blanco de España (carbonato cálcico), hasta conseguir la densidad deseada y se aplicaba por impregnación sobre la superficie leñosa.

Una vez secas las capas de preparación se procedía a realizar la composición pictórica con los pigmentos. Ya seca la capa pictórica se barnizaba la superficie con una resina de origen natural por dos cuestiones principales:

-Una estética, ya que daba brillo y luminosidad a la obra.

-Y otra práctica, y fundamental, puesto que protegía los estratos pictóricos de la oxidación ambiente y de su consecuente oscurecimiento.

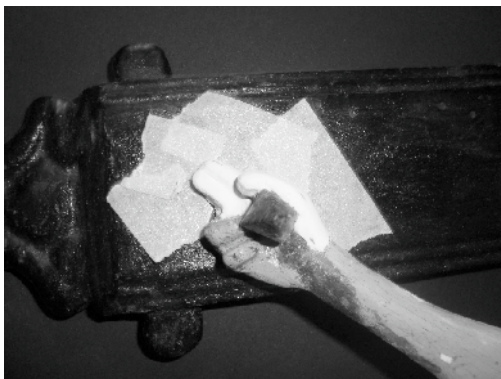
Estado de conservación

En líneas generales, podríamos decir que el estado de conservación de la talla era aceptable. Sufría la acumulación de polvo y suciedad superficial adherida al estrato pictórico que derivaba en un oscurecimiento ocultando la tonalidad original de la imagen, provocado principalmente por el humo de velas, que, junto con el polvo doméstico, forman una película negruzca y grasienta depositada sobre la policromía ocultando la misma.

También se observaban orificios practicados por algún insecto xilófago. Teniendo en cuenta el tamaño del orificio y su forma cilíndrica, podemos aventurar que tal vez se trate de un ataque de carcoma común.

Como alteración principal, cabe destacar el hecho de que al ser una representación escultórica elaborada en soporte leñoso ha provocado y derivado en un número de alteraciones por la manera de estar realizada:

A nivel de soporte cabría destacar la presencia de algunas grietas que se habían marcado en la policromía y se correspondían con las uniones de las piezas de las extremidades que habían sufrido movimientos propios y naturales del material que constituye el soporte, y que no parecía que pudiera establecer ningún riesgo para la integridad de la obra. Con los años, han dado como resultado la aparición de grietas.



Evidentemente, al ser el soporte mucho más grueso y más fuerte que los demás elementos escultóricos (estratos preparatorios, estratos pictóricos, etc.), éste tira de los demás rompiéndolos y deshaciéndolos en su camino a la degradación, por lo que además de presentar grietas estructurales, presenta pérdidas de preparación y película pictórica en las zonas adyacentes a las grietas.

Mano derecha del Cristo reintegrada. Foto de la autora.

Normalmente, estas piezas se elaboran sin haber llegado a secar por completo el núcleo leñoso, por lo que tienen que hacerlo a lo largo de su historia como elemento de culto antes que como simple madero. La madera es un material altamente higroscópico, absorbiendo, reteniendo y devolviendo humedad, es un elemento vivo, incluso después de talada y trabajada, que no cesa de repetir continuos y bruscos movimientos de contracción e hinchamiento, provocados por los cambios climáticos a los que está expuesta.

Debido también al acelerado secado del soporte, este se encuentra desnutrido y quebradizo presentando faltantes del mismo por traumas ya sea en el crucifijo en sí o el más evidente, en la mano derecha de Cristo, donde se aprecia la falta del dedo pulgar, índice y corazón.

En cuanto a la preparación, en esta obra no existe casi y la poca que se conserva no realiza bien su función, provocando que la pintura se pierda.

Respecto a la policromía, se señalan pérdidas puntuales de ésta en cuerpo y paño de pureza producidas tanto por la manipulación incorrecta como por la falta de adherencia del soporte.

En la parte posterior del cuerpo se observan restos de pintura negra o repintes provocados descuidadamente al pintar el crucifijo. En el aplique metálico (cartela y clavo), el metal se halla oxidado con algún resto de policromía.

Destacan además faltantes considerables de soporte provocados por traumas mecánicos puntuales tanto en la cruz como en una de las extremidades superiores del Cristo. Es una de las partes que más sufrió esta imagen sobretodo en su mano derecha donde faltan los dedos pulgar, índice y corazón.

Proceso de intervención

Tras realizar una sesión fotográfica para dejar testimonio de su estado de conservación, comenzó la intervención con la limpieza mecánica de la imagen para eliminar todos aquellos depósitos no adheridos a la superficie pictórica. Este tratamiento se realizará con los utensilios y herramientas necesarias sin causar agresiones ni al soporte leñoso ni al estrato pictórico.

Por prevención se decidió tratar el ataque xilófago al parecer activo, antes de sellar los orificios resultados del mismo. Se limpiaron las galerías de restos de serrín y se inyectó un insecticida tipo “Xilacel matacarcomas” hasta asegurarnos la máxima impregnación del soporte lúneo. Se aplicó por inyección y pincel el insecticida para así poder erradicar el ataque de la escultura. De esta forma se garantiza la penetración integral de ambos materiales para regenerar y tratar contra ataques de xilófagos el soporte. Una vez que el producto había cristalizado en el interior, se cerraron los orificios y galerías con una masilla que permitiría además de llenar los huecos, dejar una superficie útil para el posterior estucado.

Posteriormente se realizó una prueba a fin de determinar el disolvente o la mezcla de ellos más efectiva para la eliminación de la suciedad. Limpieza química de la película pictórica, este es uno de los procesos más espectaculares en todo tratamiento de restauración y a la vez el más peligroso, ya que se trata de eliminar todo tipo de pátinas, barnices y aquellos elementos que disturben la clara lectura del estrato pictórico original. Se realizó de forma gradual y controlada; gradual, empleando disolventes y reactivos que actúen de menor a mayor intensidad hasta dar con la mezcla de disolventes adecuados, y controlada, actuando de forma cauta y controlando la acción y resultado de la mezcla de disolventes escogidos.

Además de sellar las grietas y los agujeros del soporte, se procedió a reintegrar volumétricamente las zonas donde había faltantes del mismo provocados por traumas mecánicos y otros agentes externos de degradación. En este caso, se hallaban pérdidas en los extremos de la cruz y en varios dedos de la mano derecha para cuya reposición volumétrica se empleó una resina epoxídica de dos componentes (Araldit + endurecedor al 50%) dada su capacidad de modelado, ajuste y unión a las superficies, así como la estabilidad de perdurabilidad con el paso del tiempo.

Una vez limpia la talla, se inició el proceso preparatorio para la reintegración cromática o estucado de la obra, para lo que en principio, se hizo necesaria la nivelación de las lagunas con estuco para llevarlas al nivel de la policromía original. Se extendió una película de cola de conejo muy diluida mezclada con polvo de blanco panet sobre las lagunas, a fin de propiciar una capa de estuco.

Tras su secado hubo que preparar las lagunas para facilitar la recepción de estas técnicas reintegradoras, enrasándolo a punta de bisturí y con la ayuda de lijas muy finas.

Acabada esta operación se aplicó una película de gomalaca descerada. Una vez reintegrado el conjunto con acuarela y maimery se procedió al barnizado con un barniz satinado.

Todos los procesos se efectuaron siguiendo los criterios establecidos en la conservación y restauración de obras de arte, basados en la durabilidad de los



Cristo de Castielfabib, tras la restauración. Foto de la autora.

materiales, la reversibilidad de los mismos, la legibilidad de la intervención y la fiabilidad de autenticidad histórica de la imagen como elemento único e irrepetible del patrimonio histórico-artístico de la Comunidad Valenciana.

Propuesta de conservación

Objetivo importante dentro de este proceso de restauración debe ser, sin duda, su mantenimiento desde el punto de vista conservacional. En la conservación de una obra de arte y lo que es más importante en el progresivo deterioro de la misma, inciden diversos factores de los que podríamos destacar por su relevancia al menos dos. El primero, una manipulación incorrecta y por otro lado una alteración de ciertos niveles medioambientales.

Por ello sería interesante destacar, a fin de hacer duraderas nuestras intervenciones, la necesidad de crear unas condiciones medioambientales idóneas para la exigencias que materialmente requieren tanto las obras como el proceso de restauración al que han sido sometidas, ya que de otro modo éste resultaría inútil e ineficaz.

Recordar que una buena restauración no garantiza al cien por cien el perfecto mantenimiento de las obras tratadas; para ello, la obra tiene que estar protegida sobre todo de las causas de alteración. Ante cualquier duda con respecto a la conservación y manipulación de una obra de arte es imprescindible contar con la opinión de un experto.