

INFORME FINAL DEL PROCESO DE INTERVENCIÓN DE LA VENERADA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA LA SANTÍSIMA VIRGEN DE GÁDOR, PATRONA DE BERJA

*Francisco Miguel Marín Cruces
Restaurador de Obras de Arte
Colegiado nº 1.075*

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de intervención efectuado a la venerada imagen de Ntra. Sra. la Santísima Virgen de Gádor¹, patrona de la localidad almeriense de Berja, puede ser perfectamente enmarcado en una política actual sobre patrimonio histórico muy acorde con la problemática en nuestro campo de actuación. La conjunción del saber, el conocimiento de nuevas ciencias y la ayuda de la más alta tecnología, hacen posible que hoy pueda ser intervenida con una total profilaxis, respetando lo que de original conserva y eliminando sólo aquello que es intrascendente. Recuperando así su lectura original.

Las operaciones realizadas a la misma basaron su actuación en el total respeto a su aspecto histórico y estético. Todo ello siguiendo normas y actuaciones muy acordes con la problemática internacional en materia de restauración.

En líneas generales, la intervención se efectuó desde el soporte hasta la capa de barniz (por éste orden). Los criterios bajo los que se desarrollaron los trabajos fueron: primero, recuperación

visual de la totalidad de los estratos originales que fueron ocultados con anterioridad; segundo, consolidación de los materiales originales y restitución de sus propiedades físico-químicas; tercero, armonización óptica de todo el conjunto mediante el correspondiente estucado y reintegración de lagunas (considerando lo que de falsificación supone una reposición oculta); y cuarto, aplicación de una doble capa de protección final.

La Restauración de una Obra de Arte incluye todas las medidas y estudios necesarios para rehabilitarla y conservarla o mantenerla, en condiciones correctas. El término «restauración» se refiere sólo a la reposición de porciones perdidas o desprendidas, imitando al original con pintura reversible.

«La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica en vista de su transmisión al futuro»². «Es un momento determinado y preciso de la reflexión empírica de la manipulación de la obra con vista a su conservación material y teórica de la lectura e interpretación histórica y estética.

¹ Sobre la devoción a la Santísima Virgen de Gádor, vid.: SÁNCHEZ RAMOS, V.: *María Santísima de Gádor, 400 años de Historia Mariana*, Berja, 1994. Sobre la actual imagen, vid.: CAMPOS REYES, A.: «La Virgen de Gádor: destrucción de la primitiva imagen y realización de la actual», *Farua*, nº 3/2000, pp. 199-216. Y sobre su ermita vid.: SÁNCHEZ REAL, J.: «El santuario de Nuestra Señora de Gádor: Aproximación a su historia arquitectónica», *Farua*, nº 1/98, pp. 29-44.

² BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Ed. Alianza Forma. Madrid. 1988.

Es pues restablecer la funcionalidad figurativa a partir de estas dos determinaciones»³.

Es preferible quedarse corto que excederse en la intervención. El trabajo, proyectado de antemano, se deberá ejecutar juiciosamente, basándose en métodos tradicionales o en último caso más actuales, siempre que se justifiquen debidamente.

Lo más importante en la estabilidad de una Obra de Arte reside en la capacidad de sus materiales constitutivos para mantenerse fijos e inalterables en condiciones normales. Considerando que una ligera desviación de dichas condiciones puede destruir la adhesión. Mi intervención no sólo se limitó al tratamiento de la Obra, sino también a proporcionar las pautas necesarias para el estudio y adaptación de su entorno a unas condiciones favorables para su perdurabilidad.

La intervención de la imagen de Ntra. Sra. la Stma. Virgen de Gádor, supone la recuperación de un bien cultural, de una magnífica y bella pieza artística de nuestro patrimonio local y nacional, que ha sufrido en los últimos años la intervención indiscriminada de uno de los agentes de alteración que más incidencia tiene sobre las obras de arte, concretamente la acción humana. Pues, como indica el investigador mariano D. Antonio Campos, «...en 1991, la venerada imagen, sufre una penosa restauración en Granada a manos de Antonio Barbero Gor, quien repintó la Virgen a su antojo, dejando extremadamente blanca la encarnadura; sustituyó sus manos (la derecha que estaba abierta se convierte en un puño cerrado que sujeta fuertemente el cetro); y la imagen del Niño fue alterada sobremanera, tanto en la policromía como en la postura de sus piernas, que fue cambiada para poder sentarlo en la mano izquierda de la Virgen, en lugar de ir en su regazo como lo había hecho desde el siglo XVI»⁴.

A consecuencia de esta actuación se nos privaba de la lectura original del conjunto, tal y como fue concebido por su creador.

La imagen escultórica de Ntra. Sra. la Stma. Virgen de Gádor es, sin duda, una de las más bellas producciones artísticas salidas de las gubias del afamado escultor granadino D. Eduardo Espi-



Estudio radiográfico del Niño Jesús (visión frontal).

nosa Cuadros en el año 1939⁵, inspirado en una talla anterior destruida en la contienda civil española.

No es comprensible que una obra tan señera de nuestro patrimonio se viera, hasta nuestros días, cubierta por una policromía de escasa calidad, en cuyas pérdidas dejaba entrever otra de mayor valía, aplicada a la vejiga⁶, sin duda obra del maestro Espinosa.

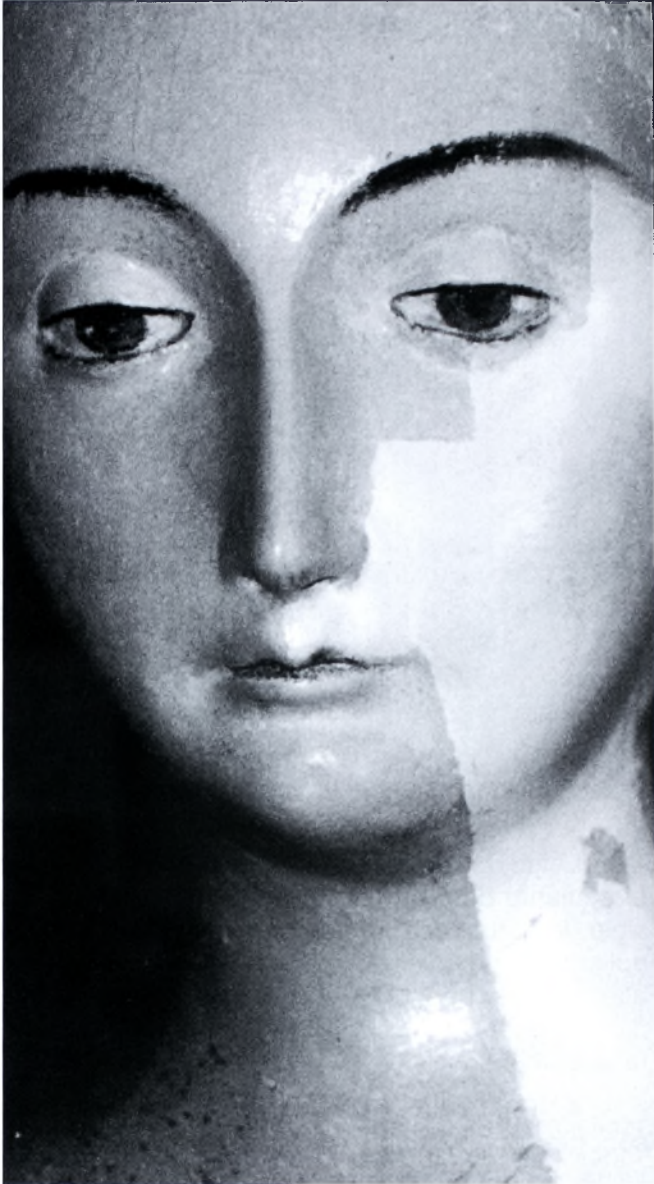
Quedó pues al restaurador la tarea de conocer la continuidad de dicha película de color, la presencia de los detalles policromos y la duda sobre la posible abrasión de la misma, previa al proceso de repolicromado.

³ REVILLA UCEDA, Mateo. Cesare Brandi y la Teoría de la Restauración. *Ideal de Granada*. Edición 4/4/1988.

⁴ CAMPOS REYES, A.: «La imagen de la Virgen de Gádor...», op. cit., p. 206.

⁵ Fecha en la que llega la venerada imagen a la localidad almeriense de Berja donde es admirada y venerada.

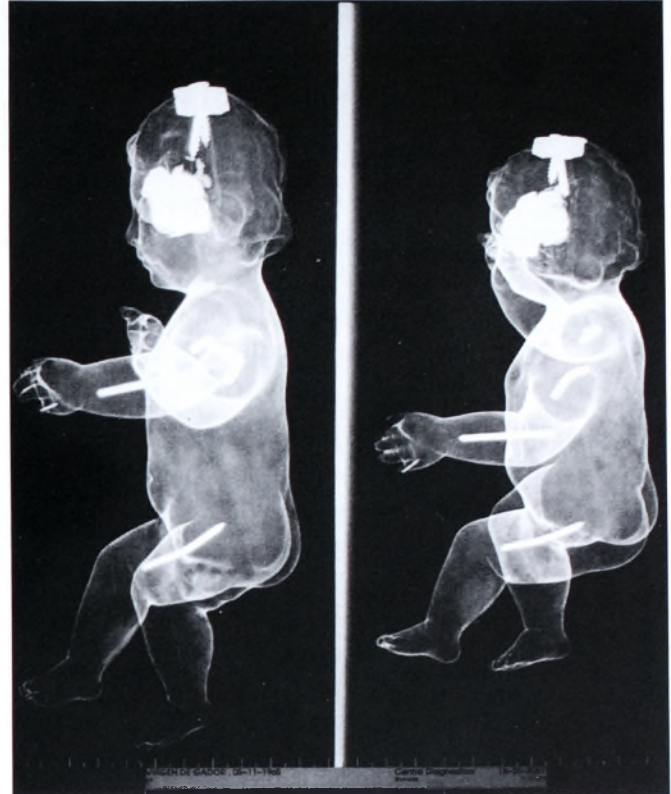
⁶ En el procedimiento de policromado de una imagen era costumbre utilizar una tripa o vejiga de cordero para otorgar lustre y fundir los tonos aplicados sobre las obras.



Proceso de intervención. Eliminación de estratos pictóricos superpuestos en la imagen de la Virgen.

La drástica intervención anterior, pudo tener la intención de ocultar los distintos deterioros del conjunto pictórico original, o ser fruto del capricho particular del operario, lo cual es aún más indignante⁷. En todo caso quedó al restaurador una actuación puntual sobre los daños ocultos y el conjunto de la obra.

Afortunadamente el autor de tal desaguisado, en su afán de abreviar el proceso, no atentó contra la integridad física de la película pictórica original,



Estudio radiográfico del Niño Jesús (visión lateral).

eliminando en sus manipulaciones tan sólo escasos detalles policromos, «respetando el resto», que pudo ser recuperado.

En definitiva, la intervención de la imagen de Ntra. Sra. la Santísima Virgen de Gádor, han conseguido recuperar su unidad potencial, su lectura original, de gran belleza y esplendor, su categoría de Obra bien acabada, digna de exposición y devoción. Un orgullo para la ciudad de Berja que así recupera un legado histórico que será transmitido a las generaciones futuras en perfecto estado de conservación, rectificando los errores a los que fue sometida, en su pasado más reciente, borrando la huella de la acción más nociva del hombre, ocurrida en aquel fatídico año 1991 para su historia material.

Entendamos que restaurar es restablecer la mencionada unidad potencial de la obra de arte, sin cometer falsificación artística o histórica, y sin borrar la huella del pasado en la misma.

Esta unidad es concebida como un todo, que no implicaría partes, las cuales serían, también,

⁷ En cuyo caso no se justifica tal operación.

obras de arte. Esta unidad potencial, establece los límites de la intervención de restauración. No puede admitirse que existan partes en la obra y que puedan rehabilitarse independientemente unas de otras. No se entiende, pues, que a la venerada imagen de María Stma. La Virgen de Gádor, durante la intervención del año 1991, les fueran amputadas sus manos originales, siendo éstas parte de la misma, y por consiguiente obras de arte.

Por último quisiera dejar constancia de las palabras redactadas por el catedrático de restauración de la facultad de Bellas Artes de Sevilla, y autoridad en la materia, Don Francisco Arquillo, quien manifiesta al respecto: «Restaurar consiste sencillamente en aplicar los métodos justos e imprescindibles en cada caso para neutralizar el deterioro que se produce en una obra y restablecer su estabilidad material sin cometer un falso histórico ni alterar su autenticidad»⁸.

2. ESTUDIO TÉCNICO

Verificar el estado interno y externo de una obra de arte es fundamental para la posible solución a su problemática. Las nuevas tecnologías aplicadas al estudio de las obras de arte, nos han facilitado profundizar en el proceso de investigación de las mismas, llegando a comprender el trabajo que realizaban los grandes artistas, facilitando la ardua tarea que supone enfrentarse a ellas sin ningún dato histórico, hecho éste muy común en la mayoría de las ocasiones.

El examen científico de una Obra comprende la obtención de una documentación que nos informe sobre la historia material de la misma y la naturaleza física y química de los materiales originales o añadidos que posee. Ello mediante el correspondiente estudio de las fuentes bibliográficas, la inspección ocular y los ensayos en el laboratorio⁹.

El examen óptico debe ser corroborado por estudios de carácter físico, químico y numérico, elegidos con absoluta prioridad entre aquellos que no sean destructivos.

Es por ello que el estudio del estado de conservación de la imagen Ntra. Sra. de Gádor se efectuó en base a los datos que arrojaron los siguientes procedimientos:

1. ESTUDIO HISTÓRICO DE LA OBRA: remitiéndome a las fuentes documentales sobre el devenir histórico de la misma y de su autoría, desde su hechura hasta los acontecimientos menos insignificantes por los que ha pasado.

2. EXAMEN RADIOGRÁFICO: técnica que permite obtener, con la ayuda de un aparato de rayos x, la imagen de la estructura interna de la obra en función de la densidad de los materiales utilizados.

Este estudio radiográfico fue realizado en el Centro de Diagnóstico de la calle Natalio Rivas 5, de Granada, a cargo del Dr. Fernando Machado Quintana. La Obra se trasladó y sometió a la acción de los rayos x, en exposiciones cortas y con distintos regímenes.

3. EXAMEN VISUAL DE TODO EL CONJUNTO:

- Análisis del Soporte.
- Análisis del Conjunto Pictórico.

Estudio minucioso del aspecto exterior de todo el conjunto determinando, en la medida de lo posible, la naturaleza de sus materiales, el orden de aplicación de los mismos, definiendo añadidos, alteraciones, depósitos superficiales, toma de medidas y dimensiones. Obteniendo así una completa documentación de la Obra.

4. TOMA DE FOTOGRAFÍAS: en color, en soporte papel y diapositiva, del conjunto o de detalles, para documentar su estado precedente o estado de conservación inicial. Dejando constancia gráfica de la naturaleza de las alteraciones, localización y extensión de las mismas.

A pesar de los estudios técnicos realizados sobre la obra fue necesario, antes del proceso de intervención propiamente dicho y durante el mismo, efectuar otros de carácter particular que determinaran la naturaleza, características y propiedades de los materiales presentes en la obra, la efectividad de los nuevos materiales aportados durante

⁸ Como bien recoge en su artículo el documentalista y devoto D. Antonio Campos Reyes: «La Virgen de Gádor: destrucción...», op. cit., p. 206.

⁹ «... El estudio previo de la disposición y clase de los elementos del soporte, el conocimiento de la historia material del mismo, es decir, si se ha tratado con anterioridad y, sobre todo, las condiciones climáticas o daños ocasionales que hayan podido ser la causa de las deformaciones que presenta, son el punto de partida para su intervención ...» *Carta del Restauo*. 1985. Anexo D.



*Proceso de intervención.
Eliminación de repintes en el Niño Jesús.*



*Proceso de intervención.
Estucado de lagunas del Niño Jesús.*

el proceso de restauración¹⁰, la extensión y estado de las películas superficiales y otros que controlen escrupulosamente los procesos de limpieza de las carnaciones.

En definitiva un estudio técnico interdisciplinar, en estrecha relación con otros campos del saber, que facilitó y orientó la práctica restauradora, evitando actuaciones nocivas que perjudicaran su estabilidad física y agravaran su problemática.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS IMÁGENES EN SU ESTADO PREVIO A LA INTERVENCIÓN

Con una altura general de 89 centímetros, la imagen de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gádor, se ajusta al canon de proporciones clásicas

establecidas por los escultores griegos de los primeros siglos de nuestra era. Es una Obra escultórica de las denominadas de «vestir o candelero», realizada en bulto redondo, en la que su verdadera talla se reduce a cabeza y manos, dispuestos sobre una sencilla estructura que recuerda los volúmenes del cuerpo humano y fija a una pieza tronco-cónica que hace la función de sustento y vestido¹¹.

Sus rasgos estilísticos otorgan al conjunto las características propias de la escuela barroca granadina. La nariz es fina y alargada, los ojos rasgados, su mirada frontal. La boca se encuentra cerrada y los labios son marcados. Los pómulos son nada prominentes y las cejas destacan por su expresividad. El óvalo facial es alargado. Destacan en su cabeza, sin pelo, las orejas minuciosamente talladas. El cuello da paso al tórax y al abdomen que se encuentran abocetados.

¹⁰ «Es aprobada la utilización de materiales y recursos técnicos modernos siempre que se haga una comprobación previa de su efectividad». *Carta del Restauo*. 1972. Art. 9.

¹¹ También llamado «candelero».



Imagen de la Virgen en la década de los 80, antes de las dos restauraciones (las manos son las originales de Espinosa Cuadros).



Imagen de la Virgen tras la penosa «restauración» de 1991 (nótese el cambio del gesto de las manos).

Su soporte o bloque inicial se encuentra realizado en madera de conífera, y se estructura en una sola pieza cuyas vetas se orientan longitudinalmente al sentido general de la Obra.

Alrededor del bloque anterior se fijan, a la altura de la cintura, cuatro duelas de madera¹², introducidas en cajas practicadas y fijas mediante tornillos metálicos roscados, que hacen de sustento al conjunto y a cuyos laterales se adosan otras piezas del mismo material que conforman el llamado candelero. Todo ello se cierra por una tapa inferior utilizada como base de sustento de la obra.

No posee mascarilla practicada en la cabeza, pues los ojos son tallados en el mismo bloque inicial. Su rostro se encuentra desprovisto de elementos añadidos como lágrimas de cristal y pestañas de pelo natural, en sus párpados.

En la parte superior de la cabeza se aloja una barra metálica roscada, que permite la colocación

de la corona de orfebrería que la imagen porta una vez vestida.

Los miembros superiores se articulan a nivel de hombro y codo, mediante sencillos elementos compuestos por galleta circular y espigón que introducidos a través de cavidades practicadas en brazos y antebrazos se sujetan por pasadores metálicos. No poseen ningún tipo de adhesivo intermedio y sus movimientos son sencillos, de atrás hacia adelante y giros del brazo alrededor del antebrazo. Una caja abierta en el extremo de los brazos permiten la colocación de las manos, fijas mediante pasadores metálicos.

Todas las articulaciones se veían provistas de aparatosos pasadores y argollas metálicas sujetas al soporte al que intentaban fijar mecánicamente.

¹² Una en el centro del lateral derecho, lateral izquierdo, frontal y dorso de la obra.

Sus manos estaban realizadas en una misma pieza y se sujetaban a los brazos mediante espigones que partiendo de sus extremos se introducen en cajas practicadas en aquellos. La mano derecha sujetaba un cilindro de madera donde se fija el cetro metálico que la obra porta, y la izquierda se posicionaba abierta, con los dedos ligeramente flexionados, en cuya palma estaba roscado un gran tornillo metálico utilizado para la sujeción del Niño Jesús¹³.

Poseía una policromía superficial que, por su aspecto textural y calidad, ofrece con toda seguridad el tratamiento de una técnica grasa aplicada en varias capas, sobre las carnaciones originales de cara y cuello, sin ningún tipo de preparación intermedia. El tono general de sus carnaciones era claro y se detallaba con leves sonrojes, en mejillas y párpados superiores, que acentuaban sus volúmenes. Los labios se encarnaban en tonos sonrosados de mayor intensidad.

Las carnaciones de las manos se aplicaban utilizando la misma técnica del resto sobre una preparación de sulfato cálcico y cola de origen orgánico.

La carnación original¹⁴ de rostro y cuello (oculta bajo la citada con anterioridad) se realiza en técnica grasa sobre delgada preparación magra acromática, acabada a la vejiga. Los detalles coloristas de mejillas, párpados, bordes del cabello y cejas no se integran en la misma, sino que se disponen en aplicaciones posteriores sobre la base encarnada.

Tanto torso como candelero reciben una película monócroma de óleo sin preparación intermedia, dispuesta sobre otra película original de técnica de ejecución similar sobre una preparación base.

Todo el conjunto se apoya y sujeta, mediante cuatro tornillos metálicos roscados, sobre una peana, realizada en madera, de estructura tronco-piramidal y de dimensiones generales 40 cm. x 40 cm. x 5 cm. rematada por molduras compuestas doradas con láminas de oro de escasa calidad aplicadas «al mixtión» y purpurinas. Policromado el resto, con técnica grasa, en tonos verdes y tierras.

La imagen mariana se acompaña por una talla de Niño Jesús realizado, en una sola pieza, en madera con disposición de veta longitudinal, en bulto redondo y dimensión general de 18 cm. Su



La Virgen de Gádor en septiembre de 2001, tras la última restauración.

talla es completa y adopta una posición sentada con los miembros superiores e inferiores ligeramente flexionados. Presenta mascarilla en el rostro, practicada para facilitar la colocación de ojos de cristal.

Su policromía general se encuentra cubierta por otra dispuesta en el año 1991, según técnica y materiales similares a los empleados en la imagen de la Virgen.

¹³ Con anterioridad ambas manos eran abiertas y el niño se fijaba mediante un lazo de tela a la cintura de la Virgen, la mano izquierda tan sólo abrigaba la obra. El cetro era sujeto con una goma elástica a la mano derecha.

¹⁴ Obra del maestro Espinosa en el año 1939.

Otras dimensiones generales de la Virgen:

- Altura candelero: 58 cm (desde su base hasta la cintura)
- Antebrazo derecho: 12 cm.
- Brazo derecho: 9 cm.
- Antebrazo izquierdo: 12 cm.
- Brazo izquierdo: 8,5 cm.
- Cabeza (desde la parte superior hasta el mentón): 12 cm.
- Tórax: 16 cm.

4. ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL

Son muy numerosos los factores de alteración que inciden sobre una obra de arte, aunque, la humedad y la temperatura son los principales agentes destructivos. Existe, no obstante, un factor que en la mayoría de los casos por su incidencia directa o indirecta, puede ser fundamental para la perdurabilidad de las piezas artísticas, me refiero concretamente al factor humano, motivo de la mayoría de los problemas que esta obra de arte poseía.

Si bien el soporte, en general, presentaba una aceptable consistencia física. La imagen sufría la pérdida y sustitución de sus manos originales, por otras talladas con distinto ademán que hacían perder el sentido general y expositivo de la obra¹⁵. Hecho éste inconcebible que falseaba la realidad histórica y concepción estética del conjunto, sin justificación alguna, con una falta de delicadeza y respeto por parte del operario que la interviene con anterioridad. Una obra de arte es un hecho único e irreplicable en el que cualquier modificación de las condiciones expositivas hace perder su autenticidad y resulta un atentado sobre la integridad de la misma.

Las articulaciones de brazos y antebrazos recibían la colocación de pasadores metálicos roscados y de elementos de anclaje externos que

evitaban sus movimientos, no resolvían los problemas de falta de ajuste y atentaban estéticamente contra el conjunto.

En la parte superior de la cabeza se ubicaba una barra metálica roscada, introducida en una cavidad practicada al efecto para la colocación de la corona, que producía la pérdida del soporte en dicha zona.

Al candelero se fijan dos barras metálicas en su parte anterior, atornilladas en zona próxima a la cintura, que atraviesan la peana y parecen corresponder a una sencilla estructura utilizada en el vestido de la imagen.

El niño Jesús poseía la fractura de ambos brazos, a la altura de su ensamble con el resto del cuerpo y a la altura de brazo y antebrazo izquierdos. Los estudios radiográficos arrojaron que existían elementos metálicos en el interior de dichas zonas, utilizados como procedimiento de fijación de las piezas puestas en contacto. La pierna izquierda se encontraba amputada a nivel de su ensamble con la cadera para ser elevada mediante una cuña realizada con resina epoxi, facilitando la nueva disposición sedente de la imagen sobre la mano izquierda de la Virgen. Dicha zona se encontraba asegurada con un clavo metálico¹⁶. Su cabeza poseía una gran pérdida de soporte, al serle instalada una placa metálica de proporciones considerables que incorporaba una tuerca soldada para la introducción de un tornillo en la fijación de su corona¹⁷.

La sujeción de la imagen del Niño Jesús a la mencionada mano, se efectuaba mediante la introducción de un elemento metálico que, teniendo como origen y fijación la palma de dicha mano, penetraba a través de una cavidad practicada en la misma.

Eran considerables las pérdidas de soporte en la base del cuello y lóbulo de la oreja derecha de la Virgen y zonas de rotura de los miembros superiores e inferiores del Niño.

Pero el mayor atentado contra la autenticidad del conjunto se encontraba en la aplicación de una policromía superpuesta a la original, de distinta

¹⁵ Desde la antigüedad, la imagen presentaba la pequeña talla del niño Jesús sujeto a la cintura frente al devoto-observador, ambas manos abiertas, con sus dedos ligeramente flexionados, sujetaban el cetro y a éste. En una actitud que se venía sucediendo desde hacía 400 años. El maestro Espinosa cuando realiza la nueva talla de la Santísima Virgen, respeta la mencionada actitud.

¹⁶ La presencia de elementos metálicos en contacto con la madera origina graves problemas conservacionales debido a los distintos índices de dilatación y contracción de ambos materiales, además de la oxidación de la celulosa lignea cuando aquella se produce en el metal.

¹⁷ La placa se fija mediante dos tornillos metálicos roscados en su interior.

valoración cromática. Un criterio de actuación totalmente inadecuado, inaceptable y que modificaba la lectura original del conjunto, falsificando y ocultando el original, creando problemas añadidos.

La policromía superpuesta se encontraba craquelada, falta de adhesión, apareciendo pequeñas grietas transversales en la zona del cuello de la Virgen. En general, el estado de adhesividad de aquella era escasa y corría el peligro de desprendimiento, sobre todo en zonas donde existían pérdidas de la policromía original.

El resto de la obra también fue sometida a la aplicación de nuevas películas de color superpuestas. El candelero presentaba estratos de color quebradizos, con falta de adhesión y numerosas pérdidas.

Eran abundantes las pérdidas del conjunto pictórico que afectaban tanto a preparación, película pictórica, como a ambas. Presentándose en distintas zonas de la Obra, en mayor número y extensión en el candelero, zonas próximas a los daños del soporte, y otras, como la cabeza y el cuello, donde la acción punzante de los alfileres, utilizados para la colocación de sus ropajes, crean toda una red de pérdidas extremadamente alarmista.

La aplicación de una nueva policromía en la imagen del Niño Jesús cubrió parte del vidrio de sus ojos con restos de color.

El dorado de las molduras de la peana se efectuó en el año 1991, cuando se eliminan los restos de una anterior aplicación, original de Espinosa Cuadros, y se sustituye por otro de escasa calidad técnica y de acabado.

5. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Los estudios preliminares contribuyeron a orientar la intervención en su justa dirección, ya se tratara de cualquier operación destinada a restablecer la consistencia o la unidad estética perdida. Respetando su devenir histórico y los condicionantes artísticos, sin menospreciar su estilo.

Una vez enumeradas y localizadas las alteraciones presentes, justificadas las causas que las

motivaron, se procedió a realizar un estudio detallado de las operaciones encaminadas a restaurar o restablecer su consistencia material. Actuando desde el soporte hasta la película pictórica, por este orden. Indicamos, mediante subíndice y leyenda a pie de página, la normativa internacional que ampara el uso de los procedimientos aplicados, en cada una de las operaciones efectuadas.

En primer lugar fue necesario controlar atentamente el estado de cohesión y adhesión del conjunto pictórico y proceder a la consolidación de las partes despegadas o debilitadas, mediante el uso de materiales compatibles con los materiales originales, reversibles y estables, dirigiendo las metodologías localmente, a la zona del daño¹⁸ (zonas próximas a bordes de grietas y levantamientos). Este procedimiento basó su actuación en la fijación del estrato pictórico que corría riesgo de desprendimiento y pérdida, mediante la aplicación de adhesivos¹⁹ por impregnación, asegurando su penetración con la acción moderada del calor emitido por una espátula térmica, así como la presión equirepartida, a los distintos estratos que se pretendían fijar. Todo ello bajo la utilización de papel atérmico, necesario para no afectar al color con la acción de la espátula.

Una vez recuperada la estabilidad del conjunto pictórico se procedió a efectuar una eliminación sistemática de los elementos metálicos (asas, escuadras, tornillos, clavos) dispuestos en la zona inferior del candelero, así como el desmontaje de las manos y articulaciones de los miembros superiores, para lo cual se retiraron los pasadores metálicos dispuestos en el extremo de brazos y antebrazos, respectivamente. Del mismo modo se eliminaron las argollas utilizadas para la sujeción de las articulaciones. Todo ello mediante procedimiento mecánico.

Eliminación de la aparatosa placa metálica localizada en la cabeza del Niño Jesús y sustitución por una barra roscada de 3 mm. de diámetro, fija mediante resina epoxídica, utilizando la cavidad practicada para la ubicación del anterior anclaje. La corona queda ahora sujeta a la obra mediante roscado de tuerca exterior y no con la introducción de un tornillo. Reintegración de la pérdida de soporte en la zona, mediante el uso de

¹⁸ *Carta del Restauo*. 1985. Anexo D.

¹⁹ Seleccionados entre aquellos más adecuados por sus características físicas y su facilidad de penetración a través de las capas subyacentes, su afinidad a los materiales originales o el utilizado durante los procesos de ejecución material de las obras. Generalmente de naturaleza termoplástica y origen orgánico.



Proceso de intervención. Estucado de lagunas del Niño Jesús (la pierna izquierda se fijó de nuevo en su posición original, tras la eliminación de la cuña colocada en 1991).

resina epoxi, que nivele las superficies y complete la figuración del cabello.

Ante la pérdida de las manos originales en el año de su desastrosa intervención, se procedió a la ejecución de unas nuevas siguiendo trazas similares a las primitivas (respetando y recuperando así su estado original), utilizando madera de similares características que el resto²⁰, basando la figuración en testimonios orales y documentación gráfica y fotográfica. Volviendo a colocar la imagen

del Niño Jesús en el regazo de la Virgen, lugar que ocupó desde el siglo XVI hasta la nefasta intervención de 1991²¹.

Eliminación de los clavos metálicos presentes en la unión de los ensambles de los miembros superiores, al resto de la obra, y antepierna izquierda de la imagen del Niño Jesús y sustitución por espigas de madera, de similares características que el resto. Encolado de las piezas con adhesivos acrílicos. Eliminación del relleno que alarga la antepierna izquierda y encolado de la pieza con el grado de inclinación original.

Ejecución de los dedos meñiques de ambas manos del Niño Jesús, amputados con anterioridad, recurriendo al mismo procedimiento empleado para la ejecución material de las nuevas manos de la Señora. El uso de madera, de similares características, según procedimiento y técnica similar a la anteriormente utilizada para la Virgen, será lo más idóneo para la correcta estabilidad de la zona, estableciendo una homogeneidad de criterios en todas las operaciones de reintegración del soporte.

Es en este momento cuando se cuestionó la recuperación de los estratos originales ocultos tras la policromía superpuesta.

El problema de los repintes y añadidos niega la eliminación sistemática de los mismos, pero ello conlleva una cuestión de trasfondo. Un repinte, tal y como se concibe en Restauración, puede añadir algo que constituya o complete una parte concreta del original, o un refuerzo reconstitutivo de aquellas zonas de la obra debilitadas o desaparecidas²².

El añadido, desde el punto de vista histórico, no es más que el testimonio del quehacer humano. En este sentido, el añadido no difiere del original y tiene los mismos derechos a ser conservado²³. Cubre la totalidad del original y en ocasiones posee más calidad técnica que aquel.

El repinte, desde el punto de vista estético, puede mostrarse como tal en la Obra y romper su

²⁰ «El uso de madera en restauración requiere la utilización de reglas tecnológicas muy precisas que respeten el movimiento de la fibra de la madera, utilizando madera antigua y ya estabilizada, de la misma especie botánica, con el mismo grado de humedad interior y en pequeños fragmentos, para que resulte lo más inerte posible y no efectúe contracciones ni dilataciones, tan peligrosas para la estabilidad de la obra». *Carta del Restauo*. 1972. Anexo D.

²¹ «Se prohíben las adiciones de estilo o analógicas, incluso cuando existan documentos gráficos o plásticos que puedan indicar como haya sido; las remociones o eliminaciones que borren el paso de la obra a través del tiempo, a menos que se trate de alteraciones limitadas que entorpezcan o alteren los valores históricos de la obra, o de adiciones de estilo que la falsifiquen,...» *Carta del Restauo*. 1972. Art. 6 (el subrayado es nuestro).

²² Brandi, Cesare., *Teoría de la Restauración*. Ed. Alianza Forma. Madrid. 1988.

²³ *Ibidem*.

unidad potencial, puede interferir la imagen y ocultarla. En este caso, su eliminación es evidente y la exigencia estética pesará más que la histórica. Pero contrariamente, el añadido puede haberse integrado en la imagen²⁴.

La actitud de algunos «restauradores», es la de descubrir sistemáticamente el original, lo que ha sido catastrófico en muchos casos, pues el original o subyacente se encontraba en mal estado y la intervención había de ser mayor. Y ello por un afán de respeto al mismo.

En este caso, la intervención restauradora de la imagen de Ntra. Sra. la Stma. Virgen de Gádor, vino apoyada por los datos que proporcionaron los estudios técnicos previos, los cuales determinaron:

* naturaleza, características y propiedades de las películas original y superpuesta.

* grado de adhesión y fijación del conjunto pictórico²⁵ original al soporte, y de la película de color superpuesta al anterior.

* continuidad del estrato pictórico original y presencia de detalles policromos.

* estado de conservación del conjunto pictórico original.

La práctica de milimétricas catas realizadas en distintas zonas de la obra, facilitó el conocimiento del estado físico de las películas puestas en contacto, la continuidad y presencia de detalles policromos originales.

La pésima calidad de la película superpuesta y el excelente acabado de la original, según pude describir en el «estudio técnico» de este informe, favoreció la formulación de este planteamiento. Los estudios efectuados arrojaron unos resultados que aseguraron el éxito de la operación de eliminación de la policromía superpuesta.

Generalmente la eliminación de estratos superpuestos se efectúa mediante tres procedimientos: físico-mecánico, químico o físico-químico. Para el primero, se requiere una correcta adhesión del conjunto pictórico original y una falta de la misma en el estrato a eliminar, ello mediante el uso de instrumental preparado que no arañe la superficie original. Para el segundo, es necesario realizar test de disolvenia y solubilidad que determinen el tipo de disolvente/s, su proporción o mezcla, su grado



Bajada de la venerada imagen en septiembre de 2001.

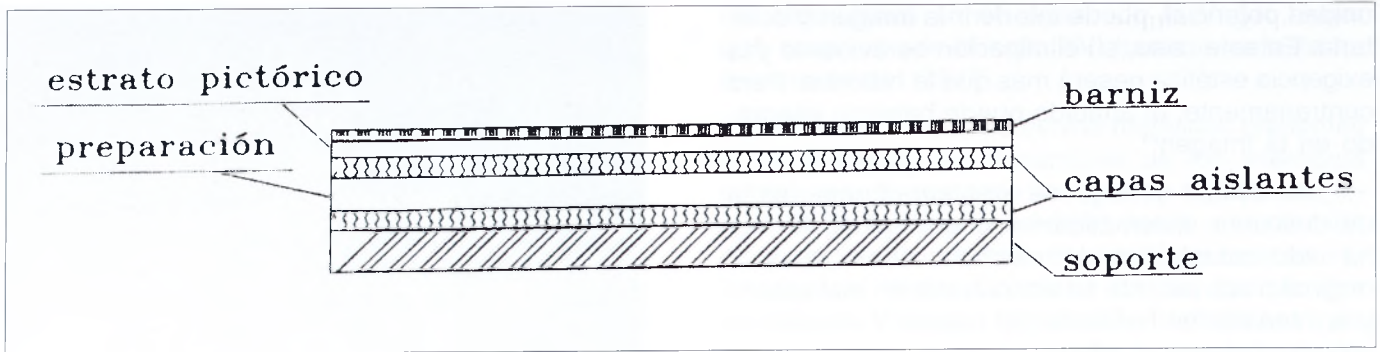
de evaporación y actuación, su poder de eliminación y el período de exposición, a fin de que permanezca el menor tiempo posible sobre los estratos, removiendo y eliminando sólo aquellos que se deseen. El último procedimiento es el más utilizado, y ha sido el empleado en este caso, que alterna los dos anteriores, la acción combinada del poder químico y la retirada con instrumental mecánico.

Una vez realizada la operación de retirada de películas superpuestas, se efectuó una armonización óptica de todo el conjunto mediante el estucado y reintegración cromática de las lagunas.

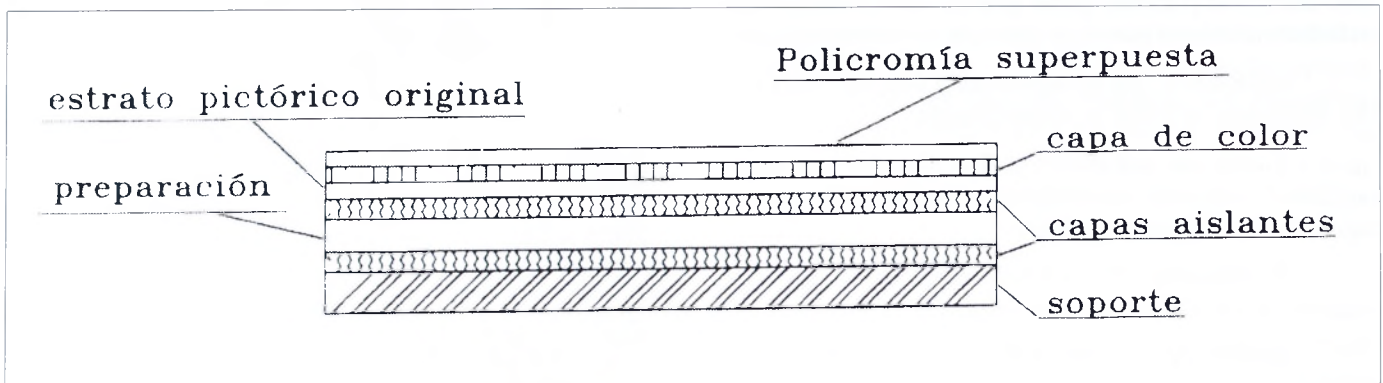
Denominamos lagunas a la falta accidental o intencionada del soporte, preparación, imprimación, película pictórica y capa de protección. Es la inte-

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Y entendemos como tal todos los estratos dispuestos directamente sobre el soporte: capas de imprimación, preparación, películas de color y de protección.



Sección transversal de cualquier estrato pictórico.



Sección transversal del conjunto pictórico de la Stma. Virgen de Gádor.

rupción del tejido figurativo y material de la obra de arte. Representa una mutilación de la Obra y su deterioro. Su presencia atrae la atención del observador y compite cromáticamente con el resto.

El procedimiento de reintegración de lagunas vino determinado por las zonas en las que se efectuó. Siempre atendiendo al sentido colorista y el diseño del artista. Sin detalles que pudieran interrumpir la continuidad de la figuratividad del resto de la representación y por analogía con las zonas que circundaban las lagunas.

Este criterio puede ser de no intervención, según la constitución de las lagunas, situación, tamaño y número. La laguna se deja libre de capas de preparación, quedando visible la zona correspondiente al soporte. La ventaja de este criterio es la menor intervención, pero hay que forzar la funcionalidad de la materia del soporte, que pasa así a formar parte de la imagen.

En este caso, todas las reintegraciones se hicieron efectivas, pues las lagunas toman entidad en si mismas y rompen la consabida y pretendida unidad potencial del conjunto.

El estucado de las lagunas consistió en la nivelación de la superficie pictórica con una pasta realizada con materiales afines al resto de la Obra²⁶. Basando su efectividad en el hecho de no sobrepasar sus bordes, para no ocultar al original y por consiguiente no realizar falsificación alguna de la Obra.

El criterio de reintegración cromática utilizado en esta imagen, fue el denominado como «técnica invisible», que proporciona una continuidad aparente y no hace protagonistas a las lagunas. Pensemos que es una Obra expuesta a la veneración de los fieles, y que cualquier actitud contraria al sentido general que posee, puede ser un factor de controversia con la funcionalidad a la que está

²⁶ Sulfato cálcico y cola orgánica (cola de conejo).

destinada. Siempre dejando constancia escrita, gráfica y fotográfica de la localización, tamaño y número de las intervenciones.

La reintegración es reversible y los materiales aplicados no poseen, en su composición química, productos oleoresinosos²⁷.

La reintegración se consideró en todo momento como interpretación crítica de la laguna y se detuvo cuando se convirtió en una hipótesis²⁸.

A continuación se aplicó un barniz protector.

El criterio que se sigue para la elección del barniz de protección es, generalmente, su propiedad de permanencia, de buena adhesión, de flexibilidad, que proteja a los estratos subyacentes de las impurezas atmosféricas, que su cohesión y elasticidad le permita adaptarse a todos los cambios normales de temperatura y humedad, mantenga elástica la película pictórica bajo él, sea transparente, no desarrolle eflorescencias, sea reversible e incoloro y el acabado no sea brillante.

Se procedió a realizar un doble barnizado mediante pulverización: con resina natural, aplicado en capas finas, y con resina sintética. Todo ello transcurrido un tiempo prudencial desde el tratamiento de limpieza.

La escasa calidad del material empleado en el dorado de las molduras de la peana, así como la presencia de numerosas pérdidas ocultas bajo groseras capas de purpurinas líquidas, obliga al retirado y limpieza de las mismas y al dorado con láminas de oro de máxima calidad, utilizando técnicas tradicionales «al agua» sobre preparación «al gesso» y bol. El acabado se consiguió mediante el bruído de las superficies con piedra de ágata.

Los materiales empleados durante todo el proceso son compatibles con los materiales originales, reversibles y estables a los distintos agentes de deterioro. Se admitieron los materiales y recursos técnicos modernos, después de haber comprobado su efectividad²⁹.

La restauración se detuvo cuando se convirtió en una hipótesis³⁰.

Para finalizar, el orfebre local D. Manuel Ruiz Álvarez, realizó un soporte metálico, compuesto por una varilla, de unos milímetros de diámetro, a cuyos extremos se encuentran soldadas dos arandelas de metal, para la sujeción del cetro que la Virgen porta en su mano derecha. Una vez introducido uno de los espigones que parten de las manos a través de una de las arandelas, se rosca en la otra el cetro, que se encuentra dividido y roscado en su parte central. Ello permite que el cetro pueda ser portado como antaño, evitando la colocación de cintas alrededor de sus dedos y su roce con las carnaciones.

6. SINOPSIS DEL PROCESO

FICHA TÉCNICA. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA:

IMAGEN: Ntra. Sra. la Santísima Virgen de Gádor, patrona de Berja, Almería.

TEMPLO: Ermita-Santuario de la Stma. Virgen de Gádor.

LOCALIDAD: Berja (Almería).

AUTOR DE LA VIRGEN: Eduardo Espinosa Cuadros. 1939. (Inspirada en una talla anónima anterior).

AUTOR DEL NIÑO JESÚS: Desconocido. La presencia de plomo mineral en la composición del estrato pictórico asegura su factura anterior al siglo XIX.

MATERIALES Y TÉCNICA DE EJECUCIÓN: Madera de Pino policromada al óleo sobre preparación magra.

ICONOGRAFÍA: Imagen mariana, de estilo granadino, acompañada por un Niño Jesús.

²⁷ Está comprobado científicamente que los aceites secan por polimerización, lo que conlleva un amarilleamiento y por ello un cambio de color de la materia que aglutine.

²⁸ *Carta del Restauo*. 1985. Anexo D.

²⁹ *Carta del Restauo*. 1972. Artículo 9.

³⁰ *Carta del Restauo*. 1985. Anexo D.

DATOS MORFOLÓGICOS DE LA STMA. VIRGEN:

CABEZA	OJOS: MIRADA: PESTAÑAS: BOCA: CEJAS: NARIZ: LABIOS: CABELLO:	Policromados sobre el soporte Frontal Policromadas en el extremo de ambos párpados Cerrada Policromadas con pronunciado arco (muy expresivas) Alargada De talla fina Carece
MANOS	POSICIÓN:	En origen, ambas en posición abierta con sus dedos ligeramente flexionados
CUERPO	FORMA:	Insinuado anatómicamente hasta el abdomen y el resto candelero cubierto
OBSERVACIONES		Policromía acabada «a la vejiga». Brazos y antebrazos articulados mediante mecanismos sencillos

DATOS MORFOLÓGICOS DEL NIÑO JESÚS:

CABEZA	OJOS: MIRADA: PESTAÑAS: BOCA: CEJAS: NARIZ: LABIOS: CABELLO:	De cristal, decorados en su interior Frontal Policromadas en el extremo de ambos párpados Cerrada Policromadas Pequeña De talla fina. Comisuras marcadas De talla. Rizado
MANOS	POSICIÓN:	Abiertas con sus dedos ligeramente flexionados
CUERPO	POSICIÓN:	Erguida. Brazos y piernas ligeramente flexionados

AGENTES DE DETERIORO A LOS QUE SE HA VISTO SOMETIDA LA IMAGEN:

A. AGENTES EXTERNOS:	
1. AGENTES BIÓTICOS:	No se conocen
2. AGENTES ABIÓTICOS:	
MEDIO AMBIENTE	Temperatura Humedad Luz Polución
FACTOR HUMANO	Intervenciones anteriores Traslados Manipulación incorrecta Cambios de emplazamiento Función devocional
B. AGENTES INTERNOS:	
	Degradación de los adhesivos orgánicos Oxidación del óleo

ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL de la Stma. Virgen**A. SOPORTE:**

- GRIETAS: en las uniones de los ensamblajes correspondientes al embón del candelero, en las piezas-articulaciones de los miembros superiores, tapa superior y molduras que decoran la base de sustento.

- PÉRDIDAS: cuello y parte superior del rostro y cabeza, articulaciones de miembros superiores y base del candelero. Desaparición de las manos originales.

- DEFORMACIONES: en la tapa superior de la base de sustento.

- ELEMENTOS AÑADIDOS: tornillos, puntillas y otros, en articulaciones de las extremidades superiores, candelero y parte superior de la cabeza.

B. CONJUNTO PICTÓRICO:

- PÉRDIDAS: en parte superior del rostro, cuello y cabeza, candelero y peana.

- REPINTES: en la totalidad de la obra.

- SUCIEDAD SUPERFICIAL: generalizada, más acentuada en rostro y manos.

ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL de la imagen del Niño Jesús**A. SOPORTE:**

- GRIETAS: en las uniones de los ensamblajes correspondientes a ambos miembros superiores con el resto de la Obra y del miembro inferior izquierdo en su antepierna, en el ensamble de antebrazo y brazo derechos.

- PÉRDIDAS: en la antepierna izquierda, parte superior de la cabeza, zonas de ensamble de los miembros superiores al resto de la obra, últimas falanges de los dedos meñiques de ambas manos, región inferior de la espalda.

- DEFORMACIONES: no se conocen.

- ELEMENTOS AÑADIDOS: pletina metálica y tuerca en la parte superior de la cabeza, clavos metálicos de sujeción de las extremidades superiores y antepierna izquierda.

B. CONJUNTO PICTÓRICO:

- PÉRDIDAS: en zonas próximas a daños del soporte, cabello, tórax, abdomen, dorso, extremidades.

- REPINTES: generalizado en toda la obra.

- SUCIEDAD SUPERFICIAL: generalizada en toda la obra.

TRATAMIENTOS EFECTUADOS

INICIO Y LUGAR DE REALIZACIÓN: Viernes 15 de junio de 2001, festividad de Sta. M^a. Micaela. Talleres propios de Huetor-Vega (Granada).

** Mes de abril de 2001*

Primeros contactos telefónicos con el investigador mariano y devoto de la Stma. Virgen de Gádor don Antonio Campos Reyes, preocupado por el estado de conservación de la imagen y su posible intervención restauradora.

** Sábado 12 de mayo de 2001*

D. Antonio Campos Reyes se traslada a Granada con numerosa información literaria y fotográfica sobre el devenir histórico de la imagen de Ntra. Sra. la Stma. Virgen de Gádor y su estado actual de conservación. Nos trasladamos a la iglesia de Sto. Domingo para ver el grupo procesional de la Santa Cena Sacramental de Granada, cuyo autor es el de Ntra. Sra. de Gádor (Eduardo Espinosa Cuadros), y que, quien suscribe estas líneas, está restaurando.

** Semana del 4 al 10 de junio de 2001*

El rector del santuario de la Stma. Virgen, D. Francisco Escámez Mañas, la Hermandad y en su nombre el Hermano Mayor, D. Miguel Martín Villegas, acuerdan el traslado de la venerada imagen a tierras granadinas para realizar el proceso de intervención restauradora, siempre que éste sea finalizado antes del 17 de julio del mismo año.

** Domingo 10 de junio de 2001*

Traslado de la imagen de la Stma Virgen de Gádor desde su santuario hasta los talleres granadinos para su restauración. Redacción de un documento que autoriza el hecho y que es firmado por todas las partes.

** Viernes 15 de junio de 2001*

Traslado de la imagen sagrada desde el taller de restauración hasta el Centro de Diagnóstico, situado en la calle Natalio Rivas n^o. 5 de Granada, para ser sometida al correspondiente estudio radiológico.

1^o Viernes 15 de junio de 2001

- Realización de pequeñas catas en distintas zonas de las carnaciones de la imagen del niño Jesús y la Virgen para determinar la presencia y continuidad del estrato pictórico original, así como de sus detalles.

2^o Sábado 16 de junio de 2001

- Primera visita al taller de D. Antonio Campos Reyes para efectuar un seguimiento directo del proceso.

3^o Domingo 17 de junio de 2001

- Eliminación de los elementos metálicos de las articulaciones de los miembros superiores de la imagen de la Virgen.

- Eliminación de la placa roscada en la parte superior de la cabeza de la imagen del Niño Jesús.

- Desmontaje del sistema de pletinas y barras metálicas fijas a la base de la Virgen y al candelero. Eliminación de los tornillos roscados que fijan la obra a la base de sustento.

4^o Lunes 18 de junio de 2001

- Eliminación de la policromía superpuesta localizada en la mitad derecha de la cabeza de la Virgen.

5^o Martes 19 de junio de 2001

- Eliminación de la policromía superpuesta localizada en la mitad derecha de la cabeza de la Virgen.

6^o Miércoles 20 de junio de 2001

- Eliminación de la policromía superpuesta localizada en la mitad izquierda de la imagen del Niño Jesús.

7^o Jueves 21 de junio de 2001

- Eliminación de la policromía superpuesta localizada en la mitad izquierda de la imagen del Niño Jesús.

8^o Viernes 22 de junio de 2001

- Elegido el bloque, con madera de similares características y naturaleza que el resto de la obra, se inicia la talla de la mano derecha de la Virgen, basando su figuración en una extensa documentación fotográfica aportada por D. Antonio Campos Reyes.

9^o Sábado 23 de junio de 2001

- Talla de la mano derecha de la imagen de la Virgen y esbozo de la mano izquierda en un bloque ligneo de similares características al elegido anteriormente.

10º Domingo 24 de junio de 2001

- Segunda visita de D. Antonio Campos Reyes al taller de restauración. Se acuerda ajustar la anatomía de las nuevas manos a la propia de una obra de pequeño formato.

- Se realizan fotografías del estado actual para que la Hermandad y el rector del santuario puedan comprobar el avanzado estado del proceso.

11º Lunes 25 de junio de 2001

- Se continúa la talla de las nuevas manos de la Virgen.

12º Martes 26 de junio de 2001

- Se procede a retirar el resto de policromía superpuesta en la cabeza de la imagen de la Stma. Virgen.

13º Miércoles 27 de junio de 2001

- Se procede a retirar el resto de policromía superpuesta en la cabeza de la imagen de la Stma. Virgen.

14º Jueves 28 de junio de 2001

- Se procede a retirar el resto de policromía superpuesta en las carnaciones originales de la imagen del Niño Jesús.

15º Viernes 29 de junio de 2001

- Se procede a retirar el resto de policromía superpuesta en las carnaciones originales de la imagen del Niño Jesús.

16º Sábado 30 de junio de 2001

- Desensamblado de los miembros superiores de la imagen del Niño Jesús. Eliminación del elemento metálico que asegura la zona.

- Eliminación de la resina utilizada como añadido de la dimensión longitudinal de la antepierna izquierda del Niño Jesús.

- Barnizado de protección de la carnación del rostro de la Stma. Virgen.

17º Domingo 1 de julio de 2001

- Limpieza de la talla de las nuevas manos.

- Encolado de los miembros superiores de la imagen del Niño Jesús, mediante el uso de espigas de madera para el refuerzo de su ensamblado.

18º Lunes 2 de julio de 2001

- Tercera visita de seguimiento por parte de D. Antonio Campos Reyes, que se traslada desde

la localidad almeriense de Berja hasta el taller de restauración.

- Estucado de las lagunas que interrumpen el estrato pictórico original de la cabeza de la Virgen.

- Aplicación de la capa de preparación de cola orgánica en las nuevas manos de la Virgen.

19º Martes 3 de julio de 2001

- Ensamblado de la antepierna izquierda del Niño Jesús mediante el uso de elementos de refuerzo.

- Desestucado de las lagunas presentes en la cabeza de la Virgen.

- Relleno de la pérdida de soporte localizada en la parte superior de la cabeza del Niño Jesús con resina epoxídica.

- Aplicación de aparejo en las nuevas manos de la Virgen.

20º Miércoles 4 de julio de 2001

- Estucado de las lagunas presentes en la carnación original de la imagen del Niño Jesús.

21º Jueves 5 de julio de 2001

- Desestucado de las lagunas de la imagen del Niño Jesús.

22º Viernes 6 de julio de 2001

- Reintegración cromática de las lagunas del rostro, cuello y parte superior de la cabeza de la imagen de la Stma. Virgen.

- Policromado de las nuevas manos de la Virgen.

23º Sábado 7 de julio de 2001

- Reintegración cromática de las lagunas de la imagen del Niño Jesús.

24º Domingo 8 de julio de 2001

- Cuarta y última visita de D. Antonio Campos al taller de restauración. Se observa que el valor cromático de las nuevas manos ha de ser nuevamente valorado para aproximarse al del rostro de la Stma. Virgen. Que el interior de sus fosas nasales han de ser oscurecidas y que es necesario reintegrar cromáticamente la separación de ambos labios.

- Se prueba la nueva varilla metálica utilizada para la sujeción del cetro en la mano izquierda de la Virgen.

- Se ajusta la estructura metálica utilizada para la sujeción del manto (también llamada «alzacola»)

que D. Antonio Campos modificó para que la caída del tejido fuese más natural.

25º Lunes 9 de julio de 2001

- Reintegraciones cromáticas de zonas puntuales de ambas imágenes.

- Eliminación de los repintes de las molduras de la peana.

26º Martes 10 de julio de 2001

- Aplicación de un barnizado de protección al conjunto.

- Ajuste de las articulaciones de los miembros superiores de la Stma. Virgen.

- Inyección de producto consolidante en las uniones de las molduras con el resto de la peana.

- Aplicación de nuevo aparejo en las molduras de la peana.

27º Miércoles 11 de julio de 2001

- Preparación del dorado de las molduras de la base.

- Estucado de lagunas en la tapa superior de la base.

28º Jueves 12 de julio de 2001

- Desestucado de lagunas de la peana.

- Dorado de las molduras de la base.

29º Viernes 13 de julio de 2001

- Dorado de las molduras de la base.

- Reintegración cromática de las lagunas de la peana.

30º Sábado 14 de julio de 2001

- Fijación de la imagen de la Virgen a la peana. Colocación de los elementos metálicos utilizados para la colocación del «alzacola», una vez tratados contra la corrosión.

- Reintegración cromática de las pérdidas de color localizadas en el candelero de la Virgen.

- Barnizado final de todo el conjunto.

** Domingo 15 de julio de 2001*

- Traslado de la Stma. Virgen de Gádor hasta su ermita-santuario en la localidad de almeriense de Berja.

FINALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS: Sábado 14 de julio de 2001, siendo la festividad de San Camilo de Lelis.

TÉCNICAS, PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES UTILIZADOS

A. CONSOLIDACIÓN:

- APLICACIÓN DE RELLENOS CON RESINA EPOXÍDICA, en pérdidas de soporte.

- INYECCIÓN CON COLAS ORGÁNICAS, en grietas del soporte de la peana.

- ELEMENTOS DE ESPIGADO CON MADERA DE PINO, en miembros superiores y antepierna izquierda de la imagen del Niño Jesús.

- APLICACIÓN DE ADHESIVOS DE CONTACTO ACRÍLICOS, en el ensamblado de piezas del soporte.

B. ELIMINACIÓN DE REPINTES:

- PROCEDIMIENTO MECÁNICO, con leve acción química, en las carnaciones de las imágenes de la Stma. Virgen y el Niño Jesús.

C. ESTUCADO:

- «A NIVEL», con sulfato cálcico y cola orgánica, en todas las lagunas o pérdidas.

D. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA:

- TÉCNICA INVISIBLE, con pigmentos aglutinados con barniz masticado en todas las lagunas o pérdidas y en las nuevas manos.

E. DORADO:

- ORO DE MÁXIMA CALIDAD sobre BOL OCRE, en molduras de la peana. Acabado bruñido.

F. BARNIZADO:

- CON RESINA NATURAL DAMMAR, aplicado por impregnación en la totalidad del conjunto.

- CON RESINA SINTÉTICA y acabado mate, aplicado en aerosol, en la totalidad de la Obra.

CARACTERÍSTICAS DE LOS MATERIALES UTILIZADOS PARA SU INTERVENCIÓN

A. ADHESIVOS:

- Buen poder de adhesión.

- Buen poder de penetración.

- Facilidad de aplicación.

- Inocuidad con los materiales originales.
- De naturaleza orgánica e inorgánica.
- Resistentes a los agentes medioambientales.
- Reversibilidad.

B. DISOLVENTES:

- Aplicables con métodos mixtos.
- Inocuos para el resto de la obra.
- Volatilidad media.

C. REINTEGRANTES:**1. DEL SOPORTE:**

- De la misma naturaleza.
- Corte radial y buena curación.
- Termoestables y termoplásticos.

2. DE LA CAPA INTERMEDIA:

- De naturaleza inerte.

- Que permitan su coloración.

- Reversibles.

3. DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:

- Estables.

- Inocuos.

- Reversibles.

D. BARNICES:

- Estables.

- Facilidad de aplicación y homogeneidad.

- Inocuidad.

- No aporte de color o amarilleo.

- Películas semipermeables.

- Con posibilidad de brillo o mateidad.

- De resina natural y sintética.

DURACIÓN DE LOS TRATAMIENTOS:

INICIO DEL PROCESO	Viernes 15 de junio de 2001
FINAL DEL PROCESO	Sábado 14 de julio de 2001
PRESENTACIÓN	Domingo 15 de julio de 2001
ELIMINACIÓN DE ELEMENTOS METÁLICOS	2 horas
CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE	9 horas
TALLA NUEVAS MANOS	20 horas
ELIMINACIÓN DE REPINTES	42 horas
ESTUCADO Y DESESTUCADO	18 horas
APLICACIÓN DE NUEVOS APAREJOS	9 horas
REINTEGRACIÓN CROMÁTICA	14 horas
DORADO MOLDURAS DE LA BASE	4 horas
BARNIZADO	6 horas
TOTAL	124 horas

«Demasiado poco hemos pensado en explicar y resumir para la sociedad los resultados de nuestra labor, no considerando el elevado efecto educativo de hacer cómplice de nuestra tarea al

que queremos guiar a una mayor consideración del Bien Cultural».

Pido a Dios me sean perdonadas las faltas que haya podido cometer durante su intervención.

7. ANEXO

Transcripción del acta extendida para autorizar el traslado de la imagen de la Santísima Virgen de Gádor a Granada:

AVE MARÍA

Francisco José Escámez Mañas, Cura Párroco de la Anunciación, Rector del Santuario de Ntra. Sra. de Gádor y Párroco de las Anejas, de Berja

HACEMOS CONSTAR:

Que para ver de remediar la desafortunada restauración a que fue sometida la Venerada Imagen de nuestra Patrona en 1991, hemos recabado el parecer de los técnicos, siendo posible recuperar el primitivo aspecto de la Imagen.

Consultada y consintiendo la Hermandad Patronal, habiendo comunicado el proyecto a la Cdad. de Esclavas de la Eucaristía y de la Madre de Dios, por la presente permitimos el traslado de la Sgda. Imagen de María Santísima de Gádor a los talleres de D. Francisco Miguel Marín Cruces, colegiado nº 1075, del Ilustre Colegio de Licenciados y Doctores en Bellas Artes de Andalucía, en la ciudad de Granada, para su estudio y posterior intervención si procede, que no rebasará, D.M., un mes natural a partir del día de la fecha.

Sale la Imagen de la Virgen y del Niño, sin ropas, con el cetro de la Virgen.

Berja, 10 de junio 2001

FIRMADO: El Rector, D. Francisco Escámez Mañas; El Hermano Mayor, D. Miguel Martín Villegas; por la Comunidad de Religiosas, Sor Concepción Vidal Casas y Sor Carolina Burgos Anguita; y el restaurador, D. Francisco Miguel Marín Cruces.