

INFORME DE RESTAURACIÓN

SOBRE UNA
TALLA BARROCA
DE LA IGLESIA PARROQUIAL
DE **HONDARRIBIA**

ESTELA SOLANA



Udal Liburutegia / Hondarribia
Sobre una talla barroca de la i
SOLANA, Estela
726.5 SOL sob



3157355

Í N D I C E

I.	IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA	3
	I.1 PROCEDENCIA DE LA OBRA	3
	I.2 MOTIVO ICONOGRÁFICO	3
	I.3 ATRIBUCIÓN	3
	I.4 FECHA	3
	I.5 DIMENSIONES	5
	I.6 PROCEDIMIENTO Y TÉCNICA	5
	I.7 CATALOGACIÓN	5
	I.8 PROPIETARIO	5
II.	INTERVENCIÓN SOLICITADA	6
	II.1 TIPO DE INTERVENCIÓN	6
	II.2 MOTIVO DE EXAMEN O INTERVENCIÓN	6
	II.3 URGENCIA Y JUSTIFICACIÓN	6
III.	HISTORIAL ARTÍSTICO	7
	III.1 DESCRIPCIÓN DETALLADA	7
	III.1.1 Estilo	9
	III.1.2 Iconografía	10
	III.1.3 Composición	11
	III.2 DATACIÓN	13
	III.3 IMPORTANCIA DE LA OBRA	13
	III.3.1 Importancia artística	13
	III.3.2 Importancia histórico-cultural	15
	III.4 BIBLIOGRAFÍA	17
IV.	TESTIMONIO FOTOGRÁFICO	18
V.	ESTUDIO MATERIAL	21
	V.1 SOPORTE	21
	V.2 PREPARACIÓN	24
	V.3 PELÍCULA PICTÓRICA	24
	V.4 PELÍCULA PROTECTORA	24
VI.	ESTADO DE CONSERVACIÓN	25
	VI.1 SOPORTE	25
	VI.2 PREPARACIÓN	29
	VI.3 PELÍCULA PICTÓRICA	29
	VI.4 PELÍCULA PROTECTORA	29
VII.	TRATAMIENTO PROPUESTO	34
	VII.1 SOPORTE	34
	VII.2 POLICROMÍA	35
VIII.	PROPUESTA POST-PROCESO	37

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA FICHA TÉCNICA

I.1 PROCEDENCIA DE LA OBRA.

Esta talla procede de un retablo del siglo XVII, ubicado antiguamente en la iglesia parroquial de "Sta. María de la Asunción de Hondarribia". Posterior al año 1680, fue rescatada de un incendio, junto a otro ángel parejo. Actualmente se encuentra depositada en una sala-museo, en el interior de la misma parroquia (*ver figura 1*).

I.2 MOTIVO ICONOGRÁFICO.

Representa un ángel ornamental colocado inicialmente, en la parte inferior derecha del referido retablo. Al lado izquierdo, existía otra figura que hacía pareja y ambas custodiaban o más bien presentaban (*por la pose de sus brazos*) un tabernáculo central (*figura 2*).

I.3 ATRIBUCIÓN.

Estas tallas están atribuidas a algún artista anónimo, influenciado por la escuela de Joanes de Iriarte.

I.4 FECHA.

Su fecha de realización puede establecerse aproximadamente, sobre mediados del siglo XVII.

INFORME DE RESTAURACIÓN - EL CAMINO DEL CALVARIO
 SOBRE UNA TALLA BARROCA
 DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HONDARRIBIA

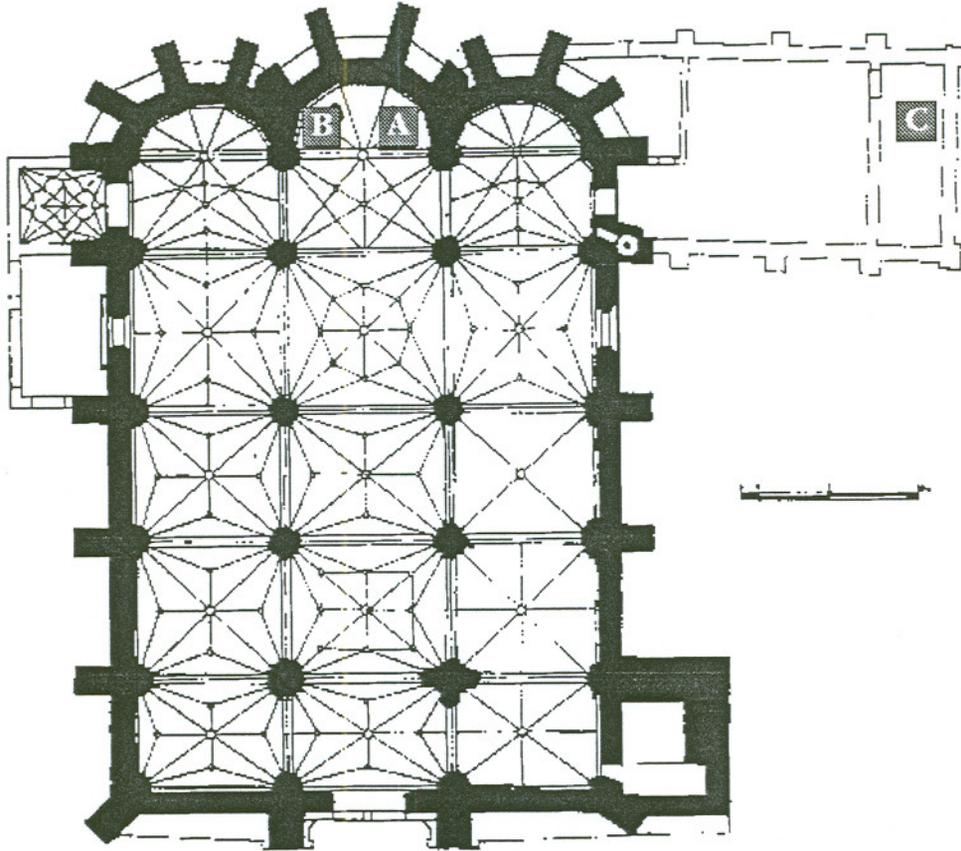


Figura 1.

Plano de Santa María de la Asunción de Hondarribia.

- A: Lugar del retablo, donde se ubicaba el ángel (antes del incendio).*
- B: Colocación del otro ángel, en el lado izquierdo del retablo.*
- C: Localización actual de las dos tallas.*

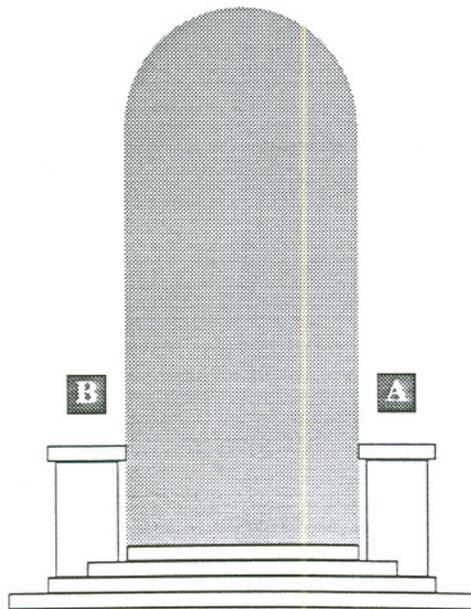


Figura 2.

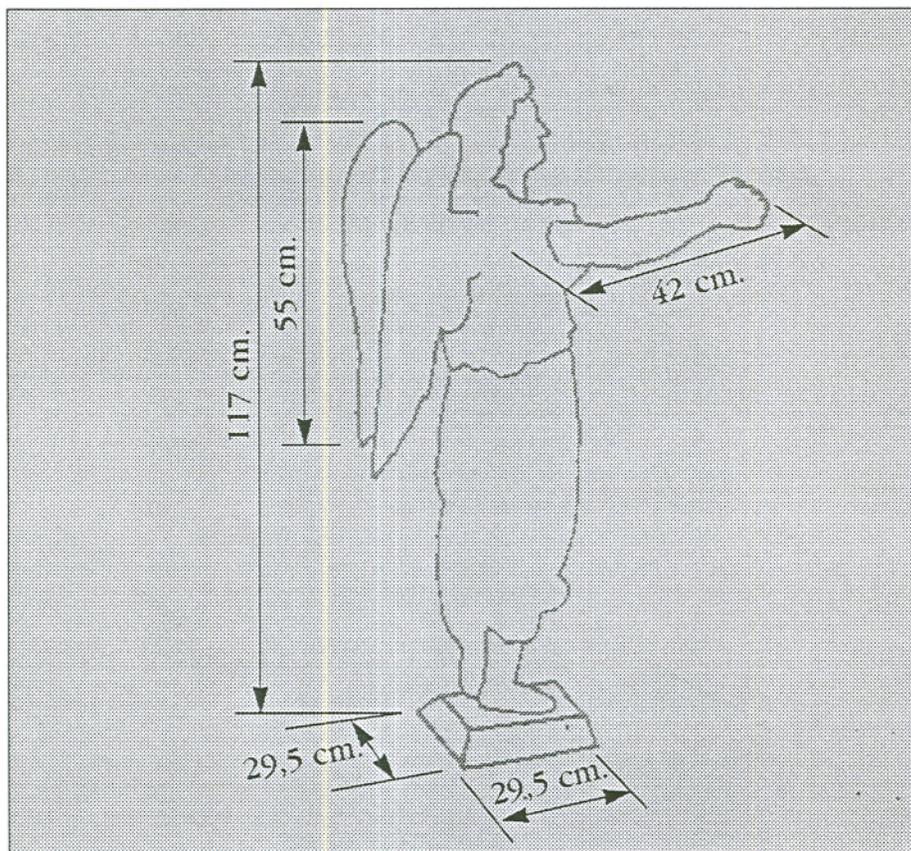
Esquema del retablo.

- A: Localización del ángel, (posición derecha).*
- B: Colocación pareja del otro ángel, (posición izquierda del retablo).*



Hondarribia.- Interior de la Iglesia (Siglo XVII)

I.5 DIMENSIONES.



I.6 PROCEDIMIENTO Y TÉCNICA.

Talla policromada con estofados.

I.7 CATALOGACIÓN.

Obra no catalogada.

I.8 PROPIETARIO.

Iglesia parroquial Sta. María de la Asunción de Hondarribia.

INTERVENCIÓN SOLICITADA

II.1 TIPO DE INTERVENCIÓN.

Análisis de rayos X.

II.2 MOTIVO DE EXAMEN O INTERVENCIÓN.

La talla presenta numerosos orificios producidos por insectos xilófagos, así como la presencia de serrín, que estos insectos han desechado.

II.3 URGENCIA Y JUSTIFICACIÓN.

Urge una rápida intervención, para determinar si los insectos se encuentran actualmente en el interior de la talla y considerar la posibilidad de que se mantengan activos. En tal caso, procede realizar una fumigación para erradicar tal actividad.

HISTORIAL ARTÍSTICO

III.1 DESCRIPCIÓN DETALLADA.

Se trata de un ángel ornamental que mantiene la mirada alta, hacia su Dios. Lo hace con delicadeza, con reverencia, con ensalmo y éxtasis.

El brazo derecho se alza en ademán de presentación y la mano izquierda se mantiene pegada al pecho. Es notorio, que por la posición de la mano derecha, ésta ha sostenido algún tipo de objeto alargado; una vara posiblemente (*figura 3*).

La pierna izquierda está ligeramente doblada, sin llegar a formar una contrapostura clásica o renacentista.

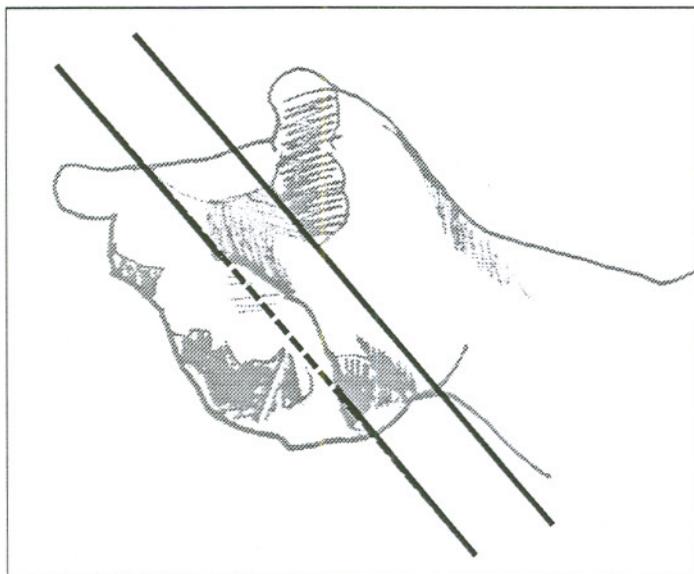


Figura 3.
Esquema de la mano derecha.

El ángel se encuentra inclinado hacia atrás, (no está en una pose natural), ya que mantiene la posición de estar soportado por una pared o hayarse ubicado en un retablo. Por ello, la base en la que está emplazado, puede ser de una intervención posterior.

En la parte posterior de la talla, existe un rebaje o muesca, que corrobora la suposición de que en su día, la imagen estaba adosada a la pared (*figura 4*).

La anatomía del ángel es humana y armoniosa. Los pliegues de los ropajes son dinámicos y marcados sin exceso. El inflamamiento que se produce en los vuelos de la ropa, incrementa su dinámica sobre todo al llegar a la parte inferior derecha (*foto 1*).

Las alas que determinan su condición de ángel, están formadas por grandes plumas, no especialmente vigorosas y permanecen sin desplegar. Se presentan de un modo compacto y simplemente se limitan a la identificación del personaje.

Por último, hacer una pequeña referencia a la voluptuosidad que refleja su cabello.

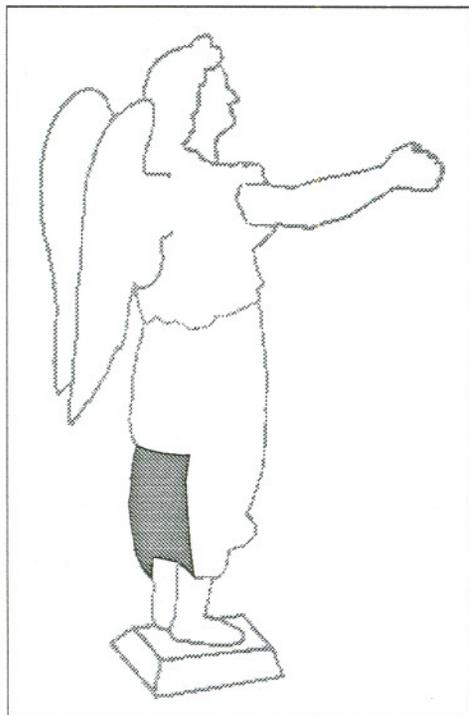


Figura 4.
Localización de la muesca o rebaje,
en la parte posterior de la talla.



Foto 1.
El contraluz destaca la dinámica de
los pliegues en la ropa

III.1.1 Estilo.

La talla corresponde al estilo barroco. Fue creada para completar un retablo renacentista del artista Joanes de Iriarte; de quién el autor de la talla se vió influenciado.

Aunque esta talla fue creada en una época posterior a la del retablo, arrastra cierto influjo del renacimiento (*foto 2*).

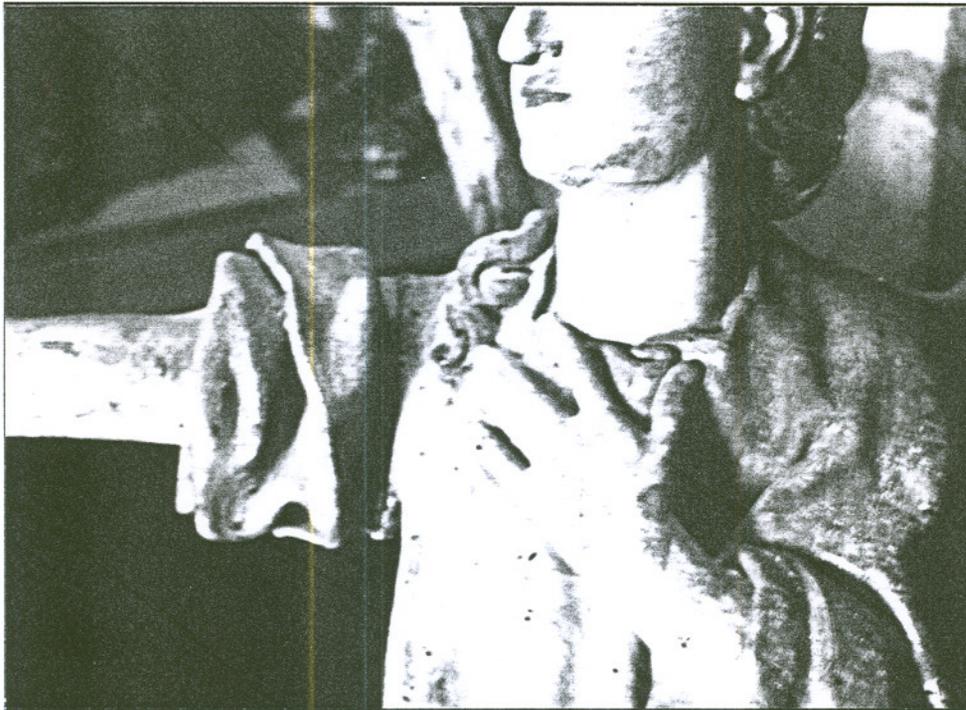


Foto 2.

El pliegue del cuello marca una influencia claramente renacentista.

Localización del estilo.

Entre todas las etiquetas utilizadas en la historia de la cultura y de las formas, quizá la del "Barroco" sea la más ambigua: originalmente indicación de un estilo, ha llegado a ser también el rótulo de una época donde, además, tienen lugar importantes hechos de estilo nada "barroco". Como casi todas las etiquetas históricas, "Barroco" empezó por ser un

insulto –era ya por el siglo XVII, una palabra portuguesa que designaba las perlas de forma irregular–, su significado era el de: “deforme, extravagante”.

La edad barroca ofrece, la paradoja de que la exuberancia y la extravagancia llegan a su extremo en el mismo instante en que, desde la perspectiva de la historia de las ideas, comienza claramente la “Edad de la Razón”, el “Barroco” como “Alto Renacimiento” o fin del Renacimiento y el “Barroco” como arranque de la era racionalista que, tras la etapa, aún nublada, de la “Edad de la Razón” llegará a ser “Siglo de las Luces”. Ese contraste hay que situarlo sobre la espesa situación histórica en violenta conflictividad social, política y religiosa.

III.1.2 Iconografía.

Las jerarquías angélicas.

Dios no está solo en el Paraíso; además de los santos tiene a su servicio a los ángeles, unos seres espirituales, que según la doctrina católica, sirven de intermediarios entre la Divinidad y los hombres. La concepción antropomórfica de estos seres espirituales deriva de las religiones orientales, especialmente del mazdeísmo persa.

El reino celeste ha quedado fijado hasta en la tradición cristiana como una reproducción de la corte del rey de Persia. Estos emisarios divinos aparecen en la Biblia, pero su origen extranjero parece atestiguarlo su propio nombre que viene del griego *aggelos*, origen de la palabra latina *angelus*. En cuanto a su iconografía, si bien el Oriente abunda en genios alados, e incluso toros y leones, no hay lugar a dudas de que los ángeles alados del arte cristiano derivan directamente de las Victorias (*nikés*) griegas, y los angelotes aparecen relacionados con pequeños Eros o Cupidos.

Será la Iglesia de Oriente la que se especialice en el estudio de la angelología por obra de Dionisio el Pseudo-Areopagita,

en la segunda mitad del siglo I. Dionisio establece nueve coros de seres celestes, divididos en tres grupos: el primero está constituido por los serafines, los querubines y los tronos; el segundo por las dominaciones, las virtudes y las potestades; y el tercero por los principados, los arcángeles y los ángeles, como en este caso. Esta clasificación se convirtió en canónica y fue introducida en Occidente por el papa San Gregorio el Grande hacia 870.

Se conocen un total de siete nombres de arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Barachiel, Jehudiel y Seathiel; (como la terminación significa: Dios, se tratan de nombres teóforos). A cada arcángel se le designa una función y atributos, según su apelativo y la tradición medieval.

III.1.3 Composición.

Se trata de una figura aislada en pose tradicional, las alas hacen a la obra más volumétrica (*foto 3*) y el brazo alargado señala una dirección casi obligatoria hacia la izquierda (*figura 5*).



Foto 3.
Tridimensionalida y dirección.

Fantasia y perspectivismo en el espacio

Del diario de Paul de Fréart, Sieur de Chantelou, sobre el viaje de Bernini a Francia

[6 de junio] ...Hablando de escultura... [Bernini] dijo otra cosa aun más extraordinaria: a veces para imitar bien al modelo es necesario introducir en el retrato de mármol algo que no se encuentra en el modelo. Esto parece una paradoja, pero lo explicó así: para representar la sombra que algunos tienen alrededor de los ojos, es necesario ahondar el mármol donde está la sombra para representar el efecto del color y compensar así con la habilidad la imperfección del arte de la escultura, que no puede dar color a los objetos [...] Después añadió una regla [...] de la que no estoy tan convencido como de las anteriores. Dijo: un escultor crea una figura con una mano levantada y la otra puesta en el pecho. La práctica enseña que la mano que está en el aire debe ser mayor y más llena que la que descansa en el pecho. Eso es porque el aire que rodea la primera altera y consume algo de la forma, o, para expresarlo mejor, algo de la cantidad de la forma [...] Me dijo que tiene una galería como ésta en su casa de Roma y que allí crea la mayor parte de sus composiciones dando vueltas, que apunta en la pared con carboncillo las ideas según le llegan; pues es corriente en mentes ágiles e imaginativas amontonar pensamientos para un tema [...] siempre con apego a la última idea por el amor especial que se tiene a la novedad. Lo que hay que hacer para corregir este defecto es dejar descansar esas ideas sin mirarlas durante un mes o dos. Entonces se puede elegir la mejor. Si el trabajo es urgente [...] es necesario recurrir a esos cristales que cambian el color de las cosas o los que las hacen parecer más grandes o más pequeñas, y mirar los esbozos vueltos de arriba a abajo, y, en fin, con esos cambios en color, tamaño y posición, corregir la ilusión causada por el amor a la novedad, que casi siempre impide elegir la mejor idea...

Figura 5.

Del diario de Paul de Fréart, Sieur de Chantelou, sobre el viaje de Bernini a Francia.



Figura 6.
Distribución de los colores predominantes en la talla.

Por otra parte, la zona trasera (a medio tallar), confirma que los planos de visión para la que fue creada, son frontal y laterales.

III.1.3.1 Colores.

No son los originales, la talla ha sido policromada en diversas ocasiones, ya que se supone que la policromía inicial debía tener estofados (con oro) y colores vivos variados. Actualmente predominan dos colores: el azul de la túnica y el dorado-amarillo de las alas y remates de la túnica. La policromía se completa con colores de tono carnoso en el rostro, brazos o pies y un marrón-castaño en el pelo (*figura 6*).

III.2 DATACIÓN.

Mediados del siglo XVII. Datación corroborada por el libro "Sta. María de la Asunción" de Juan San Martín.

III.3 IMPORTANCIA DE LA OBRA.

III.3.1 Importancia artística.

III.3.1.1 La escultura como arte total.

La escultura en el seno de Italia tomó como punto de partida la triunfante "Roma Pontificia", para llegar a las diferentes

manifestaciones artísticas que van surgiendo en Francia y España.

No hay demasiados escultores que logren descubrir un lenguaje autónomo, más allá de los «aires» franceses o italianos.

La escultura está siempre relacionada con las demás artes: el templo o el palacio aspiran a que intervenga en ellos el gran escultor. El lenguaje especializado se convierte en parte de un planteamiento de ámbito más vasto: el de la escultura arquitectónica.

Bernini y sus seguidores, pretendían llegar a una escultura que fuera espectáculo y magia al mismo tiempo.

Formalmente el Barroco es el Renacimiento vuelto al revés, exacerbado en el tratamiento de sus motivos, paradójico, tenso y consciente de su violencia.

III.3.1.2 Artificio retórico.

La escultura barroca casi siempre esconde el artificio retórico: la transformación misma de las alegorías en figuras reales o en animales verdaderos, o incluso el empleo de los materiales, además de la capacidad de «hallar una semejanza en cosas desemejantes».

III.3.1.3 Hipérbole.

Los escultores son hiperbólicos cuando falsean las proporciones o incrementan el volumen de los materiales, cuando otorgan un gran preciosismo a la calidad técnica, acumulan decoraciones con significados que a veces contrastan recíprocamente, o cuando llevan hasta el extremo la energía artística.

III.3.1.4 Dinamismo y metamorfosis.

El dinamismo estalla en la materia modulada plástica y orgánicamente, alejándose de todo esquema fijo y refugándose en la libertad de la metamorfosis.

Es notable la forma en que se llega a la tridimensionalidad de la escultura a través del artificio de la perspectiva enriquecido por el movimiento.

III.3.1.5 La técnica: virtuosismo y artificiosidad.

Durante el periodo barroco la técnica llega a las fronteras de lo inefable. Los escultores se vuelven muy hábiles en el estudio de la anatomía más compleja, así como de las actitudes psicológicas más desconcertantes que aparezcan en un rostro. Los escultores se convierten en orfebres o cinceladores, con una capacidad extraordinaria. Uno de los objetivos consiste en representar lo irrepresentable, pero también se desahucian conceder tratamientos diversos a los diferentes elementos que pueden llegar a convivir dentro de una misma cultura (carne, vestido, joya, tocado): virtuosismo.

III.3.1.6 Tratamiento de la luz.

El escultor barroco conoce el valor de la cámara de luz, de la luz de fondo y de la luz que se refleja. Está en deuda con el método teatral debido a sus complicadas elaboraciones (en los documentos de aquella época a los altares se les llama «teatros»).

III.3.2 Importancia histórico-cultural.

III.3.2.1 Características generales del barroco español.

España es uno de los paladines de la Contrarreforma católica. Los jesuitas españoles luchan en Trento para defender la indiscutibilidad del dogma y la primacía absoluta de los asuntos espirituales sobre los materiales, y por otra parte la acción de la Inquisición velará porque así sea. El poder de la Iglesia será tremendo y dada la unidad española y su expansión americana tendrá mayores consecuencias que en la dividida Italia. Esto explica las más notorias características de nuestro barroco: la primera es que la temática plástica tendrá un definido carácter religioso; la segunda es que el arte, al igual que en Roma, será utilizado como argumento convincente del poder católico. También aquí, y con gran éxito, el arte se dirigirá antes a la sensación que a la razón.

Pero además de esto, hay otras singularidades que deben citarse como características diferenciales de otros barrocos, especialmente su gran originalidad, pues quizás desde lo mudéjar



no había alcanzado España una tan clara definición de su propio yo, como lo hizo en los siglos XVII y XVIII.

Nunca un estilo alcanzó tan hondas y prolongadas resonancias en la plástica popular. El barroco español es una poderosa mezcla de ornamentación y sobriedad. En el siglo XVII la ornamentación es tan abundante y complicada como el rococó alemán; aunque las diferencias sean notables, el barroco hispano es siempre emotivo y alucinado.

La rica policromía de la escultura o el atormentado movimiento de las figuras están sustentados por una imagen patética o desgarradamente dramática. Otra característica es la pobreza de los materiales. El siglo XVII, con su brillo, oculta en España una economía débil. El oro de América, mal empleado, no ha hecho sino precipitar las cosas. Pero no se quería renunciar al papel de gran potencia que asumió en el siglo XVI, no lo quería ni el rey ni la Iglesia, cada uno por diversas razones, aunque obvias, todas ellas. Por eso se levantan magníficas iglesias y grandes palacios, pero el ladrillo es mucho más frecuente que la piedra y el mármol.

En cuanto a la escultura, la madera, de honda tradición castellana, se empleará casi en exclusiva, incluso para las grandes máquinas de las arquitecturas-esculturas de los retablos que inundarán todas las iglesias coetáneas o anteriores.

La última característica que señalamos en su enorme variedad, ya que casi cada autor es un estilo distinto. Ello hace difícil, y a veces imposible, una clara agrupación por escuelas.

III.3.2.2 Temática.

La temática queda fijada por quien es casi único cliente: la Iglesia. Pero ante los retablos de pura arquitectura clásica se alzan, ahora, retablos libres en los que la escultura aparecerá exenta y rara vez en bajorrelieves. El menor papel que la escultura ocupa en los retablos, viene compensado por la proliferación progresiva de esculturas independientes. Los asuntos mitológicos o de exaltación de los poderosos, al modo de la vecina Francia, serán prácticamente desconocidos.

III.3.2.3 Materiales.

En cuanto a los materiales, ya se apuntó antes que, en general, se talla en madera, la cual después se policroma. A este propósito es interesante señalar que tal singularidad, casi única en Europa, hizo que durante el siglo XIX fuese despreciada nuestra escultura por alejarse del ideal clásico, que se creía sin policromar. Sin embargo cuando se descubre que hasta los mármoles del Partenón estuvieron policromados, se reconsideró nuestra estatuaria como un conjunto que ofrece valores plenamente escultóricos tan valiosos como los clásicos. La policromía viene, en la obra de los escultores hispanos, a reforzar el profundo sentido realista que no consiste en copiar la realidad, sino en hacer eterno lo efímero.

III.4 BIBLIOGRAFÍA.

- FERNÁNDEZ, Antonio "HISTORIA DEL ARTE"
Editorial Vives-Vives. Barcelona, 1992
- SAN MARTÍN. Juan "STA. MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE HONDARRIBIA"
Editado por la Diputación Foral de Gipuzkoa
(Dpto. de Cultura y Euskera). San Sebastián, 1998
- SANTIAGO, Sebastián "CONTRAREFORMA Y BARROCO"
Editorial Alianza Forma, S.A. Madrid, 1981-1983
- UNESCO "LA CONSERVACIÓN DE BIENES CULTURALES"
(Museos y Monumentos XI)
Editado por la Organización de Naciones Unidas.
Tournai (Bélgica), 1969-1979
- PLENDERLEITH, H.J. "LA CONSERVACIÓN DE ANTIGÜEDADES Y OBRAS DE ARTE"
Editado por el Instituto Central de Conservación y
Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología.
Ministerio de Educación y Ciencia
(Dirección General de Bellas Artes)
- VALVERDE, José María "EL BARROCO UNA VISIÓN DE CONJUNTO"
Editorial Montesinos, S.A. Barcelona, 1980
- VARIOS "LA ESCULTURA, SIGLOS XV AL XVIII"
Editado por SKIRA, Caravaggico, S.A.
Ediciones Numancia. Barcelona, 1972-1974

INFORME DE RESTAURACIÓN
SOBRE UNA TALLA BARROCA
DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HONDARRIBIA

TESTIMONIO FOTOGRÁFICO



Foto 4.
Vista frontal de la talla.



Foto 5.
Vista posterior.



Foto 6.
Detalle del frontal.



Foto 7.
Vista semi-lateral.

INFORME DE RESTAURACIÓN
SOBRE UNA TALLA BARROCA
DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HONDARRIBIA

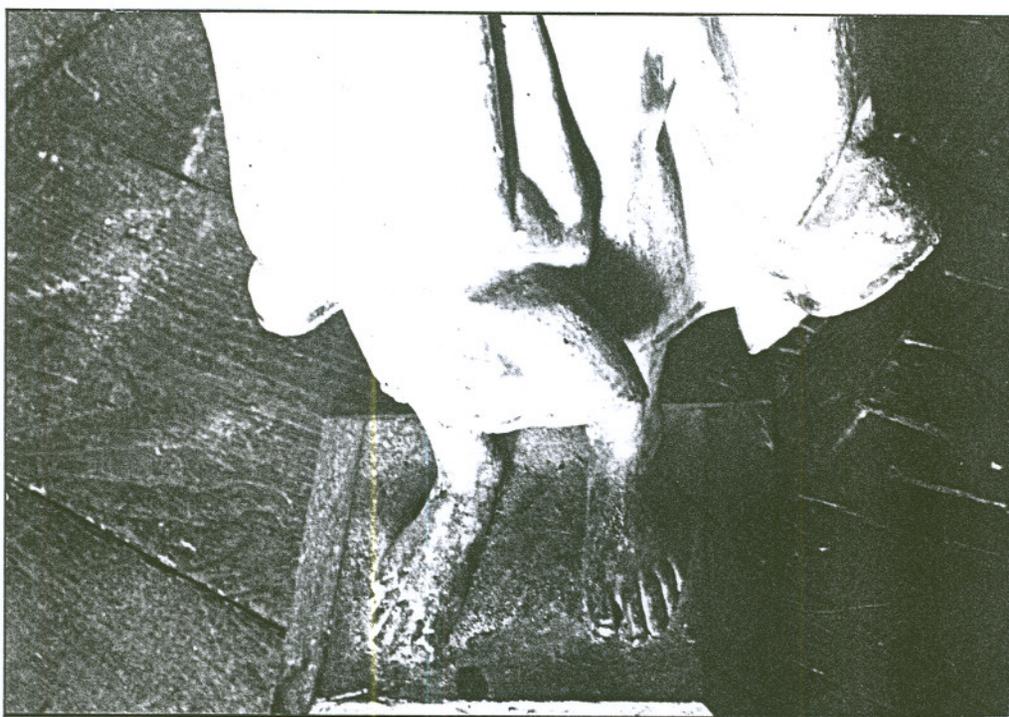


Foto 8.
Detalle de la base.



ESTUDIO MATERIAL

V.1 SOPORTE.

Madera: nogal.

Se trata de una talla exenta y policromada de la que se pueden distinguir varias piezas: el cuerpo-figura del angel; el brazo derecho hasta la manga; las alas que se sujetan por detrás, mediante una placa de hierro y varios clavos (*ver despiece en la figura 7*).



Foto 9.

Parte posterior, detalle de la placa de hierro que une las alas del angel .

Figura 7.
Despiece de la talla.

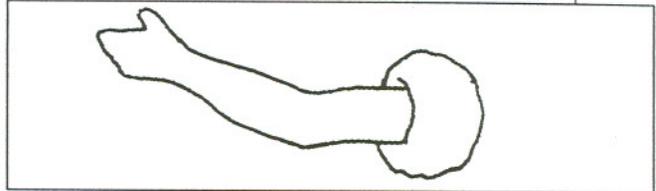
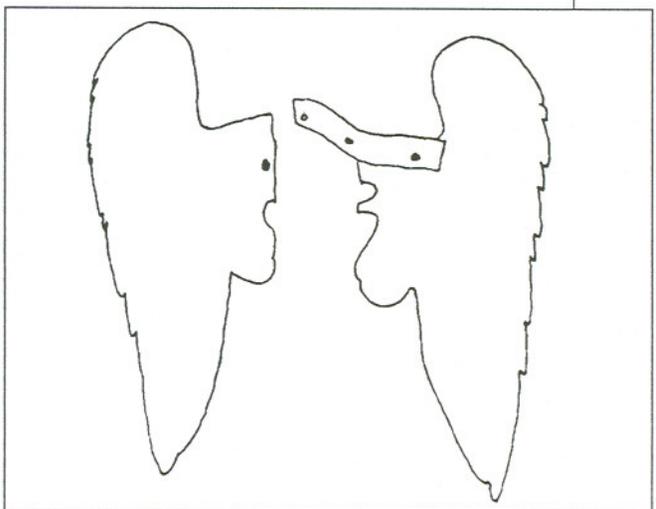
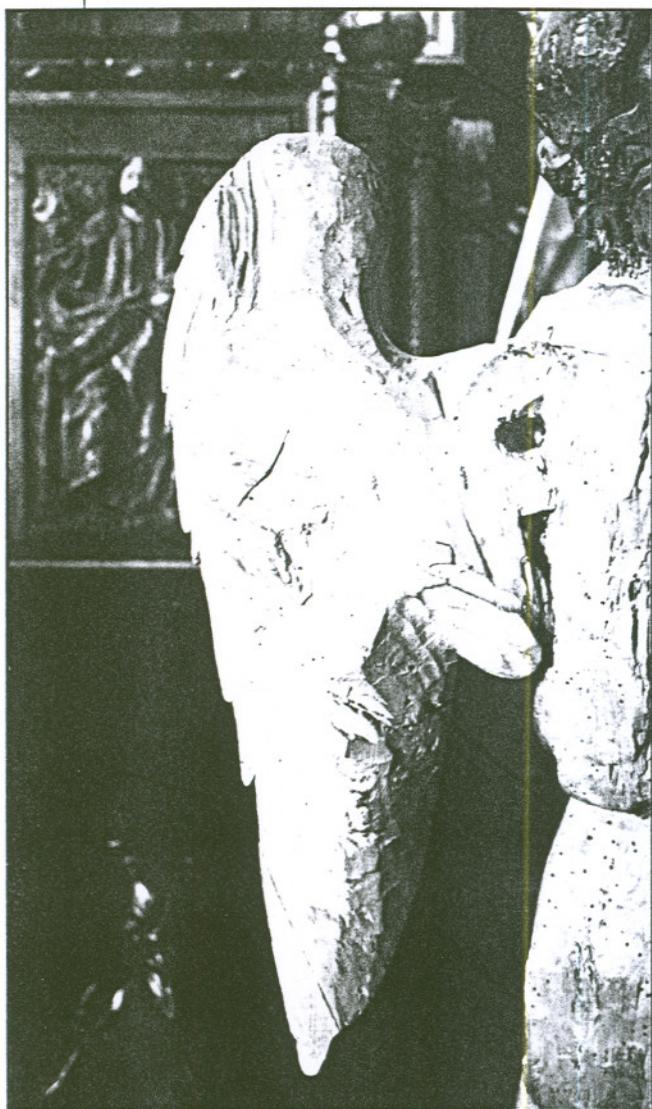


Foto 10.
Detalle del ensamblaje de la ala derecha,
se puede apreciar también el agujero
efectuado para introducir un tornillo.



INFORME DE RESTAURACIÓN
SOBRE UNA TALLA BARROCA
DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HONDARRIBIA



Fotos 11 y 12.

Alas derecha e izquierda respectivamente. Se pueden observar las burdas marcas realizadas por la herramienta, por lo que se deduce, que obviamente la talla no estaba creada para su contemplación posterior.



Foto 13.

Se pueden apreciar la textura de la madera y un plano tosco realizado con una sierra .

V.2 PREPARACIÓN.

Yeso mate + encolantes
+
Bol; arcilla de color rojizo.

V.3 PELÍCULA PICTÓRICA.

Temple al huevo.

V.4 PELÍCULA PROTECTORA.

El barniz ha sido aplicado manualmente, es regular y de calidad brillante. No es el original.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

VI.1 SOPORTE.

Existe algún pequeño craquelado, producido por movimientos de contracción y dilatación del soporte (*ver foto 17*).



Figura 8.

Esquema de una zona de la talla. Señala claramente el deterioro ocasionado por los xilófagos.

Pérdida de volumen.

Producida al sufrir una gran invasión de xilófagos, bien en forma de pequeños agujeros o bien en grandes lagunas (*ver figura 8*), en ambas formas, es un hecho que afecta a la policromía. La degradación se extiende en general por toda la talla (*es prácticamente visible en todas las fotos*).

Se desconoce, hasta que se realicen análisis de rayos X, la pérdida del volumen interior.

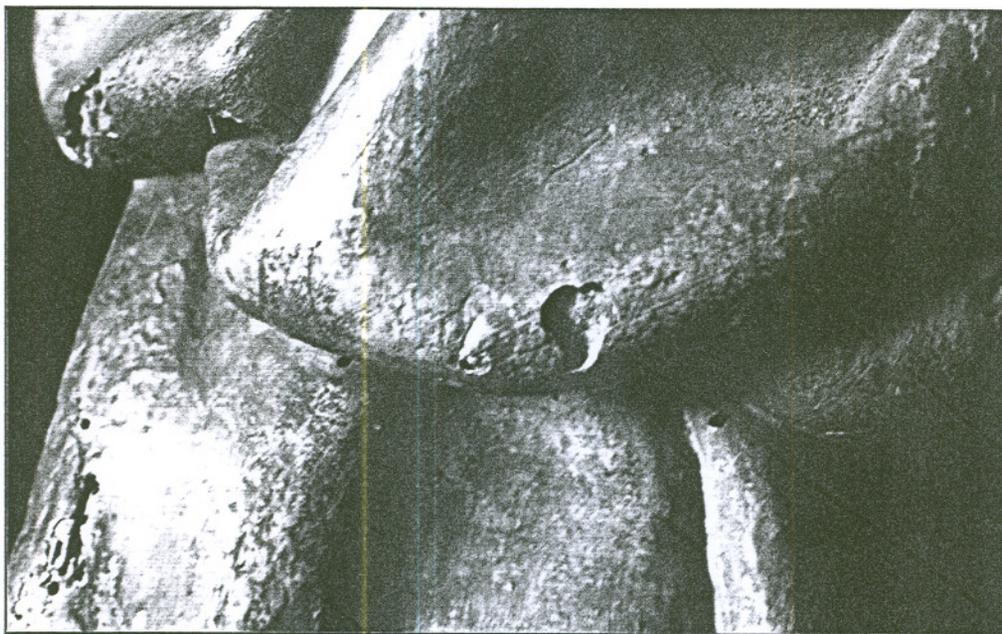


Foto 14.

La presencia de insectos xilófagos afecta gravemente a la talla. Se han producido numerosos agujeros y grandes lagunas en la madera policromada.



Foto 15.

Entre los pliegues hay serrín que los insectos han desechado, por lo que es posible que aún estén activos.

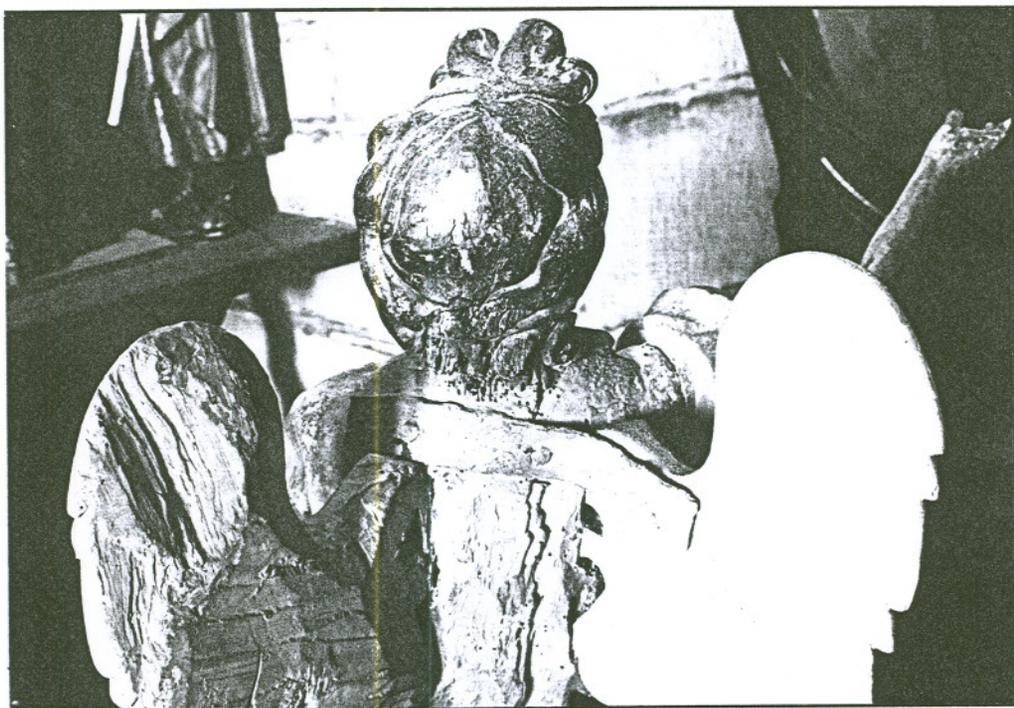


Foto 16.

La parte inferior de la cabeza, sufre el ataque de xilófagos, también existen grandes lagunas. Por otro lado, la placa que sujeta la ala derecha comienza a oxidarse (hierro).



Foto 17.
La mano derecha del ángel presenta falta de volumen.

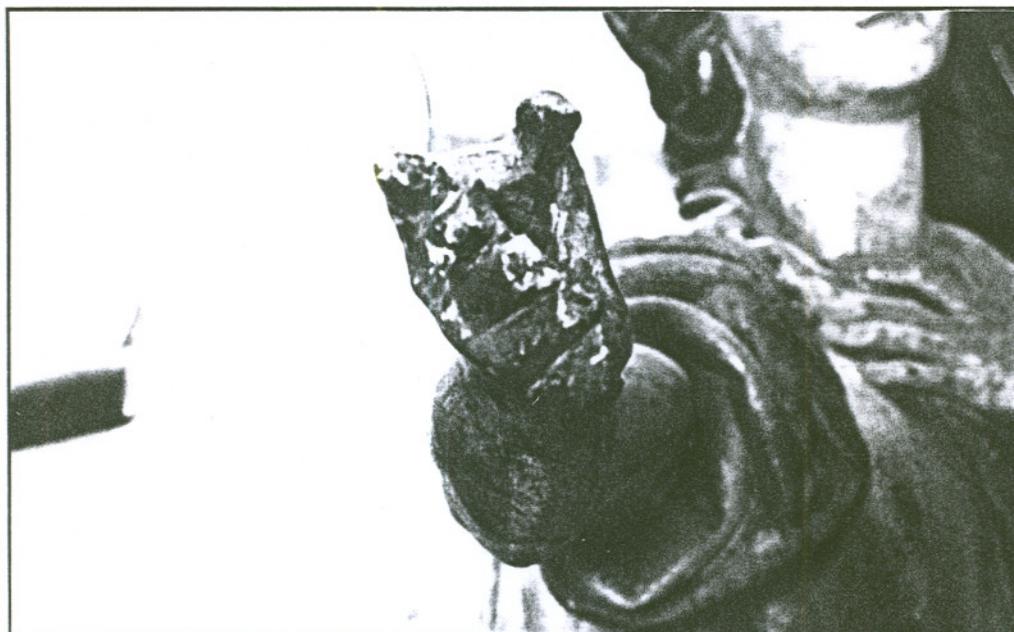


Foto 18.
Otra vista del brazo derecho, donde se aprecia la falta de dedos.

VI.2 PREPARACIÓN.

Aparentemente mantiene su elasticidad y adhesividad, sin embargo, se ha visto afectada por otros factores externos como insectos xilófagos y el fuego (recordamos el incendio de 1680), que bien han podido afectarla, destruyendo ciertas zonas (*ver fotos 24 y 25*).

VI.3 PELÍCULA PICTÓRICA.

La película pictórica que se aprecia en la talla no es la original, ya que predomina el color azul de una forma bastante plana. Seguramente habrá sido un repinte de una intervención posterior a la barroca” de vivos colores, detalles y estofados. Aunque la película pictórica correspondiente a las alas y anatomía, sea la original.

VI.3.1 Adherencia.

La película pictórica (ya sea/n la/s más reciente/s), como la original presentan buena adherencia al soporte, así como entre estratos pictóricos.

VI.3.2 Falta de policromía.

Existe falta de policromía en las alas y los pies, es muy posible que desapareciera con el incendio, a juzgar por las manchas negras que se aprecian en la talla (*fotos 24 y 25*).

VI.4 PELÍCULA PROTECTORA.

El barniz aplicado, que no es el original (de una intervención posterior), se encuentra en buen estado, pero presenta cierta capa de suciedad superficial.

VI.4.1 Suciedad superficial.

Se aprecia serrín de la propia talla y polvo, que con el tiempo se ha ido adheriendo. Por otro lado está la suciedad del hollín (un tanto más incrustada) que nos conlleva al incendio de 1680.



Foto 19.

Detalle del cuello, en el que se aprecia el serrín que los xilófagos han espolvoreado. También es notable la capa de suciedad superficial (compuesta en su mayor parte por el polvo) que oculta el dibujo del cuello de la túnica.



Foto 20.

El serrín se acumula en la peana.

INFORME DE RESTAURACIÓN
SOBRE UNA TALLA BARROCA
DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HONDARRIBIA



Foto 21.
En el rostro del ángel, se aprecia la capa de suciedad.



Foto 22.
Otro detalle del rostro.

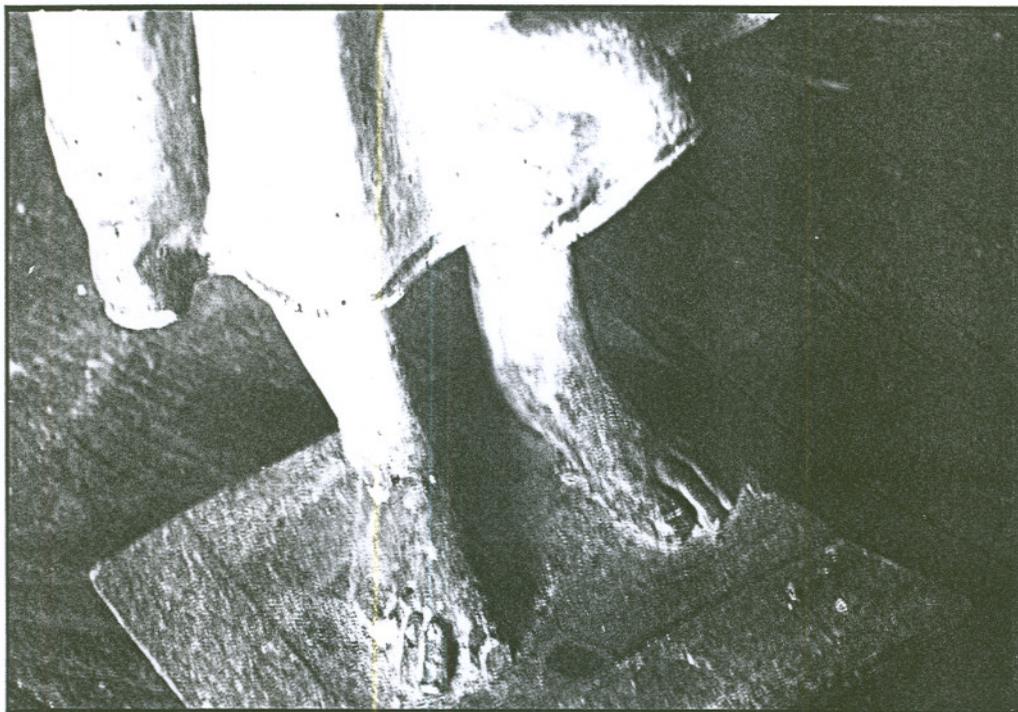


Foto 23.

Detalle de la parte inferior, un tono oscuro delata la capa de hollín, que casi con toda seguridad se produjo en el incendio de 1680. En alguno de los dedos se observa falta de volumen .

INFORME DE RESTAURACIÓN
SOBRE UNA TALLA BARROCA
DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE HONDARRIBIA



Fotos 24 y 25.

Detalles de las alas, en los que se aprecian capas de policromía y pequeños restos de repintes dorados.

TRATAMIENTO PROPUESTO

VII.1 SOPORTE.

Realizar un análisis de rayos X:

para determinar si los xilófagos, aún se encuentran en la talla y por otra parte, evaluar el daño que hayan producido en la estructura leñosa. El mayor deterioro lo producen las larvas que roen la madera haciendo largas galerías en su interior.

Desinfección:

en caso de que los insectos permanezcan en la talla; para no correr riesgos al efectuarla, encargar esta labor a una empresa especializada, ya que los fungicidas son tóxicos e inflamables.

Existen varios métodos:

FUMIGACIÓN: se utilizan gases tóxicos o líquidos muy volátiles. Se requiere un aislamiento perfecto mediante una cámara al vacío o bolsa de polietileno (*no utilizar con policromía desprendida*).

Fungicidas empleados: *CIANURO DE HIDRÓGENO*
BROMURO DE METILO
SULFURO DE CARBONO...

IMPREGNACIÓN: se utilizan insecticidas líquidos aplicados con pincel sin dañar ni la policromía, ni la preperación.

Fungicidas empleados: *XILAMON MATA-CARCOMAS* (*daña las policromías oleosas*)
CORROL (*daña las policromías oleosas*)
PENTACLOROFENOL DISUELTO EN XILOL
o WHITE SPIRIT

INMERSIÓN: sólo para piezas sin policromía.

PULVERIZACIÓN: junto con el de inyección es el más eficaz.

Consolidación:

disolver Parabid B-72 en acetona, xileno o tolueno, que una vez volatilizado, permite que la resina sintética se quede en el interior de la estructura leñosa consolidándola. Por ello y para que puedan penetrar bien en el interior, en un principio las disoluciones de Parabid han de ser más rebajadas, la concentración irá aumentando según las sucesivas aplicaciones posteriores. El Parabid B-72 no sufre contracciones ni dilataciones con los cambios térmicos del ambiente, lo que supone una gran ventaja.

Injertos:

a base de Araldit se puede hacer un molde para los dedos que faltan en la mano derecha e injertarlos, la unión de ambas partes se haría mediante unas varillas. Como referencia para la realización de este molde, tenemos la mano izquierda, que conserva todos sus dedos.

VII.2 POLICROMÍA.

Limpieza superficial:

se empleará una brocha para eliminar la suciedad superficial como el polvo o serrín.

Eliminación del barniz:

en caso de que la suciedad más incrustada no se elimine, se procederá con disolventes, comenzando por los más suaves hasta encontrar el adecuado para su eliminación.

Eliminación de repintes:

una vez realizados los análisis de U.V. e identificados los distintos repintes que la talla ha acumulado, deducimos que el más antiguo es el original. Se ha de tratar con diferentes disolventes la eliminación de los repintes de intervenciones más recientes.

A continuación establecemos una lista de disolventes que se sugiere utilizar por orden de más suave a más enérgico:

BARNIZ RESINOSO - CAPA ESPESA

Disolvente o mezcla	Proporción	Categoría
acetato de etilo + metiletilcetona	50:50	II+II
isopropanol + metilisobutilcetona	50:50	II+II

ELIMINACIÓN DE UN BARNIZ O REPINTE

Disolvente o mezcla	Proporción	Categoría
dicloroetano + metanol	50:50	III+II-1
tolueno + dimetilformamida (DMF)	75:25	III+I
tricloroetano + diacetonaalcohol	75:25	III+I
tricloroetano + dimetilformamida	50:50	III+I
acetato de etilo + DMF	50:50	II+I

PROPUESTA POST-PROCESO

La madera es un material altamente higroscópico y sufre cambios de dimensión que imponen tensiones en la preparación y las capas de pintura, ocasionando "craquelados", ampollas e incluso, el desprendimiento de escamas en la pintura. Por ello, las condiciones ambientales deben ser de una humedad relativa en la atmósfera del 60% y 15,5° C de temperatura media.

Las condiciones se pueden mejorar con la instalación de aire acondicionado y un extractor de polvo. Así se eliminarían los riesgos de contaminación atmosférica, además de conseguir un perfecto control en la regulación de la calefacción y ventilación. En caso de que las condiciones ambientales no sean las más apropiadas, hay que procurar por lo menos, éstas sean constantes.

En cuanto a la iluminación; las radiaciones ultravioletas son perjudiciales para la policromía, ya que hacen palidecer y deterioran la película pictórica y protectora. Una medida apropiada es la de 150-200 LUX.

Normalmente, las condiciones ambientales adecuadas, son las que procuran establecer los museos y galerías de arte, para la conservación de obras de arte o antigüedades.