



**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DE "EL SEÑOR DE LA PIEDRA FRÍA". SIMBOLISMO
Y VALOR DEVOCIONAL**

**ISABEL SANTOS GÓMEZ
ISABEL CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ**

Presentación

La presente ponencia tiene como fin la realización de un informe con fines comunicativos de la intervención de restauración y conservación a la que se sometió una pieza escultórica procesional de gran valor devocional en Sta. Cruz de la Palma.

Con la lectura de los apartados siguientes, sólo queremos aportar algunos datos técnicos-artísticos de gran interés para los investigadores y conservadores.

El informe recoge un breve estudio comparativo e iconográfico sobre la obra, su época, significado y valor del símbolo devocional, detallando el estado de conservación y propuesta de tratamiento de restauración.

Los materiales y tratamiento que se ha utilizado están aceptados internacionalmente en restauración y conservación y se acoge a la reversibilidad y la fácil identificación visual de las partes añadidas.

La obra se encuentra en la iglesia de San Francisco, Sta. Cruz de la Palma, en un retablo rococó costeado por D. Santiago Matías Rodríguez de León para albergar la imagen que representa a Cristo despojado de sus vestiduras esperando la crucifixión, denominado “Cristo de la Humildad y la Paciencia”, también conocida en esta isla como “Señor de la Piedra Fría”.

*Ficha General*

Tipo de obra	Talla en madera policromada
Autor	Desconocido
Tema	Iconografía religiosa. Cristo después de la flagelación
Cronología	Siglo XVI
Escuela	Americana, posiblemente Mexicana
Estilo	Gótico tardío
Disposición original....	Situada en el retablo de la capilla de la epístola. Iglesia de San Francisco.
Material base	Madera
Técnica	Policromada al temple oleoso
Dimensiones	Altura 116 cm. Perímetro 158 cm
Localización	Iglesia de San Francisco en S/C de la Palma
Categoría artística	Muy interesante
Estado de conservación	Deterioro medio
Equipo responsable	Isabel Concepción Rodríguez Isabel Santos Gómez

Importancia histórico - artística de la obra

Según el Sr. D. Jesús Pérez Morera, El Señor de la Piedra Fría es la representación más antigua existente en Canarias del Señor de la Humildad y la Paciencia¹ y es una de las obras más antiguas de origen americano que se conserva en el archipiélago. Su origen americano consta en el inventario más antiguo que se conserva de los bienes de la iglesia del Hospital, fechado el 5 de Septiembre de 1603.

“Yten un ese homo de pluma de los de indias”²

Posteriormente los inventarios no vuelven a mencionar la imagen hasta 1648 en el que de forma indirecta se apunta:

“Yten dos padiguelas del santo Christo la una y la otra nueva del ecce Homo con sus tornillos”³

En la tarde del Jueves Santo la imagen salía procesionalmente junto con un Cristo crucificado también de procedencia americana. La proce-



sión era conocida como de "la sangre" pues iba acompañada por los disciplinantes, hombres con el rostro cubierto que flagelaban su cuerpo.

...“La imagen del Señor de la Piedra Fría, salía en procesión visitando los templos donde estuviera expuesto el Santísimo. Los gastos se sufragaban con el importe que durante un año se recaudaba de las familias que solicitaban el acompañamiento de la cruz de plata que pertenecía a la cofradía del Gran Poder de Dios en los entierros de sus familiares y también con las limosnas que del pueblo se obtenían los martes Santos en cuyas peticiones acompañaba el Alcalde Mayor y los Mayordomos de la Santa Imagen del Hospital. El Señor de la Humildad y la Paciencia dejó de recorrer nuestras calles hasta 1919 en que el nombrado Capitán D. José Acosta Guión sufragó los gastos de la procesión, generosidad que repitió el siguiente año. A partir de estas fechas salió aisladamente en 1928, hasta 1942 en que ya no deja de hacerlo hasta la presente, primeramente se debió a la iniciativa de varias señoras de esta ciudad que recaudaban lo necesario y desde 1945 por parte del abogado D. Antonio Carrillo y Carballo, movido «por la impresión y piedad que la imagen le había inspirado», costumbre que continuó su viudedad Dña. Juana Kábana y Vargas...”

En 1930 fue trasladada la imagen con su altar a la iglesia de San Francisco, colocándose primeramente ante la entrada principal trasladándose luego por las reformas de la iglesia a la capilla edificada en 1599, por los deseos de Hernán Rodríguez Perera en la que continúa hasta nuestros días. Las flores no aparecen como en los otros paso de Semana Santa, llevando cirios que arden constantemente...⁴

Esta imagen posee una cofradía femenina, fundada por el cura Párroco de la iglesia de San Francisco en 1956 D. Miguel Pérez Alvarez; el fin de dicha cofradía es glorificar a Cristo en la imagen venerada del mismo nombre de la Piedra Fría, solemnizando los cultos de la Semana Santa y celebrando una fiesta especial en su honor, que tendrá lugar en el Domingo más próximo a la fiesta de la preciosísima sangre. Se acordó la designación de los distintivos de la cofradía que consistían en un crucifijo de nacar con cordón morado, y una vela, fundándose este mismo año la cofradía de Niños de Hosamna y de la Pasión⁵.

El origen de esta imagen se cree que es Mexicano por ser esta la zona del nuevo mundo más relacionada en esta época con Canarias, pues posee casi las características de la imaginaria mexicana del siglo XVI.

Durante el siglo XVI y parte del XVII, la producción escultórica mexicana siempre ceñida a temas pasionarios, es la única que tiene representación en el archipiélago canario.



El carácter goticista del Señor de la Piedra Fría nos induce a fechar la pieza hacia el final de la primera etapa de la cultura virreinal novohispana desde 1521-1550, dominando las formas arcaizantes y medievalistas, las figuras parecen copiadas por los artistas indios de estampas góticas.

Significado y valor devocional

El artista nunca puede utilizar más que un único instante temporal de la realidad que cambia sin cesar, la finalidad de la obra realizada no es sólo ser vista, sino también contemplada de manera detallada. Por otro lado es evidente que tanto el instante como el aspecto deben ser fructíferos, sin embargo solo es lo que de rienda suelta a la imaginación, (cuanto más vemos ... más debe parecernos que estamos viendo), pero no hay otro instante en las etapas sucesivas de una emoción. Podemos nombrar a Lessing que decía “que estaba muy dispuesto a conceder que las artes visuales debían concentrarse en los movimientos de quietud” y Constable escribía en 1832 “existencia duradera y grave a un breve instante tomado del tiempo fugaz”.

El movimiento siempre nos ayuda a confirmar o rebatir nuestras interpretaciones o anticipaciones provisionales y de ahí que nuestra lectura de imágenes estáticas del arte sea particularmente propensa a grandes variaciones y a interpretaciones contradictorias.

La fisonomía se concebía como el arte de leer el carácter a partir del rostro, pero los rasgos permanentes, no son más que la expresión de las emociones lo que nos permite leer un carácter, es cierto que el más ligero cambio de la distancia entre los ojos produce una diferencia observable de expresión.

Tenemos que tener en cuenta de que el artista nunca podría superar el adormecimiento de la imagen detenida, tendemos a proyectar la vida y la expresión sobre la imagen detenida y a contemplar lo que no está realmente presente con nuestra propia experiencia, así el artista que desea compensar la falta de movimiento tiene ante todo que movilizar nuestra proyección, explotando las ambigüedades del rostro detenido de manera que las diferentes lecturas den sensación de vida, dolor, etc...

El rostro inmóvil tiene que aparecer como el punto nodal de varios movimientos expresivos posibles buscando la expresión que englobe a todas las demás.

Leonardo Da Vinci nunca dejó de insistir en el “trattallo della pittura” “Lo más importante en la pintura son los movimientos que se originan en el estado mental de las criaturas vivas, es decir los movimientos adecuados al estado de ... deseo, desden, ira o piedad...” (Fol. 48).



Hay dos requisitos para que una imagen fija sea legible desde el punto de vista de los movimientos expresivos. Los movimientos tienen que conducir a configuraciones que puedan comprenderse fácilmente y tienen que encontrarse en contextos que sean suficientemente inequívocos para ser interpretados.

El poder del símbolo

Ficino (humanista italiano 1433-1499) comentarista de Platón, expresó abiertamente su fe en el poder mágico de la imagen. Escribe sobre la virtud de las imágenes, que poder tienen las figuras en el cielo y en la tierra y sobre el uso de las imágenes.

Ficino vacila un tanto en su actitud, no cree que las imágenes puedan conseguir nada, pero se dice convencido de que la imagen adecuada en la piedra adecuada puede tener un efecto muy poderoso sobre la salud. En Ficino esta doctrina mágica se halla ligada a todo el cuerpo de la estética neoplatónica.

Este paralelismo con la teoría de la imagen de Ficino resulta sugerente al pensar éste que las proporciones de una cosa preservadas en la imagen refleja la idea del intelecto divino y comunica a la imagen parte del poder de la esencia espiritual que encarna el efecto de las imágenes sobre nuestro espíritu, condicionando el efecto mágico.

Fueron los neoplatónicos los que buscaron una alternativa al lenguaje en símbolos visuales, ofreciendo un símil a esa inmediatez de la expresión que el lenguaje nunca podría brindar.

No hay que olvidar que la sensibilidad española, tan poco propicia a grandes vuelos imaginativos, tenía que encontrar en Cristo flagelado uno de los campos predilectos para su interpretación del dolor pasional.

Es sobre todo en la escultura donde nuestro arte se ha complacido, desde el siglo xv hasta el Neoclasicismo, en representar el cuerpo de Cristo mancillado de golpes y de heridas, con los músculos encogidos de frío y de dolor. Esta imagen es entregada así, castigada y apiadable a la devoción de las multitudes. En España el amor a Dios va mezclado de compasión.

La corona de espinas no se coloca sobre el cabello como una aureola, sino que se clava violenta, sangrante en la misma frente, los ojos se abren inmensos sin éxtasis ni dulzura, congestionados y enrojecidos. Las mejillas se modelan con surcos de sangre y contracciones, los labios se advierten secos y por su cuello cuelga la pesadumbre de una cuerda.

Hay en ella expresiones desconsoladas e invocaciones a la piedad de los hombres y del Padre. El perfil se encuentra interrumpido por la boca



entreabierto, cuyo labio inferior cae con esa misma resignación que inclina desconsolada la cabeza apoyándose con dos dedos de la mano derecha. De todas formas la expresión de la cara no aparece demasiado torturada y alterada por los martirios, mas bien parece que ha querido expresar una concentración espiritual, esperando pacientemente sentado en una piedra la Crucifixión. Así desfila en las procesiones de Semana Santa absorto en su misión, concentrado en su visión interior.

Apéndice sobre conservación de las obras de arte

La imagen de culto se encuentra bajo la tutela de la iglesia, que lógicamente es la responsable de su cuidado y su conservación.

Estas imágenes son por lo general, las que sufren mayor número de deterioro y a veces, los mas graves, dependiendo éstos de varios factores:

— Estado del edificio: mal estado de las cubiertas (goteras), de los muros (filtraciones de agua) y presencia de insectos xilófagos.

— Manipulación que sufren las imágenes de culto por parte del clero y de los fieles, ocasionando un deterioro continuo a este tipo de obras, y en que por los dictámenes de la moda las imágenes son integramente repintadas, mutiladas, con el fin de cambiarles de postura o vestir las.

— Limpiezas peligrosas realizadas por personas profanas en la restauración, provocando pérdidas de policromía sustituyéndola por repintes mediocres.

Análisis del estado de conservación. Examen previo

MATERIA BASE: Madera. Se ha identificado como cedro la madera de la "piedra" sobre la que descansa la imagen.

DIMENSIONES TOTALES: Alto 148 cms.
 Perímetro ... 158 cms.

DIMENSIONES DE LA SUPERFICIE PINTADA: La totalidad.



CARACTERÍSTICAS:

- Talla hueca con tapa en la espalda.
- Atributos: potencias y corona de plata.
- Policromado al temple graso de huevo.
- Preparación blanca de espesor medio.
- Calidad trabajada y unida.
- Entonación original clara.
- Ensamblés visibles con espigas de madera.
- Base hueca con dos puertas posteriores, que se encuentra sujeta al Cristo con tornillos. Esta base corresponde a la piedra.

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

- Movimientos del soporte que provocan separación de piezas, espigas salientes, craquelados y grietas.
- Pérdidas parciales de policromía.
- Ampollas.
- Retoques abundantes.
- Gruesa capa de barniz y aceites oxigenados, que alteran el tono de la policromía original.
- Suciedad superficial.
- Pasmados parciales del barniz.
- Ennegrecimiento general provocado por el humo de las velas y aceites.
- Huellas dactilares grabadas en la pintura, motivado por el ablandamiento de la policromía debido al calor de velas.
- Ataque de insectos xilófagos en la zona de la piedra y base.

TRATAMIENTO COMPUESTO:

- Desinsección total de la talla.
- Consolidación.
- Estudio radiográfico de la imagen: situación de piezas, ensamblés, clavos, ataque de insectos xilófagos y añadidos posteriores.
- Realización de catas de limpieza previas.
- Asentamiento de la capa pictórica.
- Eliminación de repintes.
- Limpieza media de la capa de barniz oxidado respetando la pátina.
- Reconstrucción de la materia base en la zona atacada de insectos.
- Estucado de grietas y lagunas.
- Reintegración de las lagunas de la policromía.
- Protección final.
- Estudio fotográfico detallado del proceso completo.



Tratamiento realizado

Una vez trasladada la imagen del retablo y después de realizar las fotografías in situ del estado de la obra, se procedió a estudiar los diferentes estratos de suciedad y añadidos mediante catas de limpieza en las zonas de: rostro, pecho, espalda, piernas, sudario y piedra. Estas catas de limpieza se documentaron fotográficamente quedando como testigo del estado de conservación en que se encontraba la imagen antes de efectuar la limpieza. Los disolventes empleados fueron los siguientes:

- White Spirit
- Gel n.º 4 (Acetona, agua destilada, Carbopol, Trietanolamina, alcohol bencílico).
- Alcohol, Acetona y esencia de trementina.
- Dimetilformamida + acetato de amilo + disolvente nitro.
- Cloruro de metileno.

Seguidamente se realizó la desinsección de la madera atacada de insectos xilófagos localizados en la piedra sobre la que descansa la imagen. Las larvas encontradas fueron las de la familia de los Cryptoterme (termitas circumtropical de la madera seca). Los materiales empleados para la desinsección fueron: xilamón fondo, xinocril y White Spirit, introduciéndolo con jeringuillas y mediante impregnación con brocha.

La piedra posee dos puertas en la zona posterior que oculta el sistema de sujeción de la imagen a las andas. Está pintada en su interior de color azul. Según el Sr. D. Jesús Pérez Morera esta cavidad podría utilizarse para trasladar la forma Sagrada en su interior. A esta hipótesis hay que añadir que, según D. Alberto José Fernández García, esta imagen salía en procesión recorriendo todos los lugares donde estaba expuesto el Santísimo, el día de Jueves Santo.

El sudario estaba repintado al completo con oleo, no encontrando documento alguno en el que conste dicha intervención, así como la transformación que debió sufrir el pelo en un momento determinado, por unos rizos característicos de los Ecce Homo barrocos. La limpieza del sudario se realizó a punta de bisturí, ayudado por cloruro de metileno y esencia de trementina.

La policromía que se conservaba debajo del repinte era la suficiente para poder efectuar una reconstrucción de las lagunas en donde se había perdido el color.

La limpieza de la cera que cubría policromía original, y ésta a su vez estaba repintada, se llevó a cabo con los siguientes disolventes: Acetato de Amilo + Dimetilformamida + disolvente nitro, ayudándonos de hisopos y bisturí.



Las capas de barnices y aceites oxidados que cubrían la policromía original, ocultando la calidad de las carnaduras y la sangre tan característica en estas imágenes, se realizó con hisopo y bisturí empleando los siguientes disolventes: Gel n.º 4, White Spirit y Dan. Se optó por realizar una media limpieza eliminando el grosor de los aceites añadidos y respetando una fina película a modo de pátina.

Concluida la limpieza se procedió al estucado de las lagunas de preparación, lagunas provocadas por rozamientos, golpes, el calor de los cirios, y pérdida de adhesividad de los diferentes estratos al soporte. Para dicho estucado se empleó el sulfato de cal y cola animal, rellenando las lagunas y nivelándolas al ras de la policromía.

Reconstrucción del soporte de madera atacado de insectos xilófagos, y de los agujeros provocados por las potencias. Se empleó el Araldit madera SV427 + Endurecedor SV427 (resina sintética que posee la higroscopicidad de la madera reaccionando igual a los cambios climáticos).

A continuación se dió una fina capa de protección a la totalidad de la talla con barniz de retoque de la casa Windsor and Newton. Posteriormente se reintegraron las lagunas de policromía con los siguientes materiales: acuarelas de la casa W/N, pigmentos al barniz Maimeris, pinceles de pelo de marta Kolinsky n.º 1, 2 y 3, White Spirit y agua. La técnica de aplicación consistió en un punteado invisible y sólo en aquellas zonas en que fuera indispensable para la comprensión general de la obra.

Seguidamente se procedió a una limpieza de la base y de los cantos dorados de la misma y una protección general de la talla matizando los brillos.

Estudio radiográfico

Las radiografías de la obra se realizaron en la Residencia de Nuestra Señora de Las Nieves (Sta. Cruz de la Palma) por la Dra. María Arrans.

Los rayos X al ser irradiados sobre un cuerpo hacen que las diversas materias que lo constituyen emitan diferentes intensidades de electrones que se registran. Una relación entre la longitud de ondas del rayo emitido y el n.º atómico de átomos excitados, puede determinar la sustancia que se investiga.

Localización de las radiografías:

- Cabeza
- Espalda
- Brazos

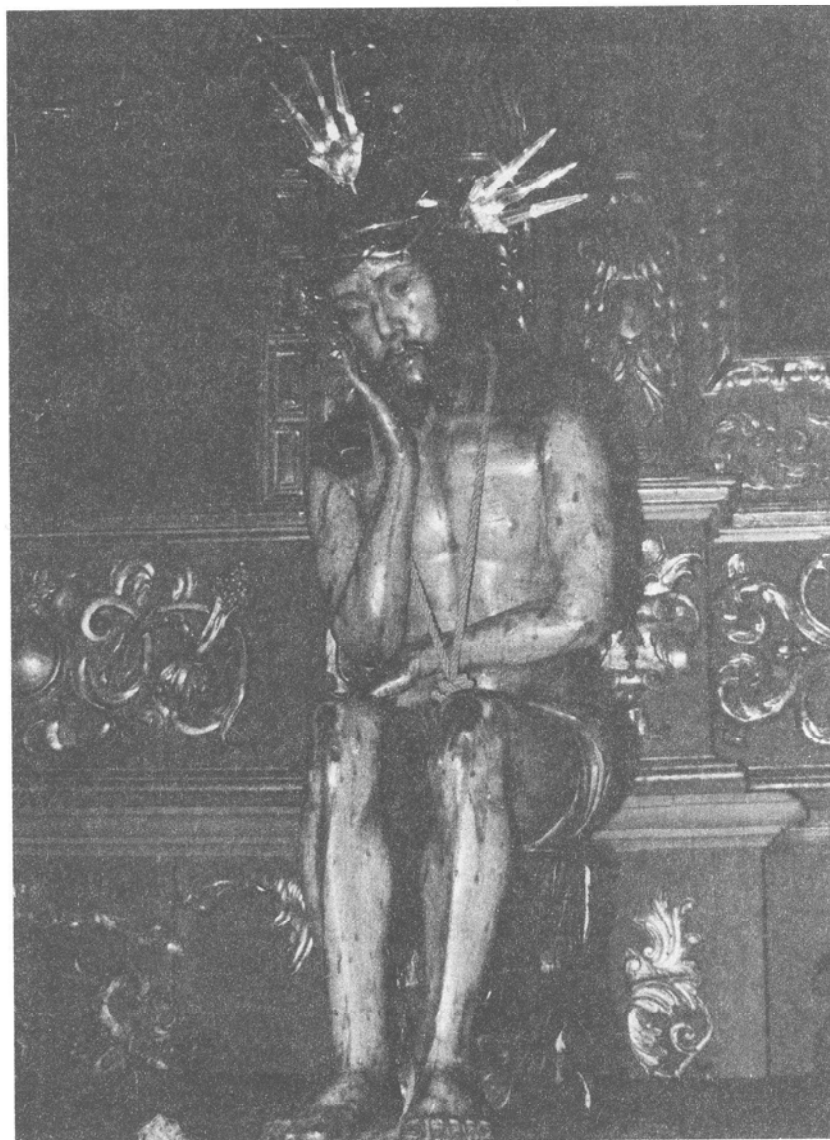


1170 *Isabel Santos Gómez e Isabel Concepción Rodríguez*

- Piernas (rodillas y piés)
- Piedra y sudario

Las radiografías se hicieron con estas constantes:

Número	Distancia	Tiempo	Prueba
6	1 m.	0.30 sg.	62 Kilowatios 100 miliamperios



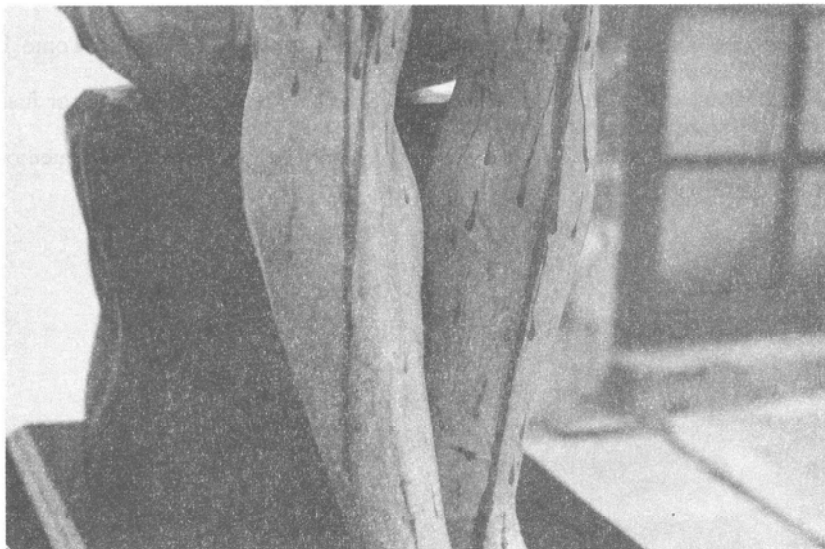
"SEÑOR DE LA PIEDRA FRIA". Siglo XVII. Vista general de la imagen antes de la restauración.



Vista general de la obra una vez restaurada.



Detalle de las piernas antes de la restauración. Catas de limpieza.



Fotografía concluida la restauración de la imagen.



BIBLIOGRAFÍA

- CAMÓN AZNAR, J.: "Los grandes temas del arte cristiano en España. La Pasión de Cristo", Madrid 1949. Ed. Católica, S.A.
- GOMBRICH, E. H.: "La imagen y el ojo", Ed. Alianza Forma S. A., Madrid 1987.
- Gombrich, E. H.: "Imágenes simbólicas", Alianza editorial S. A. Madrid 1983.
- GRABAR, A.: "Las vías de la creación en la iconografía cristiana", Alianza editorial S. A. Madrid 1985.
- LORENZO RODRÍGUEZ, J. B.: "Noticias para la historia de la Palma" Tomo I, Tenerife 1975.
- PÉREZ MORERA, J.: *Revista de historia de Canarias*. "Homenaje al profesor José Peraza de Ayala", año 1984-1986.
- UNESCO.: "La conservación de los Bienes Culturales", Museos y monumentos 1969.



NOTAS

1. MARTINEZ DE LA PEÑA, DOMINGO: "Iconografía Cristiana y Alquimia: El Señor de la Humildad y Paciencia", en homenaje a Alfonso Trujillo, S/C de Tenerife, 1982 p. 593 y SEBASTIÁN, S.: "Contrarreforma y Barroco", Madrid 1985 p.424.
2. Archivo Municipal de Santa Cruz de la Palma, E. 36 / leg-629 F-219.
3. *Idem*, F.271.
4. FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J.: *Diario de Avisos* (publicación en prensa) 1963 Sta. Cruz de la Palma.
5. Libro de Actas de la Cofradía del Señor de la Piedra Fría. 1956. Sta. Cruz de la Palma.