



RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR Y DE LAS PINTURAS MURALES DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE CONTRUECES

GIJÓN



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en octubre y noviembre de 2001
- Inversión total: 43.050 euros
- Restauradora responsable de la actuación: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo
- Análisis de micromuestras del Santuario: GEA, Asesoría Geológica
- Historiador del Arte: Miguel Cimadevilla Rodríguez

RESEÑA HISTÓRICA

La primera referencia documental sobre Contrueces aparece en un pergamino que se encuentra en el Archivo del Reino de Galicia. Se trata de una confirmación realizada por Alfonso III y su esposa Jimena a la iglesia de Orense. El documento aparece firmado y fechado el 28 de agosto del año 900 en Cortuloces (Contrueces), suburbio de Gijón, y hace referencia a la real morada.

Durante la primera mitad del siglo XII, en un documento de la catedral de Oviedo, se hace mención de la donación de las iglesias de Gijón y sus alrededores a la sede de Oviedo, y entre ellas aparece la citada iglesia de Santa María de Coltroces.

Lamentablemente no queda ningún resto de la iglesia prerrománica, de la que sí se conservan varias referencias documentales. Algunos autores incluso se cuestionan si la ubicación de la antigua iglesia y palacio real es la misma que ocupan hoy la iglesia y el palacio. El edificio contiguo a la iglesia fue casa de novenas (según confirmación en 1592 del arcediano de Babia), palacio veraniego del obispo de Oviedo (durante la primera mitad del XVIII) y seminario en la segunda mitad del mismo siglo. Actualmente es un colegio.

La demolición del primitivo templo se remonta a 1636, y fue debida quizás al mal estado del santuario o a la necesidad de crear un espacio más amplio. El 20 de febrero de 1638 se contrata la obra a los canteros montañeses Francisco de Cubas y Simontio, siendo los planos del conocido arquitecto, también montañés, Gonzalo de Güemes Bracamonte, quien fallecería al año siguiente. La obra fue continuada por el arquitecto Fernando de Huerta, que sigue fielmente los planos anteriores, según consta en el libro de fábrica de la iglesia conservado en el Archivo Histórico Nacional.

Las obras del templo se realizan en dos etapas: la primera va de 1638 a 1645, y durante la misma se realiza la cabecera de la iglesia y la sacristía del lado del evangelio. En la segunda etapa, que comienza en 1645, intervienen

como canteros el gijonés Juan García de Jilledo y los montañeses Simontio y Pedro Solano, siguiéndose los planos originales de Güemes Bracamonte. La construcción concluye en 1660, habiendo sido las obras del cabildo realizadas por Juan Chamorro, vecino de Caldones, responsable del enlosado interior y exterior que aún se conserva. La obra se inaugura el 24 de junio de 1660.

Actualmente se conserva la ermita en su estado original, si bien se ha añadido durante el siglo XVIII la sacristía nueva que se sitúa del lado de la epístola, obra del cantero Pedro Menéndez (en 1756, siendo obispo Manrique de Lara).

El escudo situado en el cajeadado de la pilastra más próxima a la entrada del lado del evangelio, formado por tres bandas con bordura en ajedrezado, carente de yelmo y lambrequines, se ha atribuido tradicionalmente a diferentes miembros de la familia Valdés, promotores y mayordomos de la iglesia. Los estudios llevados a cabo por José María Canal, siguiendo los análisis realizados por Francisco Sarandeses, proponen la atribución a la familia Cevallos, de origen santanderino y parientes de los canteros que provenían de Suesa, en la región santanderina de Trasmiera.

En los años 1972 y 1973 se efectuaron obras de mejora en el santuario, consistentes en el refuerzo de las cúpulas.



RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR



Autor: Luis Fernández de la Vega

Fecha: siglo XVII

Dimensiones: 693 x 685 cm. Altura total desde el suelo de la nave: 961 cm.

Retablo barroco, de cuerpo único dividido en tres calles, rematado en ático semicircular. Obra de finales del siglo XVII-principios del XVIII. Talla de muy buena factura, dorado al agua y con policromía (temples que sirven de fondo a las esculturas).

TRATAMIENTO REALIZADO

Limpieza de suciedad superficial

Eliminación de los depósitos de polvo, mediante brochas de pelo suave y aspiradores.

Desinsección preventiva

La desinsección realizada no asegura más que la prevención, ya que al carecer de acceso al reverso no se pudo empapar por la cara el retablo de productos destinados a la exterminación de estas plagas. Se intervino mediante inyección de Xylamón en los orificios de salida de los insectos y por impregnación (con brocha) en el interior de las tallas vaciadas, cornisas, hornacinas y zonas no policromadas del retablo.

Consolidación

En aquellas zonas en las que la madera se encontraba muy disgregada y sin consistencia, debido al ataque de los xilófagos, fue necesaria la consolidación.

▲ Estado inicial. Limpieza de polvo. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Esta se realizó con Palaroid en Acetona al 5%, mediante inyecciones sucesivas. En el caso del cayado de San Joaquín, la disgregación era tal que la consolidación se realizó por inmersión, pues se necesitaba una superficie suficientemente resistente como para poder colocar una espiga con la pieza reintegrada que faltaba.

Limpieza

Para la eliminación de la goma-laca oxidada de la mazonería, fueron necesarios hisopos empapados de etanol. En el etanol utilizado para realizar la limpieza se había disuelto previamente una pequeña cantidad de goma-laca Lemon en previsión de los pasmos.

La goma-laca, aunque oscurecida, no se encontraba muy cristalizada, por lo que su eliminación no planteó ninguna dificultad.

■ Limpieza de las tallas

Del mismo modo se actuó en las tallas en un primer momento, pero aún así debieron de emplearse otros disolventes y medios mecánicos: gomas Wis-hab y Milán; dilución etanol: acetona, esencia de trementina; alcohol: aguarrás, gotas de dimetilformamida; gel AS 84; gel de acetona. Dependiendo de los distintos tipos de manchas resistentes en rostros, manos y ropajes.

■ Limpieza de piezas metálicas

Los candeleros de hierro del banco se limpiaron con lana de acero hasta la eliminación de los repintes. Posteriormente se protegieron con laca zapón. El resto de las piezas metálicas, cabezas de clavos de forja, se limpiaron ligeramente con fibra de vidrio, sin eliminar su pátina, protegiéndose después con la misma laca que actúa como inhibidor de metales.

■ Limpieza de restos de cera

Los restos de cera se eliminaron por medios físico-mecánicos, ablandándolos con aguarrás y retirándolos a punta de bisturí.

Eliminación de elementos extraños

Todos los cables, enchufes, interruptores, focos y clavos que se encontraban adheridos al cuerpo del retablo fueron eliminados.

Eliminación de repintes y purpurina

La purpurina con que había sido repintado parte del banco y del Sagrario se eliminó con acetona.

Encolado de piezas

Las piezas que se habían desprendido del retablo, pero que no obstante se encontraron cerca de él, se repusieron a sus lugares originales, encolándolas con PVA (acetato de polivinilo). Las de mayor formato y peso se colocaron fijándolas con este adhesivo y espigas o toritos de madera de haya.

Reintegración volumétrica

Se restituyeron algunas piezas como parte de las cornisas que actuaban como base de las columnas salomónicas y que habían sido quemadas, los capiteles de las columnas del sagrario, el frontal de la peana de la Virgen y un trozo de la vara de San Joaquín. Para ello se utilizó la resina epoxídica Araldit madera.

Estucado de lagunas

Se realizó un estuco de cola orgánica y yeso, y para conseguir un mayor acercamiento al tono del bol sobre el que se asienta el oro, se tiñó éste con pigmentos.



▲ Proceso de consolidación. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.



▲ Pérdidas volumétricas. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.



*Puerta del Sagrario.
Arriba, estado inicial. Foto:
Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.
A la derecha, estado final.
Foto: Jaime Santullano.*





▲ Vista general del retablo después de la restauración. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

En el caso de las tallas estuco blanco de cola orgánica y yeso mate (sulfato cálcico). Fenol como fungicida.

Reintegración cromática

Para garantizar la reversibilidad de la reintegración, se utilizaron acuarelas de alta calidad y como técnica el regatino. En el caso del oro, y dado el grado de desgaste de la zona del banco, fue necesario la aportación de un tono metálico que se consiguió mediante acuarela de oro aplicada asimismo con regatino o trama, para facilitar su reconocimiento.

En las tallas se remataron estas reintegraciones en algunos puntos con maimeri, pigmentos al barniz.

Protección final

Las primeras manos de saturación del oro se llevaron a cabo con goma-laca, por ser ésta la técnica tradicional que asegura un color y brillos adecuados; sin embargo, en previsión de su oxidación se decidió recubrirla con un barniz, en este caso el satinado de Lefranc, que utiliza microsílíce en suspensión, como mateante en vez de cera. Este mismo barniz fue utilizado en el acabado final de las tallas.

Frontal de la peana de la Virgen antes y después de la reintegración cromática. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.



Santiago Matamoros, cata de limpieza y estado final (Foto: Jaime Santullano).





Fernando el Santo, estado inicial y cata de limpieza. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Pie de foto pendiente.
▼ Foto: Jaime Santullano.





RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Morteros

■ *Grietas estructurales y desplazamientos*

A simple vista el mayor problema que presentaban las pinturas murales del Santuario eran las profundas grietas que atravesaban la bóveda y que hacían temer por su seguridad estructural.

En algunas zonas las diferencia entre los planos de un mismo casetón, a un lado y otro de la grieta, llegaban hasta los 8 mm, siendo esta diferencia aún mayor en la franja inferior de la pintura, las pechinas y en la unión de la pintura con los arcos que la sustentan.

■ *Desprendimiento de las capas de mortero entre sí*

El mortero que servía de base a las pinturas murales estaba compuesto por diversas capas de yeso y cal; entre ellas una capa inferior de granulometría de carga más burda y una lechada de yeso final sobre la que se realizaron las pinturas.

A pesar de que ambas capas captaban y perdían humedad del ambiente con gran facilidad, las grandes goteras que afectaron a la cubierta provocaban la hinchazón de las mismas. Por consiguiente, estas capas que al dilatarse se habían deformado, se secaban cada una por separado, aumentando cada vez más la separación entre ambas y favoreciendo así la aparición de grandes ampollas y deformaciones.

En algunos casos se llegó al desprendimiento y la consiguiente caída y pérdida de morteros. Así debió suceder en el casetón de San Francisco con el niño, en parte del de San Jerónimo, y en alguna pechina.



Estado inicial de las pinturas murales. ▲
Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo. ▶





▲ Pie de foto pendiente. Fotos: Jaime Santullano.





▲ Pérdidas, desgastes, pulverulencia.
Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

■ **Deformaciones y grandes ampollas**

En la mayor parte de los casetones se encontraron bolsas de separación entre las capas del mortero de pequeño tamaño, pero en los casetones de San Bonaventura y San Francisco Javier, la separación entre capa y capa llegaba a alcanzar los 13-15 cm en algunas zonas.

■ **Disgregaciones**

El mortero se encontraba muy disgregado, es decir, sin cohesión y fácil desintegración; tanto en aquellas zonas donde había sufrido grandes tensiones, como los bordes de las grietas y bifurcaciones de las mismas, como en aquellas zonas en las que la humedad había arrastrado sus componentes con más fuerza; San Francisco y zona de decoración vegetal entre este y San Jerónimo, pechinas...

En general, se encontraba en peor estado el mortero subyacente de la franja con decoración vegetal que el de los casetones con imágenes de Santos, quizás los aceites de esta pintura habían servido como consolidantes

■ **Pérdidas matéricas**

En el casetón de San Francisco se había producido la pérdida de una gran placa y el de San Jerónimo presentaba pequeñas pérdidas en los bordes de las grietas y zonas de desprendimientos de piezas pequeñas. El mortero bajo la franja de decoración vegetal era, en el momento previo a la restauración de las pinturas, una superficie arenosa, sin cohesión y de textura irregular.

■ **Intervenciones anteriores**

En el casetón de San Francisco era fácilmente apreciable una intervención posterior, tendido de nuevo mortero y reintegración totalmente imitativa de la zona de la palma de martirio y fondo.

Asimismo se habían tendido nuevos morteros en las dos franjas decorativas de color ocre anaranjado que recorren los arcos tanto del Evangelio como de la epístola. Se desconoce la época probable de esta intervención.

Preparación

■ **Naturaleza, composición y efectos de la preparación**

La preparación que compartían ambas pinturas era una base de color marrón-rojizo, de carácter presumiblemente arcilloso y aglutinante magro.

Estas preparaciones son fácilmente degradables por el agua, muy inestables y tienden a trepar invadiendo las capas superiores de pintura, además tienen problemas de adhesividad, pulverulencia, etc... con lo que esto conlleva una gran dificultad en su tratamiento con medio acuoso.

■ **Pulverulencia**

El grado de la pulverulencia en la preparación en el momento de comenzar los tratamientos era tal que, en la mayoría de los casos, no admitía ni el roce con una pincel fino para la eliminación de los depósitos de polvo superficial antes de realizar el sentado de color.

Esta pulverulencia era evidente tanto en la decoración vegetal, excepcionalmente relevante en el entorno de San Jerónimo y San Francisco, como en las escenas de Santos.

■ **Barridos y trepados**

Los pigmentos que han perdido su aglutinante se encuentran a merced del arrastre del agua. Si la entrada de agua es frecuente, este fenómeno se puede ver agravado hasta la desaparición, por barrido de zonas ente-



▲ Levantamiento, escamas y grietas.
Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

ras de pintura y preparación. Esto es en parte lo que había ocurrido en alguna zona de las pechinas y en las zonas de las pérdidas más graves.

Un fenómeno parecido es el que se produce cuando el agua lo que hace es arrastrar el pigmento desde substratos inferiores a otros niveles más exteriores de la pintura. La humedad, que había penetrado desde la parte superior de la cúpula, fue capaz de arrastrar pigmentos de la preparación que contaminaron capas superiores, haciéndose este fenómeno especialmente visible en los fondos claros.

■ **Falta de adhesión a su soporte**

Ante un mortero ya en sí disgregado en grandes áreas, una preparación muy pulverulenta y falta de aglutinante, era evidente que la falta de adhesión constituiría otra de las patologías de las pinturas.

Además, la excesiva lisura del yeso junto con su poder absorbente (capaz de desecar el aglutinante de la preparación) facilitaba el desprendimiento. De hecho existían numerosas zonas en dónde el yeso aparecía ligeramente engrasado y tan limpio de preparación que parecía que nunca la hubiera tenido.

■ **Higroscopicidad**

Tanto los materiales arcillosos, como los ligantes o aglutinantes orgánicos son materiales altamente higroscópicos, lo que a lo largo de etapas prolongadas de tiempo produce efectos negativos en las preparaciones realizadas con estas sustancias.

Los aglutinantes orgánicos se degradan, pierden sus cualidades físico-mecánicas y dejan de cumplir su doble misión de mantener unidas las partículas de la preparación entre sí y a su soporte. Liberadas estas partículas arcillosas, en su mayoría soluble en agua son susceptibles de arrastre y trepado.

Película pictórica

■ **Naturaleza y composición**

En la Cúpula del Santuario de Contrueces se distinguen dos tipos de pintura por su composición y ejecución material. La primera, inscrita dentro de casetones, es la que representa imágenes de Santos, Ángeles y Evangelistas portando atributos que los caracterizan. Es ésta una pintura empastada, grasa y muy trabajada al detalle, más propia de la pintura de caballete que de la pintura mural.

Por otro lado la decoración floral que enmarca los casetones y nervaduras es una pintura mucho más suelta y con un aglutinante mucho más ligero, más propia de la ornamentación mural.

■ **Levantamientos**

En el primer tipo de pintura, muy empastada, gruesa y con gran presencia de aglutinante graso, los levantamientos y rizados de la pintura eran abundantes, pues es una película muy plástica. Se apreciaban de forma general en toda la superficie de la cúpula, distorsionando gravemente la visión correcta de la obra y creando un serio riesgo de desprendimiento.

En cambio en la película pictórica de la decoración floral, la plasticidad era prácticamente nula, al ser su aglutinante mucho más ligero, lo que favoreció el desprendimiento y pérdida de la misma, directamente, sin pasar previamente por el estado de escama o cazoleta.

■ **Pérdidas**

En las pechinas, exceptuando a San Lucas (lado de la epístola sobre el arco de triunfo), el grado de pérdida era alarmante. En el caso de San



▲ Separación arricio-intónaco. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.



▲ San Bonaventura tras el proceso de sentado de color y la consolidación de mortero. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Mateo se hacía imposible discernir la escena, aunque se dedujo que debía de completar el tetramorfos.

Tanto en San Joaquín como en San Francisco las lagunas y pérdidas eran de gran tamaño. En el resto de los lunetos las pérdidas eran abundantes en forma de pequeños “picados” y distorsionaban enormemente las composiciones.

■ **Pasmados**

Los pasmados, microfisuras tanto del barniz como de la pintura, se extendían a lo largo de toda la obra modificando sustancialmente su aspecto estético y dando lugar a un aplanamiento de volúmenes y tonos.

■ **Tinciones**

Este es un problema de difícil solución y que altera gravemente el aspecto final de la obra. Como ya se mencionó anteriormente, las preparaciones rojizas son especialmente sensibles a la humedad, ya que esta es capaz de arrastrar sus partículas contaminando capas superiores. Este efecto era especialmente apreciable en la zona de los fondos claros.

■ **Pulverulencia y disgregación**

En ambos tipos de pintura este fenómeno dificultó enormemente las tareas de limpieza superficial, dado el estado de algunas carnaciones y fondos claros. Los colores verdosos y negros eran los más resistentes a este tipo de lesión.

■ **Arrastres producidos por la humedad**

Especialmente visibles en la pared del Evangelio, la más afectada por la humedad. El arrastre de los pigmentos claros dejó en muchos casos la preparación oscura al descubierto.

■ **Suciedad superficial**

La superficie de la pintura se encontraba cubierta por una gruesa capa de polvo grueso, telarañas y suciedad orgánica que facilitaba la acumulación de humedad, microorganismos y la consiguiente degradación de los componentes orgánicos de la obra.

*Pasmados (manchas blanquecinas).
Visibles en pies y fondo. Abajo,
eliminación de pasmados, estado final.
Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez
▼ Melgarejo.*



▲ *María Magdalena, antes y después de la restauración. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.*

Tratamiento

■ *Limpieza de suciedad superficial*

Eliminación de polvo y suciedad orgánica con brochas de pelo suave. En aquellas zonas en dónde la pintura presentaba mejor estabilidad se realizó la limpieza con la ayuda de esponjas wishab, no grasas, de distinta dureza.

■ *Sentado de color*

Para el sentado de color, dada la calidad particular de la preparación se optó por una dilución en agua-alcohol de la resina acrílica ACRIL-33.

Esta dilución acuosa se aplicó interponiendo un papel japonés entre la pintura y la brocha lo que impedía el arrastre por abrasión directa. En el caso de algunas zonas de la franja decorativa, previamente a la aplicación a brocha, se llevó a cabo una aplicación mediante nebulizaciones o vaporizaciones dado el estado tal de pulverulencia del sustrato pictórico. Después se retiraba el exceso de producto, ejerciendo presión con un algodón humedecido en agua destilada, para evitar así la aparición de brillos indeseables. En zonas puntuales la retirada se realizó también con acetona.

Aquellos lunetos y zonas en las que la disgregación de sus morteros era grave o los que adolecían de capas de mortero muy separadas entre sí, fueron empapelados con varias capas de papel japonés fijado con la resina vinílica Paraloid B-72, disuelto en acetona en una proporción alta al 15% para que quedase en superficie penetrando poco y así poder ser retirado en su práctica totalidad una vez acabada la labor de consolidación de morteros.

Tras esta aplicación los colores presentaban un mayor índice de saturación que favorecía su contemplación y, gracias a la ayuda del Paraloid, desaparecieron algunos de los pasmados.

■ *Consolidación de morteros*

Para ello se procedió a la eliminación de ampollas y deformaciones, estas labores fueron especialmente significativas en San Francisco de Paula, San Joaquín, San Bonaventura y San Francisco Javier. También se llevó a cabo el relleno de oquedades y grietas.



▲ Reintegración tintas planas. Estado final. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

■ *Amorteroado de lagunas, sellado de grietas y bordes*

Dado que estas zonas iban a ser objeto de reintegración, el acabado debía ser más fino y liso. En este caso como mortero se escogió PLM-S. Este mortero también coloreado con pigmentos sirvió de base a las reintegraciones posteriores. Se aplicó a espátula y se sellaron todos los bordes antes de amorterar las lagunas para reforzar su consolidación. En el caso de las grietas, se respetaron las de gran tamaño no llegando a cerrarse definitivamente ninguna ya que sirven tanto de junta de dilatación como de testimonio evidente del estado estructural de la bóveda, aunque sí se minimizaron en sus dimensiones de modo que estéticamente apenas fueran perturbadoras.

Los estucados entre distintos planos de pintura, es decir, en aquellas zonas en las que el paramento había cedido dividiendo un mismo casetón en dos o más planos, siempre fueron trabajados de forma perpendicular al paramento y nunca en bisel, lo que favorecía desde abajo la visión no deformada de estas zonas.

■ *Colocación de testigos, realización de catas*

Se realizaron mediciones periódicas del tamaño de las grietas durante la estancia en el Santuario sin poder establecerse ninguna modificación en la envergadura de las mismas. Se colocaron así mismo en la base de las pinturas de los muros del Evangelio y de la Epístola y en el encuentro de la bóveda con el muro, sendos testigos de arcilla señalarían cualquier modificación importante que se produjese en estas grietas.

■ *Limpieza*

El proceso de limpieza de las pinturas fue muy complejo y se realizaron multitud de pruebas. En algunas zonas, como los fondos verdes de la vegetación, se consiguió eliminar parte del barniz oxidado pero fue desaconsejado para el resto de la pintura, pues su preparación era tan delicada que se veía afectada prácticamente por todo.

Tras la limpieza, la pintura recuperó parte de su esplendor y se pudo apreciar con claridad.

Los fondos claros se consideraron irrecuperables pues estaban contaminados por la preparación trepada, lo que no era ya un tema de limpieza, pues los blancos se ven blancos, y el resto de los colores había recuperado su brillo y tono adecuados.

Quizá la limpieza de estas pinturas pudo haber sido más intensiva, pero era arriesgada por la posible pérdida por arrastre de pigmentos.

■ *Eliminación de pasmados de las pinturas*

Las zonas de pasmados sólo cedieron ante la aplicación de Paraloid en tricloroetano al 3%, para eliminar brillos acetona.

■ *Integración y reintegración cromática*

Se llevó a cabo integración cromática, es decir la aplicación de una tinta de tono ligeramente más bajo que el original, en molduras, fondos y zonas de grandes pérdidas. En los casetones, el tratamiento tan individualizador de las figuras obligó a una reintegración a regatino o trama. Ambas técnicas se realizaron siguiendo los criterios de reversibilidad. En algunas zonas de la franja de decoración vegetal se utilizaron lápices acuarelables.

■ *Protección final*

Para la protección final se utilizó una mezcla de barniz satinado al 20%, mate al 20% y esencia de trementina hasta completar el 100%. De este modo se atenuaban los brillos aún existentes y matizaría de forma homogénea las pinturas.



▲ Realización de catas y aparición de personajes en los paramentos laterales de la cúpula. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Texto realizado a partir de la memoria histórica de Miguel Cimadevilla Rodríguez y de los informes de restauración de Natalia Díaz-Ordóñez.



▲ Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.