

METODOLOGÍA PARA LA CONSERVACIÓN DE RETABLOS DE MADERA POLICROMADA



METODOLOGÍA PARA LA
CONSERVACIÓN DE RETABLOS
DE MADERA POLICROMADA



The Getty Conservation Institute

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Camino de los Descubrimientos s/n
Isla de la Cartuja, 41092 Sevilla, España
Tel (34) 955 037 000
Fax (34) 955 037 001
Email: informacion.iaph.ccul@juntadeandalucia.es
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph>

The Getty Conservation Institute

1200 Getty Center Drive, Suite 700
Los Angeles, CA 90049-1684, U.S.A.
Tel (1) 310 440 7325
Fax (1) 310 440 7702
Email: gciweb@getty.edu
<http://www.getty.edu/conservation/>

Román Fernández-Baca Casares
Director

Timothy P. Whalen
Director

Lorenzo Pérez del Campo
Jefe Centro de Intervención
en el Patrimonio Histórico

Jeanne Marie Teutonico
Associate Director, Programs

Directora de la publicación

Françoise Descamps

Asistentes

Jennifer Carballo
Irene Sen

Revisión de textos

María José González López
Penta Traducciones SCA - Sevilla

Traducciones

Cris Bain-Borrego
Alessandra Bonatti

Diseño

Marcelo Martín Guglielmino

Fotomecánica e impresión

Escandón SA - Sevilla

Portada

Centro *Drawing of Ornamental Top*, Alonso Cano. Hamburger Kunsthalle. Fotografía de Elke Walford, Hamburg (Copyright © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz/ Art Resource, NY)
Arriba izquierda Retablo Mayor de los Santos Juanes, Capilla Real de Granada, España. Fotografía de José Manuel Santos, Madrid (Copyright © IAPH, Spain)
Centro izquierda Retablo Mayor de Santo Domingo de Guzmán, Yanhuitlán, Oaxaca, México. Fotografía de Guillermo Aldana (Copyright © INAH, México)
Abajo izquierda Retablo de la Basílica Menor de San Francisco, La Paz, Bolivia. Fotografía de Fernando Cuellar Otero

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

The J. Paul Getty Trust

© Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
The J. Paul Getty Trust

ISBN

Depósito legal

Se han realizado todos los esfuerzos posibles para que los autores del material publicado en este libro revisen las imágenes que la ilustran, así como se han obtenido los permisos correspondientes para su publicación. Cuaquier error u omisión será corregido en futuras ediciones, si el editor tiene constancia de ello por escrito.

METODOLOGÍA PARA LA
CONSERVACIÓN DE RETABLOS
DE MADERA POLICROMADA

Seminario Internacional
Organizado por el
Getty Conservation
Institute y el
Instituto Andaluz
del Patrimonio
Histórico
Sevilla, mayo 2002

THE GETTY CONSERVATION
INSTITUTE

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Índice

4

	6	Presentación de las instituciones
<i>Timothy P. Whalen, Román Fernández-Baca Casares</i>	7	Prólogo
<i>Jeanne Marie Teutonico, Lorenzo Pérez del Campo</i>	10	Prefacio
<i>Jaime Cama Villafranca</i>	14	Un patrimonio cultural que sigue vivo. La teoría de la restauración como marco de referencia para la definición de una metodología de intervención para retablos
<i>Myriam Serck-Dewaide</i>	20	Dos retablos amberinos del siglo XVI: el retablo de la Iglesia de San Nicolás en Enghien y el de la Iglesia de San Lamberto en Bouvignes, Bélgica
<i>Carlos M. Rúa Landa</i>	34	Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco, La Paz, Bolivia
<i>Susana Cardoso Fernández</i>	48	Retablo Mayor de la Iglesia de San Antonio de los Ángeles, Laguna, Santa Catarina, Brasil
<i>Adriano Reis Ramos</i>	54	Retablo Mayor de la Catedral de San Antonio de Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil
<i>Héctor Oswaldo Prieto Gordillo</i>	66	Retablo Mayor de la Iglesia de la Concepción, Bogotá, Colombia
<i>Eugenia Serpa Isaza</i>	78	El Retablo de San José de Tubará, Colombia
<i>Diego Santander Gallardo</i>	94	Restauración del retablo San Francisco Javier de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, Ecuador

<i>Ana Carrassón López de Letona</i>	110	El Retablo de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid, España
<i>Rosaura García Ramos</i>	126	El retablo de Santa Eulalia de la Iglesia Parroquial de Marquínez y el retablo de San Bartolomé de la Iglesia Parroquial de Olano, Álava, España
<i>María José González López</i>	136	Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada: puesta a punto de una metodología de estudio para la intervención en retablos
<i>Franco Del Zotto, Francesca Tonini</i>	162	Retablo Mayor de Santa Maria del Giglio, Tarcento, Udine, Italia
<i>Françoise Descamps, Blanca Noval Vilar, Irene Sen</i>	182	Aspectos metodológicos para la elaboración del proyecto de conservación del Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Yanhuitlán, Estado de Oaxaca, México
<i>Fanny Unikel Santoncini</i>	198	El sistema constructivo del Retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia
<i>Carmen Fortunata Huanay Herrera</i>	210	Retablo Mayor del Palacio de Gobierno, Lima, Perú
<i>Agnès Le Gac</i>	216	El Retablo de la Sacristía del Santuario Nuestra Señora da Lapa, Quintela da Lapa, Sernancelhe, Portugal
<i>Francesca Tonini</i>	224	Resumen de las discusiones
	232	Documento de retablos 2002
	236	Biografías de los autores
		Bibliografía (CD-Rom)

IAPH

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) es una institución científica de la Comunidad Autónoma de Andalucía dependiente de la Consejería de Cultura. Sus objetivos son el estudio, investigación, documentación y conservación del patrimonio histórico andaluz así como la formación especializada en la tutela de ese patrimonio. Dentro de sus competencias asume además la difusión de todo lo relativo a la investigación patrimonial y la colaboración con distintos organismos e instituciones públicas y privadas.

El IAPH desde la perspectiva del patrimonio como una comunidad de acción donde confluyen diversas disciplinas con el fin de perpetuar la memoria del futuro, se configura como una institución de carácter interdisciplinar prestando especial atención a la metodología de estudio, investigación y actuación en el patrimonio histórico. Asimismo mantiene una permanente actualización del pensamiento patrimonial integrando otras políticas en sus distintos programas de investigación aplicadas, entre ellos el de conservación y restauración del patrimonio histórico y procura ser nexo activo entre los agentes profesionales e instituciones del patrimonio histórico y la comunidad andaluza.

GCI

El Getty Conservation Institute (GCI) es un programa del J. Paul Getty Trust, una organización cultural y filantrópica que se dedica a las artes visuales y al humanismo incluyendo un museo de arte así como programas de educación, de investigación y de conservación.

Al nivel internacional, el GCI trabaja para avanzar en las prácticas de conservación y educación para fortalecer y promover la preservación, la comprensión y la interpretación de las artes visuales en todas sus dimensiones: objetos, colecciones, arquitecturas y sitios. Para tal efecto, el Instituto desarrolla programas de investigación científica, de educación y formación, así como proyectos de campo y difusión de sus resultados mediante sitio Web, publicaciones, conferencias y talleres.

El Instituto ha desarrollado su experiencia en campos como la conservación preventiva, el manejo y la conservación de sitios arqueológicos, la conservación de materiales constructivos, la preservación de colecciones y la adaptación de las tecnologías de conservación.

Cada proyecto es único, pero variado en su magnitud, complejidad y asunto. Sin embargo cada uno se contempla dentro del ámbito interdisciplinar y busca abrir nuevos caminos, generar metodologías y promover la aplicación de los principios lo más altos posibles para fortalecer la preservación del patrimonio.

Supone una enorme satisfacción presentar esta publicación, Metodología para la conservación de retablos de madera policromada, que recoge el esfuerzo conjunto del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y del Getty Conservation Institute (GCI), con la participación de diversos profesionales que trabajan en el campo de la conservación patrimonial. La presente publicación, que se encuadra en la serie de monografías que edita el IAPH, constituye una de las vías de intensa colaboración entre ambas instituciones, con el objetivo común de contribuir al avance de la preservación del patrimonio cultural mediante la transferencia del conocimiento al sector profesional

Metodología para la conservación de retablos de madera policromada viene a ser la memoria del seminario sobre conservación de retablos policromos de madera organizado en mayo de 2002 en Sevilla (España). La reunión, a la que asistieron expertos procedentes de América y Europa, se ocupó de temas relacionados con la conservación de retablos, entre ellos el establecimiento de una metodología de conservación específica para este tipo de obras.

Profesionales y técnicos del sector compartieron experiencias internacionales, haciendo especial hincapié en América Latina. Se contó con la asistencia de especialistas en conservación de Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, México y Perú, además de representantes de instituciones involucradas en la conservación de este tipo de bienes de Bélgica, Italia, Portugal y España. Los resultados del seminario, que incluyen los principios y consideraciones acordadas por los participantes durante el evento, se recopilan en esta publicación a través del Documento de Retablos 2002.

Durante el encuentro, se reconoció la necesidad de difundir con mayor eficacia el conocimiento relativo al campo de la conservación, así como de facilitar una serie de herramientas que pudieran contribuir a la conservación de retablos.

Finalizado el evento, los asistentes al taller colaboraron en la recopilación de bibliografía y de terminología multilingüe básica. Ambas compilaciones, que tienen en cuenta referencias de construcción, materiales de elaboración y conservación de retablos, así como de descripción en relación con el diseño, los sistemas constructivos y la composición de materiales, estarán disponibles en cd-rom próximamente, y podrán ser consultadas en línea en el portal Web de ambas instituciones.

Estamos seguros de que este esfuerzo dará como resultado un conjunto de instrumentos útiles para aquellos profesionales y organizaciones con responsabilidad en los retablos de madera policromada.

Como suele ser habitual en este tipo de eventos, el taller celebrado en Sevilla fue posible gracias a la dedicación de quienes trabajan en las instituciones organizadoras, así como a la colaboración de sus participantes, a quienes debemos hacer un agradecimiento especial por sus contribuciones. Asimismo, fue necesario contar con la inteligencia, el talento y el entusiasmo de muchas personas; desde el principio se identificaron con los objetivos del taller y dedicaron con generosidad su tiempo e ideas para la elaboración de los documentos preparatorios y de los artículos que ahora se incluyen en esta monografía. El evento mismo y la presente publicación no hubieran sido posibles sin ellos.

En primer lugar queremos agradecer a Françoise Descamps del GCI y a Lorenzo Pérez del Campo del IAPH la organización conjunta de la reunión en Sevilla.

También queremos expresar nuestra gratitud por su apoyo en esta ambiciosa tarea al comité asesor, constituido por Manuel Jiménez Carrera y Francesca Tonini, experimentados conservadores privados, y por Teresita Loera Cabeza de Vaca, directora de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Esta memoria, publicada en español y en inglés, fue dirigida por Françoise Descamps, con la considerable ayuda editorial y de traducción brindada por Jennifer Carballo e Irene Sen, y con la colaboración de María José González López, quien en particular aportó su experiencia y dirigió la recopilación bibliográfica.

Nos gustaría dar un reconocimiento especial a las importantes contribuciones de varios participantes en el taller, quienes aportaron su diligente ayuda en la preparación de buena parte de los materiales resultantes de la conferencia. Entre estos profesionales se encuentran Franco Del Zotto, Agnès Le Gac, Francesca Tonini, Fanny Unikel Santoncini y Myriam Serck y sus colegas del Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bélgica.

De igual modo recordamos al personal de cada una de las instituciones que trabajó arduamente en este proyecto durante largo tiempo. Principalmente

nuestro recuerdo a Jeanne-Marie Teutonico, directora asociada de programas en el GCI, quien dio su apoyo a este proyecto y le aportó útiles consejos; a Valerie Dorge, en otro tiempo integrante de proyecto del GCI; y a nuestras asistentes, Virginia Horton y Consuelo León del GCI, y a María Campoy del IAPH.

En materia organizativa, el equipo recibió la asistencia experta de Fátima Marín, quien resolvió cuestiones de orden administrativo y logístico con especial eficiencia y acierto.

También estamos satisfechos con el trabajo de los traductores Cris Bain-Borrego y Alessandra Bonatti, así como con el de la correctora de estilo Kate MacDonald, el de la compañía PENTA Traducciones y el del diseñador gráfico Marcelo Martín.

Finalmente, la presente obra no habría sido posible sin contar con la experiencia adquirida durante el desarrollo de los proyectos de conservación en el Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo en Yanhuitlán (México) y en el Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada (España). Deseamos expresar nuestro agradecimiento a los colegas del GCI en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, a la comunidad de Yanhuitlán y a todos aquellos profesionales que participaron en la conservación del Retablo Mayor de la Capilla Real.

Timothy P. Whalen
Director del Getty Conservation Institute

Román Fernández-Baca Casares
Director de Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Los retablos policromados son objetos únicos que incorporan en sí mismo una amplia gama de expresiones en el terreno histórico-artístico, en el técnico y en el material. Dada su composición, función y la naturaleza del contexto físico y cultural en el que se encuentran inmersos, los retablos representan una categoría muy específica del legado cultural de una comunidad, región o país. Creados para transmitir un mensaje religioso y venerados por los feligreses que acuden a las iglesias, aún es posible apreciar en estos objetos de devoción una gran variedad de valores consustanciales a ellos. Desde siempre se han reconocido su valor artístico e histórico. No obstante, los retablos no son sólo objetos históricos y obras de arte, sino que también, forman parte de la vida religiosa y social de una comunidad y, potencialmente, son centros de confluencia para su desarrollo social y económico.

Dada la complejidad física de los retablos policromos y los ricos ambientes socioculturales en los que se encuentran, su conservación presenta retos considerables. Estos retos sólo pueden ser afrontados mediante la adopción de un enfoque metodológico cabal que considere a estos objetos desde todos sus aspectos y abarque, tanto su ambiente construido, como su contexto social. Este tipo de enfoque debe guiarse por los principios de Conservación establecidos, tomando en consideración los recursos disponibles, tanto financieros, como humanos. Su fin último debe ser asegurar la transmisión del objeto a las generaciones futuras, pero siempre, desde la perspectiva de seguir manteniendo su función y uso.

Con el fin de abordar estos asuntos y promover un amplio intercambio de ideas, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y el Getty Conservation Institute (GCI) se unieron para convocar a una reunión de profesionales de la Conservación de Europa y América Latina, que se celebró en mayo del año 2002. El objetivo global del taller fue definir una metodología clara (que cobrara forma como un documento de referencia o un conjunto de directrices) que sirviese de ayuda en el desarrollo de una estrategia de conservación para cualquier retablo, desde los más sencillos hasta los más complejos.

Objetivos y estructura del taller

El taller, bajo el nombre de “Metodología para la Conservación de los Retablos de Madera Policromada”, tomó como punto de partida las experiencias adqui-

ridas, en el estudio y la conservación de retablos, de las instituciones coordinadoras. La idea era reunir una amplia y representativa muestra de participantes de Europa y América Latina, capaces de compartir sus experiencias y enfoques desde diferentes contextos históricos, sociales y culturales. Al final, tomó parte en el taller un variado grupo de profesionales procedentes de Bélgica, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Italia, México, Perú, Portugal, España y los Estados Unidos. Estos profesionales, representaban tanto a instituciones públicas, como a instituciones del sector privado, así como a diferentes perfiles profesionales, arquitectos, conservadores-restauradores e historiadores del arte. Se pidió a cada participante que, sobre la base de su experiencia personal, presentara un caso ejemplar que pusiera de relevancia los factores a considerar, así como el enfoque escogido para la conservación del retablo.

Antes de la reunión, se documentaron cada uno de los casos, utilizando para ello un formato estandarizado, con el fin de facilitar la comparación de experiencias y la identificación, tanto de factores en común, como de factores específicos en cada caso. Esta documentación, preparada por cada participante, brindó información fundamental sobre cada retablo, sobre su contexto físico y cultural, sobre los valores que se le adscribían y sobre el enfoque escogido para su conservación. Se puso un interés especial en el proceso o en la metodología seguida (es decir, la secuencia y la interacción de actividades, tanto en la fase de estudio como en la de puesta en práctica), así como en los criterios utilizados para justificar el enfoque de conservación seleccionado. Se hizo énfasis en la descripción del proceso más que en la intervención *per se*. Finalmente, se reservó un espacio en las conclusiones de cada caso para que el autor hiciera sus propias reflexiones. Todos los casos ejemplares se recopilaron en un “cuaderno” que sirvió como documento de referencia del evento.

Los veinticinco participantes que se reunieron en Sevilla durante los tres días que duró el taller, intercambiaron ideas y experiencias en las exposiciones de los respectivos casos, así como durante las visitas efectuadas a diversos retablos de la región, y los debates organizados sobre temas específicos definidos con antelación.

Resulta evidente que la conservación de retablos policromos de madera comporta procesos de toma de decisión de cierta complejidad. En términos generales, los casos ejemplares presentados reflejan procesos claros y bien establecidos para hacer frente a los problemas de conservación, así como probadas

estructuras de intervención. Estos procesos dan importancia a la definición del ámbito de estudio y de su contexto, a la comprensión y evaluación de sus condiciones y, finalmente, al establecimiento de una estrategia para su conservación y uso continuado. Muchos de los casos presentados enfatizan la importancia de llevar a cabo trabajos de conservación apropiados, pero también la de respetar las expectativas, temores y los deseos, algunas veces no expresados, de la comunidad. Relacionado con este punto está el papel de la conservación del legado como herramienta para la promoción de la continuidad de la vida comunitaria y del desarrollo social, sin poner en riesgo en ningún momento la conservación del objeto mismo.

Además de estas preocupaciones generales en las que residen todas las demás, los casos expuestos también plantean varias cuestiones más específicas. ¿Cómo se puede apoyar la necesidad de una documentación a fondo? ¿Cómo se puede justificar llevar a cabo estudios preliminares intensivos y a menudo caros? ¿Cómo se puede promover un enfoque crítico sobre la evaluación y el tratamiento, en lugar de la toma de acciones *ad hoc*? Tomando en consideración la limitación de los recursos humanos y financieros, ¿cómo podemos definir cuáles son las herramientas más apropiadas para la documentación, el análisis y la intervención?, o ¿cómo equilibrar el uso de la tecnología más avanzada favoreciendo el empleo de alternativas que puedan llevarse a cabo mediante la aplicación de tecnologías simples? Estas preguntas reflejan la realidad con la que los profesionales se enfrentan cada día y constituyeron una parte importante del debate.

Como resultado de estos intensos días de intercambio y discusión, un grupo representativo de participantes en el taller redactó el *Documento de Retablos 2002*. Este documento constituye un juego de directrices para la conservación de retablos en madera policromada que considera a estos objetos en toda su complejidad: su morfología e íntima relación con el ámbito arquitectónico que los rodea, así como los contextos religiosos, sociales y culturales en los que residen. Con base en los principios de la Conservación establecidos, el *Documento de Retablos 2002* postula un enfoque metodológico integral que constituirá la base de la conservación y del uso sostenible de estas notables obras de arte y de devoción.

Acerca de esta publicación

Resulta extremadamente difícil capturar la riqueza y la sutileza de los diálogos y las charlas que se sucedieron en el marco del taller; sin embargo, se ha hecho un esfuerzo por presentar las ideas y los temas más importantes surgidos durante el evento a través de las diversas partes en la que se articula esta monografía.

La mayor parte de la publicación se dedica a los casos expuestos por cada participante, sí bien estos casos aún conservan, en gran medida, el formato desarrollado para elaborar el “cuaderno” del taller, algunos de estos casos se han extendido un poco más, con el propósito de enfatizar ciertos temas y ciertos retos a resolver. Los casos se presentan ordenados alfabéticamente según el país de procedencia y representan una gran diversidad de expresiones mate-

riales, contextos culturales y enfoques de conservación. Todos ejemplifican el reto siempre presente de reconciliar la teoría con la práctica en el marco de complejos ámbitos físicos y culturales.

Como se ha comentado, el taller también incluyó sesiones organizadas sobre tres temas identificados previamente. Los puntos sobresalientes que surgieron en el marco de estos diálogos se han sintetizado en el capítulo llamado "Resumen de las Sesiones"; en él se hace especial énfasis en los asuntos que suscitaron mayor interés entre los participantes: la multiplicidad de valores que representa cualquier retablo, la necesidad de colaboración entre los profesionales de la conservación y la comunidad local, en el proceso de toma de decisión sobre su cuidado y conservación, así como la importancia de contar con un enfoque que considere no sólo al objeto, sino a su contexto físico, social y cultural.

Concluido este resumen, la publicación incluye el texto completo del documento de directrices llamado *Documento de Retablos 2002*; documento que por sí mismo expresa un enfoque de consenso sobre la conservación de retablos policromos de madera. Es obvio que este documento no representa la última palabra sobre el tema, sin embargo esperamos que constituya un punto de partida útil, tanto para los profesionales y gestores de la conservación, como para las comunidades a cuyo cargo se hallan estos extraordinarios objetos.

Finalmente, la publicación incluye un CD-ROM que contiene una bibliografía de referencias selectas que resulta útil para entender la historia y la construcción de retablos, la selección de herramientas apropiadas para la investigación, las causas del deterioro y las técnicas de intervención.

Desde muchos puntos de vista, este taller resultó ser una oportunidad excepcional para el intercambio de ideas y el desarrollo de enfoques comunes mediante los cuales hacer frente a preocupaciones compartidas. Esperamos que la difusión de esta memoria pueda contribuir a una mejor comprensión de la importancia de los retablos policromos de madera, así como a una visión más integrada y sostenible para su conservación y uso continuo.

Lorenzo Pérez del Campo

Jeanne Marie Teutonic

Un patrimonio cultural que sigue vivo. La teoría de la restauración como marco de referencia para la definición de una metodología de intervención para retablos

Jaime Cama Villafranca

14

Marco teórico

A lo largo del tiempo, la teoría de la conservación ha ido evolucionando en respuesta a las consideraciones sociales, políticas y culturales de cada época y se han generado conceptos y preceptos teóricos que son los motores de planteamientos y orientaciones ante las intervenciones. Desde los años sesenta, se han rebasado los límites de lo meramente monumental, de la obra de arte, y se han ampliado hacia una más extensa noción de patrimonio que abarca diversas expresiones culturales tangibles e intangibles. Hoy día, el marco teórico, que refleja los procesos propios de cada nación, es un referente esencial, un filtro de pensamiento y de lectura frente a la obra, para definir su conservación y su propuesta de intervención.

Brandi en 1963 plantea que «La restauración es el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad, estético-histórica para transmitirla al futuro». Desde los ochenta, a esta definición se le ha añadido la instancia funcional, como una fuente de conocimiento que permite hacer precisiones más concretas. Esta instancia contribuye a la comprensión de los bienes culturales como una necesidad de la sociedad en la que se genera, es un elemento para comprender la dinámica de uso de un bien, y los valores asociativos y simbólicos que determinados grupos sociales le atribuyen. Sin embargo, en ningún momento la restauración debe buscar el reestablecimiento del estado de la obra al momento de su creación, por el contrario, deber considerar esa segunda historicidad junto con las otras dos instancias para poder establecer el equilibrio deseable, entre lo que fue originalmente y lo que la unidad potencial actual permite alcanzar.

Dentro del proceso de análisis de esa segunda historia, es preciso hacer un muy particular énfasis en el concepto de pátina. Brandi (1963), retomando a Baldinucci (1681), acepta que es «...esa universal oscuridad que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas y que a veces las favorece», que en el tratamiento debe quedar subordinada a la imagen por lo que «desde el punto de vista estético, la pátina es aquella imperceptible e impalpable sordina puesta por el tiempo a la materia, que se obliga a mantener su rango más modesto en el seno de la imagen».

Para Philippot (1966), «...la pátina es la evolución o alteración normal de la materia a través del tiempo». Si se conjugan ambos conceptos, la pátina debe ser analizada también desde un punto de vista "crítico", puesto que «ninguna restauración podrá pretender restablecer el estado original de la obra. No

podrá más que revelar el estado actual de las materias originales. En caso de que lo pretendiera, no podría en ningún caso abolir la segunda historicidad de la obra, el tiempo que ésta ha atravesado para presentarse a nosotros».

A lo largo de cuarenta años de trabajar en restauración, la definición inicial amerita una revisión más adaptada a las sociedades actuales, con énfasis en las latinoamericanas que podría ser como sigue: *La restauración es una de las ciencias sociales que permite intervenir en los bienes culturales a través del conocimiento que surge del estudio científico de su materialidad, de su historia, de sus valores estéticos, científicos, históricos y sociales y de los intangibles que les dieron origen, así como de la función para la cual fueron creados para que una vez documentados, investigados, catalogados, conservados y restaurados puedan ser disfrutados y transmitidos a las futuras generaciones en la mas plena integridad y autenticidad alcanzable en nuestro tiempo.*

Bajo esta definición, en el artículo se elabora una propuesta inicial para reforzar planteamientos teóricos, que consideran tanto los valores como la función de los retablos como elementos fundamentales para el análisis previo a la intervención.

Como ya se mencionó, la intervención en bienes culturales debe considerar tanto sus valores como la función. Por ejemplo, al trabajar con instrumentos musicales, si se desconoce la función para la cual fue creado un instrumento, se está en riesgo de cometer una acción, para cancelar no sólo la función, sino también la estética de ese instrumento que no está solamente en la forma, como se supuso en algún momento. La estética del instrumento musical, es precisamente el sonido que de él emana y en ese sonido se hermanan, historia, función y estética de manera armónica. Bajo esta misma línea de análisis, la estética de los retablos no se confina a la valoración de las formas alcanzadas por sus creadores, se da también cuando cada uno de los fieles entona esa íntima y silenciosa melodía que surge en la búsqueda de la necesidad de encontrar una explicación a sus dudas y necesidades.

Por otro lado, el retablo reúne a los más significativos representantes de las artes plásticas, enmarcados en una estructura de madera tallada y dorada, y en cuyas formas se refleja el momento por el que pasa la sociedad que lo origina. La estructura está diseñada para que los fieles encuentren e interpreten en ella todos los elementos intangibles que los hacen ser parte de un determinado grupo social en un tiempo específico.

La tangibilidad de la obra es posible gracias a la comprensión de todos esos intangibles y valores que la generan y en los cuales los fieles encuentran la síntesis de su religión. El retablo es el marco perfecto para la liturgia que los frailes y párrocos deben puntualizar en el momento de la misa, pero es en el rezo privado, en la penumbra de la iglesia, que cada individuo se relaciona ante la imagen de la advocación que lo particulariza, pidiéndole que sea el portavoz de sus inquietudes ante su Dios. Cada retablo tiene un atractivo específico y es motivo de un diálogo silente entre el hombre creyente; es el producto de la diálectica entre el rito, su constructor y el inmueble donde se aloja.

Retablos: valores y significado cultural

Sin embargo, los retablos no son bienes de uso individual, las comunidades relacionadas con ellos les atribuyen una serie de usos y valores que rebasan lo privado. Un aspecto específico se cristaliza en la advocación que se le dio en sus orígenes y que, en muchos casos, nomina a la población o al barrio donde se localiza, marcando con ello, la festividad más importante de esa sociedad, más allá de sus particulares ideologías o preferencias. Un retablo es un bien cultural que pertenece al universo social que lo mantiene en activo, para un uso que nada tiene que ver con la dimensión cultural que le podemos asignar cuando lo estudiamos como uno de los representantes del patrimonio cultural de una nación. Cotidianamente su función es activada en busca de la satisfacción espiritual de la comunidad que lo usufructúa y de los individuos que la conforman. Por tanto, intervenir un retablo sin analizar cómo el feligrés lo enfrenta, se relaciona y lo utiliza, es no comprender para qué y para quién se construyó ese monumento.

Además de su función social actual, es esencial ante cualquier propuesta de actuación, interpolar los distintos momentos de esa utilización dentro de la gráfica que el restaurador construirá como su ruta crítica de trabajo.

Algunos elementos para una propuesta metodológica

La conservación y restauración son intervenciones necesarias para conservar y potenciar los valores de un bien cultural y recuperar las funciones que se solicitan del proceso. Enfrentarse a la definición de una metodología para la intervención, obliga a: «estimar las alteraciones sufridas, ya se trate de simple pátina o de verdaderas desfiguraciones o destrozos, y el diagnóstico se basa al mismo tiempo, en el conocimiento objetivo de la evolución de las materias y en la idea supuesta de su aspecto original, fundándose está, a su vez, sobre la experiencia de las obras en su realidad estética y material» (Philippot 1966).

Para definir intervenciones específicas para retablos, la teoría de la restauración es uno de los hilos conductores, un marco de referencia, para las decisiones, desde el momento en que se inicia el proyecto de intervención, para evitar desviaciones y acciones en detrimento de los bienes.

Philippot (1966) plantea que las intervenciones de restauración, deben ser consideradas como decisiones críticas, que se enfrentan utilizando la técnica como herramienta y no como rectora. Brandi (1963) propone que sólo se restaura la materia del bien cultural que es el soporte para la Epifanía de la imagen, lo que puede ser ampliado hacia la consideración de la materia como el elemento de donde surgen una serie de significados. Ambas definiciones deberán ser la línea conductora como materia de reflexión primaria de la actuación del restaurador.

Ante esto, la restauración de un retablo, para potenciar sus valores y usos debe ser el fruto del análisis crítico, en donde confluyen diversos elementos en un todo unitario que no puede ser disgregado en su intervención. Por esto, se debe considerar a la restauración como un ejercicio interdisciplinario que permite el mutuo enriquecimiento de los participantes. Es necesario rebasar la posición que se da en algunas especialidades, que la restauración es un complemento de ellas mismas y no una disciplina de características científicas propias, y disociada de las demás. Es importante actualizar posturas para con-

vertir el acto de conservar retablos en una fuente de información, producto de la investigación, para difundir el conocimiento de las técnicas y materiales constitutivos para alcanzar mejores prácticas y resultados en la conservación y la restauración.

La metodología a seguir para la intervención en retablos se inicia con la distinción de la ubicación del bien dentro del recinto religioso que lo contiene. Esto permite dilucidar la jerarquía que representa para la comunidad y para la liturgia y por lo tanto identificar a quienes son responsables de la administración del templo en cuestión; participantes esenciales en la toma de decisiones para el futuro del retablo.

Las especificidades de los retablos, desde las dimensiones hasta la complejidad de la manufactura, exigen una documentación extensa y detallada que en ocasiones obligará a recurrir a una serie de elementos de apoyo que pueden llegar a condicionar la intervención.

Su materialidad plantea una dicotomía entre la imagen y estructura que requiere una investigación acuciosa que demanda tiempos y recursos extensos, tanto en la documentación histórica como en el reconocimiento de los deterioros, tanto en el frente ornamentado, como en el análisis de la estructura soportante.

Además del análisis de la condición física, la evaluación de sus valores y significado conlleva retos importantes. En el análisis de la instancia histórica caben dos momentos a tener en consideración, el primero o primera historicidad, será el de su creación. En este deberán ser considerados todos los elementos pertenecientes a aquel momento que sea posible encontrar en la actualidad, lo que obligará a realizar una investigación acuciosa de la sociedad en la que se generó. En el caso particular del retablo, se debe analizar cuidadosamente a la comunidad para la cual se diseñó y construyó en esa precisa época de la historia y asociar los esfuerzos de investigación con historiadores del arte que colaboren en esa tarea, para a su vez determinar la importancia, dimensión y advocación de la obra, así como su relación con el inmueble donde se aloja. El segundo momento o segunda historicidad, será lo ocurrido en el tiempo transcurrido desde la creación del bien, hasta el momento en que llega a los restauradores. Esto obligará en el proceso de documentación, a recabar todos aquellos hechos que se relacionen con lo sucedido al bien en cuestión y tratándose de retablos, esa información deberá estar preferentemente en los archivos y memoria de la comunidad en la que se encuentra el retablo.

Para documentar la instancia estética, la investigación deberá ser coordinada con otras disciplinas, para obtener la más completa versión del momento estético que privaba como guía de sus constructores y el proceso que se dio para situarlo en esa específica región del territorio. La función será también documentada de manera interdisciplinaria, para dar sentido a la información que se requiere para entender cómo y para qué se dio la realización de ese bien en esa comunidad. Entender la necesidad de construir un determinado retablo con una particular advocación no bastará si no se documenta lo que significó ese retablo durante su segunda historia para las aspiraciones y necesidades religiosas de la comunidad vinculada.

Lo anterior se hace más necesario de poner en relieve como elemento de análisis, cuando tenemos como sujeto de estudio a la representación más compleja de la construcción de estructuras rituales, concebidas éstas desde su origen, como el mayor elemento de exaltación dentro de un recinto religioso.

El análisis de cada uno de los testimonios y documentos recabados generará una base de conocimientos que permitirá tomar las decisiones apropiadas para conservar adecuadamente cada una de las instancias y valores en pleno respeto y según su importancia en la vida y gestación de cada retablo y para las sociedades para las cuales hoy día es significativo.

Con base a lo anterior, el inicio de los procesos de restauración exige que previamente exista un dictamen basado en lo anteriormente expresado, dictamen que traerá aparejado un proyecto que puede ceñirse a un guión como el que se detalla a continuación:

- Introducción.
- Descripción de la obra.
- Antecedentes históricos, estéticos y funcionales.
- Técnicas de manufactura.
- Estado de conservación.
- Intervenciones anteriores.
- Mecanismos y causas de alteración.
- Propuesta de intervención y desarrollo del proceso.
- Justificación teórica de la intervención.
- Tratamiento de pátina, faltantes y lagunas.
- Reintegraciones, integración, protecciones, etc.
- Presentación de la obra.
- Recomendaciones de mantenimiento.
- Presupuesto: Recursos financieros, humanos, tecnológicos etc.
- Cronograma o ruta crítica.
- Bibliografía.

Consideraciones finales

Con este artículo no se pretende dar una metodología única para las intervenciones técnicas sino algunas aproximaciones generales para enfrentar los procesos de toma de decisión de manera contundente y convincente, tomando en cuenta la teoría de la restauración como uno de los elementos rectores conjuntamente con la documentación y análisis de los factores que se conjugan en torno a la conservación de retablos.

Pocos foros de análisis han generado documentos o lineamientos prácticos que permitan normalizar las intervenciones en retablos. El campo de la restauración de retablos ha sido, y sigue siendo en la mayoría de los casos, actos de reparación que la comunidad y algunas autoridades culturales encomiendan

al carpintero más destacado de la localidad. Por ello, es esencial que se deriven normativas académicamente consensuadas y avaladas por las instancias culturales de cada país. Es pues tarea de todos los conservadores promover ante las autoridades culturales y entes de decisión, la aceptación de los productos de este esfuerzo colegiado, para que se participe activamente con las comunidades depositarias de retablos en las intervenciones de conservación. Como parte de este esfuerzo, cada grupo de trabajo en casos específicos deberá generar documentos de fácil comprensión, distribución y lectura, para que en las comunidades depositarias de retablos, se comprenda la importancia de la protección y conservación de este especial patrimonio. Esto a la vez contribuye a la apreciación de sus valores y a la amplia contribución en su conservación y posterior mantenimiento.

Por la importancia de la participación social en la conservación de retablos, esta debe formar parte de una metodología de acercamiento al retablo, para estructurar la colaboración desde la conservación preventiva, íntimamente ligada al mantenimiento, hasta las posteriores acciones de protección y seguimiento adecuadas a los recursos económicos y humanos disponibles.

Con respecto al cuerpo teórico para la restauración de retablos, desde hace algunos años se han venido produciendo diversos foros de discusión sobre intervenciones directas en retablos, con diferentes niveles de éxito, y se han desarrollado algunos trabajos académicos enfocados a la catalogación, metodología de diagnóstico y guías para la intervención. Con estos elementos, se puede avanzar en la sistematización de la experiencia adquirida y en generar metodologías de trabajo para la restauración y conservación de retablos. El análisis y los elementos intangibles de la obra, tan importantes en los contextos latinoamericanos deben ser considerados como la base de la actuación. Los retablos hoy día forman parte de un patrimonio cultural que permanece vivo y gravitando en la construcción de los tangibles de sus comunidades dándoles identidad y sentido de pertenencia.

El trabajo en retablos requiere incorporar a otros profesionales de la cultura que convergen en la responsabilidad de conservar el patrimonio cultural de una manera tan interdisciplinaria como fue la tarea de construir cada uno de esos testimonios del arte retablístico que sobreviven como receptáculos de la memoria de una comunidad a través de las generaciones.

Las culturas de América Latina están conformadas por una serie de intangibles, que conforman ideologías particulares, por lo que la investigación, conservación y restauración del patrimonio son acciones de vital importancia para la conservación de la identidad de las generaciones presentes y venideras.

Bibliografía

BRANDI, Cesare: *Teoría del Restauro*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1963.

CARTA de México en defensa del Patrimonio cultural. México: INAH, 1976.

CARTA de Venecia. Venecia, 1964.

PHILIPPOT, Paul: "La noción de Pátina y la limpieza," traducción de CRLA México (1969). En *Bulletín de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Bélgica: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1966.

Dos retablos amberinos del siglo XVI:
El retablo de la Iglesia de San Nicolás en Enghien
y el de la Iglesia de San Lamberto en Bouvignes,
Bélgica

20

Myriam Serck-Dewaide



Retablo de la Iglesia de San Nicolás,
Enghien, Bélgica.

Nombre de la obra: Retablo de la Vie de la Vierge (Vida de la Virgen).

Ubicación: Iglesia de San Nicolás, Enghien, Bélgica.

Propietario / institución responsable: Estado belga.

Autor / atribución: Se atribuye a un taller amberino por las marcas identificadas en la caja y en algunos fragmentos arquitectónicos. Las esculturas parecen proceder del taller de Robert Moreau mientras que las contraventanas y la predela se atribuyen a un pintor manierista amberino de estilo similar al de Pieter Coecke.

Fecha: *circa* 1540.

Estilo: Manierismo amberino (Gótico).

Dimensiones: 2,26 m x 2,11 m x 0,32 m (altura x anchura x profundidad).

Materiales y técnicas:

- **Soporte:** La caja, los elementos arquitectónicos, las esculturas y las pinturas están construidas en madera de roble de primera calidad, procedente de los bosques del Mar Báltico.

- **Superficie:** La policromía original y la pintura han sido aplicadas sobre una preparación de carbonato de calcio (creta). El pan de oro y plata se ha aplicado sobre bol anaranjado transparente, bruñido posteriormente, o bien sobre una mixtión oleosa, y por tanto con un acabado mate. Los pigmentos utilizados para las veladuras y para la pintura están aglutinados con cola o aceite de lino o de nueces y entre las técnicas decorativas empleadas encontramos punzonado, motivos pintados y esgrafiados. El retablo está completamente recubierto por un repinte de estilo neogótico muy parecido a la policromía original.

Desde su creación, hace poco más de 50 años, el Institut Royal du Patrimoine Artistique, IRPA, (Instituto Real del Patrimonio Artístico), se ha dedicado al estudio, a la conservación y a la restauración de retablos de talla de grandes dimensiones, con contraventanas policromadas, característicos de la región de Amberes. Un conjunto de cuarenta retablos brabanzones, procedentes de los talleres de Bruselas, Malinas, Amberes y de otros talleres regionales, han sido restaurados por conservadores del IRPA y por profesionales independientes que han trabajado de cerca con los laboratorios de conservación del Instituto, acompañando siempre los trabajos de análisis científicos y de documentación histórica.

A continuación, se expondrán dos ejemplos de restauración de dos retablos del siglo XVI, de la Escuela de Amberes, para ilustrar los motivos de elección de un tratamiento de conservación minimalista *in situ*, en el caso del retablo de Enghien y los argumentos que justificaron un tratamiento de restauración completo en un taller de restauración privado para el retablo de Bouvignes.

Retablo de la Iglesia de San Nicolás, Enghien

La nominación de Amberes como Ciudad Cultural de Europa en 1993, proporcionó una oportunidad única para emprender una serie de estudios y de tratamientos a retablos amberinos, con el fin de preparar una gran exposición celebrada en la Catedral de Amberes.

El retablo de Enghien es de gran calidad y se ha conservado de manera excepcional. Todas sus partes, la predela, las contraventanas y las escenas talladas al completo, se conservan en su lugar original. Se trata de un hecho extraordinario para este tipo de obras que a menudo nos llegan mutiladas tras reiterados robos o saqueos.

Se desconoce el lugar original para el que fue creado este retablo. La documentación encontrada en archivos revela que el retablo fue redorado y repolicromado tras ser adquirido por la duquesa Prosper-Louis d'Aremberg, antes

Origen del proyecto

Contexto de conservación

de ser colocado en la capilla del Castillo de Enghien. Al parecer, durante la Segunda Guerra Mundial fue trasladado y, en 1947, vuelto a colocar en la capilla del castillo, momento en el que se debieron realizar algunos retoques. Finalmente, en 1964, al quedar la capilla abandonada, el retablo fue trasladado de nuevo, y desde entonces se encuentra emplazado en la iglesia de San Nicolás, en la misma ciudad.

El retablo ha sufrido mucho a raíz de su último traslado. Al pasar de un ambiente frío y húmedo como el de la capilla abandonada al entorno seco y con calefacción de la Iglesia de San Nicolás, la madera se ha resecado. Debido a este efecto de encogimiento, la policromía ha sufrido numerosas pérdidas y levantamientos.

Como medida de protección antirrobo, el retablo se exhibe tras un panel de protección de vidrio que, sin embargo, no lo resguarda del polvo. En general, el retablo ha acumulado bastante suciedad. La capilla está protegida por sistema de alarma y el público tiene acceso únicamente durante las celebraciones litúrgicas o mediante visitas concertadas.

Desarrollo de la propuesta de tratamiento

La primera visita al retablo, tras ser solicitado su tratamiento, consistió en una observación minuciosa, reforzada con fotografías, toma de notas y dibujos a mano alzada para ayudar a redactar un primer informe y una primera evaluación sobre su estado.

Vista general del retablo de Enghien, mostrando su estado antes del tratamiento.



Aunque fue difícil hacer una valoración detallada del estado de conservación bajo la capa de polvo y a través de la protección de vidrio, bastó para poner en duda si la policromía de las esculturas y de los dorados era original o fruto de un repinte.

En principio se buscó respuesta a estas preguntas a través de investigaciones de archivos y el estudio de documentos sobre la historia del retablo. Más tarde, con motivo de una segunda visita, los exámenes detallados de los conservadores y las pruebas de laboratorio realizadas por técnicos, revelaron que la policromía original de las esculturas talladas se encontraba, en conjunto, bien conservada bajo los repintes. Al parecer, se localizaron restos de retoques puntuales fruto de una restauración antigua, anterior al repinte general realizado por J.F.Thijs en 1835-36, así como evidencias de intervenciones posteriores, una de ellas, fechada en 1946.

La repolicromía realizada en 1835 tenía como objeto copiar el original de la mejor manera posible y en efecto, el dorado es tan fino que permite observar casi todas los punzonados originales subyacentes aunque no respeta las alternancias originales entre “oro bruñido sobre bol” y “oro mate sobre mixtión”. Algunas decoraciones esgrafiadas han sido repintadas parcialmente, pero por lo general se han reproducido imitando el aspecto original de tal modo, que sin una observación minuciosa de las mismas mediante una lupa binocular y sin un análisis detallado de los materiales, incluso el mejor conocedor podría cometer equivocaciones.

Tras la redacción del estudio preliminar, se elaboraron y justificaron las propuestas de tratamiento. Considerando todos los datos recogidos y teniendo en cuenta el buen estado de la policromía original conservada bajo los repintes, se descartó por completo la posibilidad de recuperarla. En definitiva, la repolicromía realizada en 1835 no es demasiado gruesa y por lo tanto no altera excesivamente la lectura formal de la obra. Por lo general, respeta bastante el aspecto original de la obra (salvo las mencionadas alternancias entre los acabados brillante y mate). Además, parece estar fuertemente adherida a la superficie de la policromía antigua. Se trata de una intervención que no perturba demasiado la obra original y que ha pasado a formar parte integral de su historia.

El tratamiento a emprender se orientó rápidamente hacia una conservación *in situ*, basada en una fijación de los numerosos levantamientos, en una limpieza y en una reintegración. Una vez aprobada la decisión por un comité científico, los preparativos para el trabajo consistieron en realizar una redacción detallada de las diversas responsabilidades, anotadas en un *cahier de charges* (diario de trabajo), estudiar los presupuestos y seleccionar a los restauradores.

Los tratamientos a realizar *in situ* se programaron de la siguiente forma:

- Levantamiento fotográfico del retablo antes del tratamiento.
- Desmontaje de las contraventanas, de una serie de estatuillas y de algunos fragmentos arquitectónicos.
- Fijado de zonas levantadas de las pinturas, de los marcos y de las esculturas.

Iconografía: El retablo está construido siguiendo el modelo habitual de los talleres amberinos de la primera mitad del siglo XVI. La hornacina central contiene unas noventa estatuillas individuales agrupadas en seis escenas principales que representan diferentes episodios de la Vida de la Virgen María. Esta hornacina descansa sobre una predela policromada que, junto con las dos contraventanas policromadas por ambos lados albergan la continuación de la historia. La predela ilustra El Árbol de Jesé. En posición cerrada, las alas policromadas, representan La Sagrada Familia, El Rechazo de la ofrenda de Ana y Joaquín y El Encuentro en la Puerta Dorada. En posición abierta, las contraventanas muestran: a la izquierda, La Presentación de la Virgen en el Templo, El Milagro del Tallo de Almendro y El Nacimiento de María y, a la derecha, El Funeral de la Virgen, La Asunción de María y El Saludo del Ángel. Por último, la parte central esculpida ilustra Los Desposorios de María y José, la Natividad, La Circuncisión, La Adoración de los Reyes Magos, La Presentación en el Templo y La Dormición de la Virgen.

Intervención



Vista de una serie de marcas del retablo de Enghien, entre ellas la marca de mano amberina.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

- Documentación y estudios preliminares: 4 días.
- Duración del tratamiento de conservación *in situ*: 4 semanas.
- Elaboración del informe, dibujos y redacción del artículo: una semana.

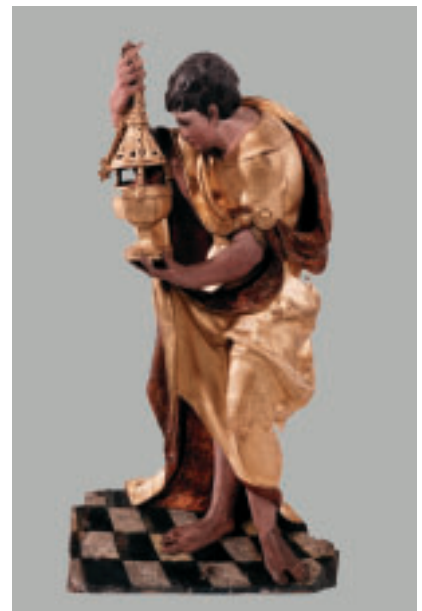
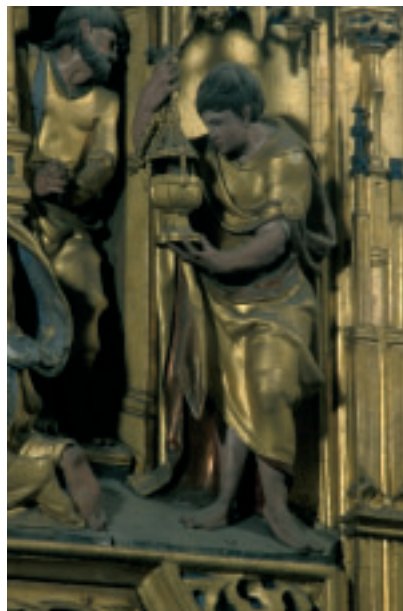
Perfil del equipo de estudio y de intervención:

- Documentación: 1 historiador del arte, 1 conservador-restaurador y 2 fotógrafos.
- Tratamiento de conservación *in situ*: 18 conservadores-restauradores (7 especializados en pintura, 10 en escultura y 1 ebanista), 1 químico y 1 especialista en dendrocronología, 1 conductor y 2 fotógrafos.

Detalle de una figura del retablo de Enghien, portando un incensario, antes y después del tratamiento.

- Limpieza superficial de las partes esculpidas y de las superficies pintadas.
- Registro de las marcas.
- Toma de muestras de la policromía.
- Estudio dendrocronológico.
- Documentación fotográfica durante el tratamiento con fotos individuales de las estatuillas: anverso, reverso, base, perfiles, marcas, fases de limpieza, etc.
- Desinfección local del fondo de la caja y de las bases de ciertas estatuillas con Xylamon combi-200.
- Tratamiento de las bisagras incluyendo reposición de piezas nuevas.
- Reintegración cromática de los marcos.
- Ensamblaje y fijación de los fragmentos arquitectónicos desprendidos tras eliminar los restos de antiguas colas.
- Ensamblaje del conjunto de fragmentos y de las contraventanas con tornillos de latón y clavijas.
- Retoques finales.
- Documentación fotográfica una vez finalizado el tratamiento y antes de colocar el vidrio de protección.
- Redacción del informe final incluyendo los análisis de laboratorio y la investigación histórica.
- Preparación para los transportes con motivo de la exposición y para el control durante la muestra.

Para evaluar posibles tratamientos se probaron en diferentes zonas del retablo, diferentes productos y técnicas, incluyendo variantes de los procedimientos originales. En general, para el retablo de Enghien, se optó por una limpieza en seco y sólo se emplearon disolventes en casos puntuales. Los resultados obtenidos fueron espectaculares.



La intervención también aportó información valiosa sobre la procedencia del retablo y sobre las técnicas originales empleadas para su realización. Se identificaron varias marcas empleadas a menudo por los diferentes talleres como control de calidad: Sobre el lado derecho de la caja se identificaron dos manos y un castillo. En el lado izquierdo, dos manos y en las esculturas, un total de 25 marcas procedentes de tres hierros distintos. La toma de muestras de la policromía original constató la presencia de un dorado a base de pan de oro colocado sobre una capa muy fina grisácea, aceitosa y uniformemente mate, sobre la que se perciben las pinceladas del autor y que recubre el dorado bruñido original. Los estudios dendrocronológicos confirmaron el uso de roble del Norte, procedente de las cercanías del mar Báltico, talado como muy tarde en 1530. Resulta por tanto posible datar el retablo entre 1535 y 1540.

Los múltiples retoques sobre los marcos se realizaron sin nivelar las lagunas, simplemente coloreando la madera y reintegrando las lagunas que dejaban ver la capa de preparación. Los retoques sobres las estatuillas se redujeron al mínimo.



Vista general del retablo de Enghien, con las alas laterales cerradas, mostrando los resultados espectaculares del tratamiento.

Retablo de la Iglesia de San Lamberto,
Bouvignes



Nombre de la obra: Retablo de la Vraie Croix (Vera Cruz).

Ubicación: Iglesia de San Lamberto, Bouvignes-sur-Meuse, Bélgica.

Propietario / institución responsable: Fabrique d'Église (consejo local de la comunidad eclesíastica).

Autor / atribución: Taller de Amberes, según marcas amberinas encontradas en el retablo.

Fecha: circa 1555-56.

Estilo: El retablo fue construido siguiendo el sistema de los talleres amberinos aunque su decoración es enteramente de estilo renacentista con pilas-tras decoradas con grutescos y veneras.

Dimensiones: 3,55 m x 2,50 m (altura x anchura).

Materiales y técnicas:

- **Soporte:** Parte de la caja original ha desaparecido y algunas escenas se sostienen por tablas de madera de distintas especies. Los elementos arquitectónicos y las esculturas están realizados en madera de roble procedente de la zona del mar Báltico.
- **Superficie:** La policromía original utiliza las técnicas tradicionales de dorado y plateado aplicadas sobre una preparación de creta (carbonato de calcio). Para los motivos ornamentales, especialmente en las orlas pintadas o esgrafiadas, se han empleado extensivamente veladuras de tonos rojizos, mientras que los elementos arquitectónicos se han policromado tanto en oro mate como azul mate. La obra ha sido repintada recientemente en un ochenta por ciento con colores crudos y vivos.

Existe documentación sobre una antigua petición de tratamiento de conservación y de restauración por parte de la *Fabrique d'Église* y consta que en 1979 se realizó gratuitamente una fijación provisional de algunas zonas. La continuación de dicho tratamiento requería financiación, que se obtuvo gracias a la exposición de retablos amberinos realizada en la catedral de Amberes.

El retablo de la Vera Cruz, constituye uno de los pocos ejemplos conservados de la época tardía de la Escuela de Amberes. Se trata de una obra maestra de estilo renacentista puro que ha permanecido en su ubicación original desde su creación.

El retablo ha sufrido numerosas pérdidas: En primer lugar, sus contraventanas policromadas, posteriormente, numerosos fragmentos escultóricos pertenecientes a las partes más salientes del retablo y por último, los paneles de la predela y la hornacina al completo. Además, desde la creación del retablo, la policromía ha sido sometida a dos repintes parciales y a dos decapados parciales.

Actualmente el retablo se halla ubicado en una iglesia recientemente restaurada, bien conservada, y con unas condiciones ambientales controladas (existe calefacción central constante y moderada durante el invierno). Tras el tratamiento de conservación, se ha renovado el método de iluminación, se ha instalado un sistema de alarma y ya no se utilizan paneles de vidrio para proteger el retablo.

Desde la primera visita, el retablo de Bouvignes nos pareció muy deteriorado. Una primera evaluación sobre su estado de conservación realizada *in situ*, orientó la investigación hacia los archivos, la búsqueda de fotografías antiguas y otros documentos relacionados, y hacia estudios comparativos de Historia del Arte y de las tecnologías.

La investigación histórica tiene documentado un encargo para un retablo en 1555 ó 1556 que podría corresponder perfectamente al retablo de Bouvignes,

Origen del proyecto

Contexto de la conservación

Desarrollo de la propuesta de tratamiento

Iconografía: La hornacina central contiene un centenar de estatuillas individuales agrupadas en seis escenas principales que representan episodios de la Pasión de Cristo: la Flagelación, el Ecce Homo y la Coronación de Espinas (sección inferior, de izquierda a derecha), Jesús con la Cruz a Cuestas, la Crucifixión y el Descenso de la Cruz (sección superior - de izquierda a derecha). La caja descansa sobre una predela compuesta originalmente por tres tablas pintadas que desaparecieron durante la Segunda Guerra Mundial, siendo sustituidas por telas de gran riqueza, procedentes de recortes de vestiduras litúrgicas. La documentación encontrada en archivos muestra dos alas o contraventanas pintadas por ambos lados que representan otras escenas de la Vida de Cristo, y algún retrato de donantes, que probablemente desaparecieron cuando el retablo fue trasladado del altar central a uno de los altares laterales en 1766.

Detalle del grupo que acompaña a Jesús con la Cruz a Cuestas, perteneciente al retablo de Bouvignes, antes y después del tratamiento.



que ha sido fechado entre 1555 y 1560. Otros cuatro retablos amberinos sirvieron como piezas clave para el estudio comparativo: El retablo de Riceys-Bas II de la región de Champagne, en Francia, de menor tamaño y también muy alterado en el siglo XIX; el retablo de Roskilde, en Dinamarca, con contraventanas esculpidas; el retablo policromado "Tendilla Retablo" conservado en el Museo de Cincinnati (EE.UU.), que tiene una estructura y unas dimensiones similares a las de Bouvignes y, por último, el retablo de Gedinne, en Bélgica, de factura un poco más tardía. El estudio tecnológico previo del retablo de Oplinter (Musée Royal d'Art et d'Histoire-Bruselas) también desveló datos relativos a la estructura perdida de la caja del retablo de Bouvignes.

Los elementos arquitectónicos decorativos, las partes talladas y sus ensamblajes fueron examinados detalladamente *in situ*. La policromía original fue examinada mediante el uso de unas gafas de aumento y aparece desgastada pero conservada bajo dos capas de repinte. El primer repinte fue aplicado alrededor de 1766 y el segundo, oleoso y de mal gusto, fue realizado en 1847-48 por Boreux d'Evrehailles.

Este segundo repinte cubrió los grupos esculpidos y la arquitectura pero no alteró los fondos de rocas y verdes que han permanecido en su estado original. La caja se policromó imitando la apariencia de mármol, mientras que las acanaladuras de las columnas y los fondos de las pilastras se pintaron de blanco, como evidencia una fotografía de 1892.

Después de una serie de deterioros ocurridos durante la Primera Guerra Mundial, el retablo fue restaurado por el escultor Jean Leuthard, que reconstruyó

una parte del marco superior y todas las molduras que no resultan visibles en la foto de 1892. Después de la Segunda Guerra Mundial, el pintor Joseph Claes eliminó los repintes de la caja y de los elementos arquitectónicos. Esta dramática intervención fue seguida por varios repintes en tono ocre y bronceado en las zonas doradas, y por repintes en vivos colores azul y rojo en la arquitectura del retablo. Por fortuna, las tallas no fueron intervenidas. Probablemente, éste es el momento en el que se introducen los tejidos que reemplazan las pinturas perdidas de la predela.

Por último, en 1979, se constataron graves levantamientos en la policromía original y se programó una intervención de urgencia *in situ* por parte de restauradores de escultura del IRPA. El retablo pasó a formar parte de una lista de espera para su restauración total, que finalmente tuvo lugar con motivo de la exposición de Amberes.

Las intervenciones previas habían dado al retablo un aspecto incongruente y poco estético. La pérdida de la hornacina, la gruesa capa de suciedad que lo recubría y los levantamientos de las capas pictóricas exigían una intervención en profundidad tanto en los soportes como en la superficie. Como consecuencia, se propuso un tratamiento de conservación completo. La decisión fue aprobada por un comité científico que redactó minuciosamente el trabajo a desempeñar en un pliego de condiciones.

Manteniendo el mismo proceso aplicado al retablo de Enghien, se realizó un estudio preliminar, se redactó el informe resultante y se desarrolló en detalle la propuesta de tratamiento. La intervención se programó de la siguiente manera:

Tratamientos *In situ*:

- Levantamiento fotográfico previo al tratamiento.
- Montaje del andamiaje.
- Fijación de emergencia de la policromía.
- Desmontaje del retablo, documentado paso a paso por fotografías.
- Dibujo, numeración y embalaje de los fragmentos.
- Transporte a los talleres de restauración.

Intervención en los laboratorios del IRPA:

- Fotografías de los elementos desmontados antes del tratamiento
- Examen detenido de los fragmentos bajo microscopio binocular y examen estratigráfico de las capas pictóricas.
- Lista de las muestras tomadas para análisis científicos.
- Selección de los fragmentos para análisis dendrocronológicos.

Intervención

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

- **Documentación:** Dos días por parte de 1 historiador del arte, 1 conservador-restaurador y 2 fotógrafos, en 1992. Cabe notar que ya existía un informe previo realizado por el IRPA en 1979.

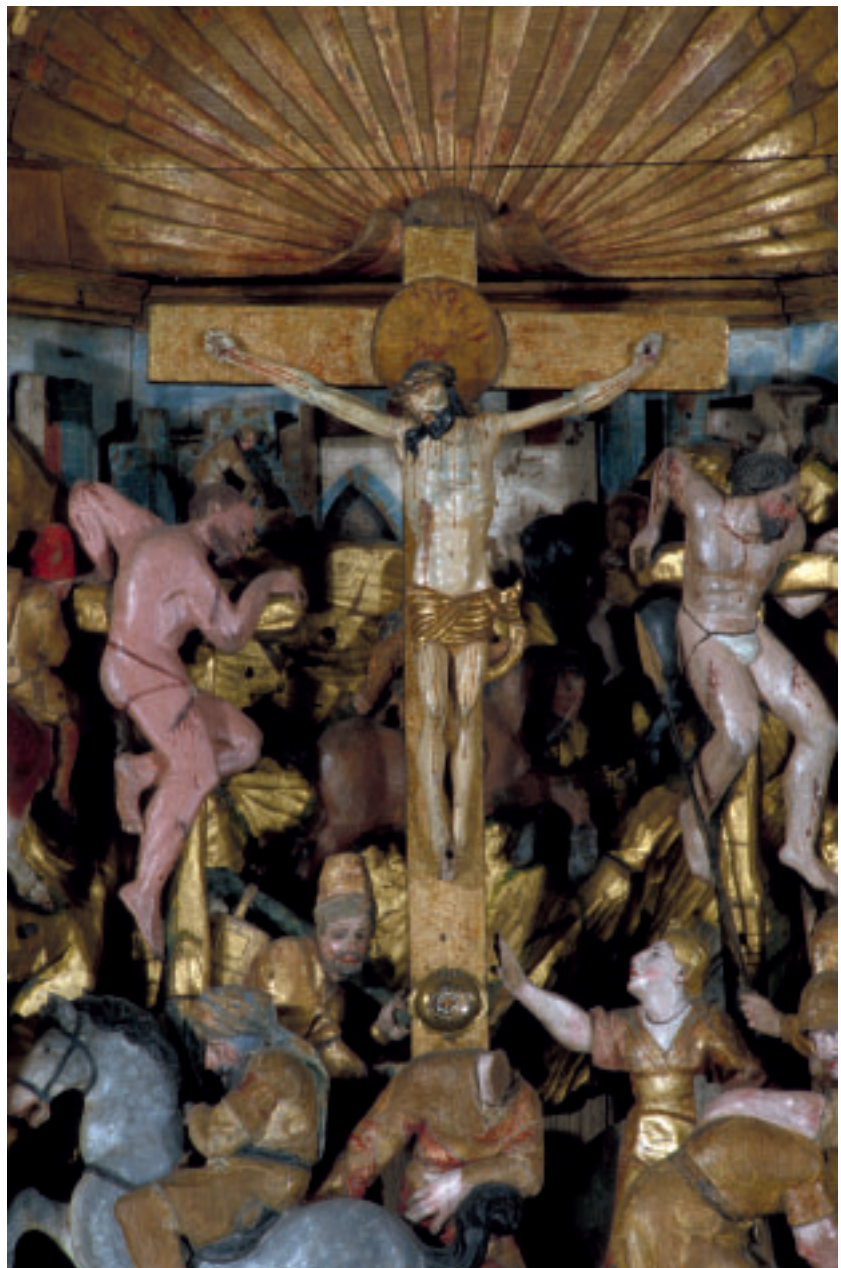
- **Tratamiento de conservación *in situ*:** Ocho días por 6 personas antes de transportar el retablo a los laboratorios del IRPA en 1992.

- **Tratamiento en el taller:** Un año a tiempo parcial (de junio de 1992 a mayo de 1993).

Perfil del equipo de estudio y de intervención:

18 conservadores-restauradores de esculturas, 4 estudiantes en prácticas, 1 ebanista-restaurador, 1 carpintero, 1 químico, 1 dendrocronólogo, 4 fotógrafos, 1 conductor.

- Fijación completa de las policromías.
- Pruebas de intervención para la limpieza y la eliminación de las dos repolicromías parciales y toma de decisión de eliminarlas; pruebas de limpieza para la capa de bronce presente sobre los elementos arquitectónicos.
- Confirmación de que el Cristo ubicado en el compartimiento central es una talla barroca que no formaba parte del retablo originalmente; su estudio y elección del tratamiento tuvo que ser añadido al proyecto inicial.
- Restauración de las telas en otro laboratorio del IRPA.
- Reconstrucción de la predela y de la caja.
- Reintegración cromática después de eliminar los repintes.
- Fotografías de los fragmentos tras el tratamiento y antes de su remontaje.



Detalle de la Crucifixión del retablo de Bouvignes, después del tratamiento.

- Elaboración de moldes de las marcas y documentación de las marcas dejadas por los talladores.
- Remontaje de las piezas.
- Remontaje de las telas.
- Protección de los tornillos con cera teñida.
- Reintegración final para conseguir un equilibrio.
- Aplicación local de una capa de protección de cera microcristalina sobre las zonas doradas.
- Fotografías una vez finalizado el tratamiento.
- Embalaje.
- Transporte a la exposición de Amberes.
- Redacción del informe de investigación y del trabajo realizado, así como del catálogo y de los textos para los folletos divulgativos.
- Control ambiental y supervisión de los retablos durante la exposición.
- Supervisión del transporte de retorno, reinstalación de la pieza e instalación de una exposición didáctica sobre el tratamiento.
- Mantenimiento *in situ*: 6 años después, en 1999 (trabajo de control y ligero desempolvado: 2 días por 3 personas).

Al igual que en la intervención sobre el retablo de Enghien, durante los trabajos en el retablo de Bouvignes se pudieron identificar importantes informaciones históricas sobre la procedencia de la obra. Los análisis dendrocronológicos indican que la madera de roble data de 1552 y las marcas de leñadores identificadas en el anverso y en la parte frontal de algunas esculturas recogen diecinueve signos de "manos" procedentes de dos hierros diferentes: una pequeña mano de dedos cortos y base redondeada y una mano ligeramente más ancha también de dedos cortos pero base recortada.

La amplia experiencia y el acercamiento interdisciplinar del IRPA hacen posible la gestión de unas intervenciones a tan gran escala, llevadas a cabo tanto *in situ* como en los talleres del Instituto. El éxito de estos proyectos parte de la elaboración de unos estudios preliminares detallados y precisos en los que se trata de identificar minuciosamente todas las tareas a realizar, de la creación de un plan de financiación fuerte y fiable, y de haber designado a un equipo de profesionales altamente cualificado.

La eliminación de una policromía es una tarea delicada y la calidad del trabajo ha de ser impecable. Es poco eficaz y peligroso emprender un proceso así si no se dispone de tiempo suficiente, financiación adecuada y suficientes conservadores cualificados.

El coste del tratamiento del retablo de Enghien resultó moderado, si se tienen en cuenta los resultados tan espectaculares obtenidos. Aunque los logros conseguidos en el retablo de Bouvignes fueron también satisfactorios, los costes asociados fueron considerablemente más elevados. La gestión de la obra resul-

Resultados y conclusiones

tó más pesada y difícil dado el deseo de obtener un nivel de calidad idéntico en la eliminación de repolicromías, en la limpieza y la reintegración equilibrada de los fragmentos. Se tuvo que elaborar un plan de trabajo que incluía pequeñas reuniones semanales y una reunión más amplia, una vez al mes, con el equipo al completo para verificar todas las etapas de trabajo. Se puso especial énfasis en generar una documentación homogénea y sistemática para cada retablo en términos de dibujos de detalle, toma de datos sistemática, fotografía adecuada y bien programada, toma de muestras y análisis científicos y grado de limpieza.

Los dos retablos presentados aquí recuperaron su identidad y su belleza, a la vez que un estado de conservación que garantizará su preservación en el futuro. La exposición de Amberes proporcionó una oportunidad excepcional para presentar y difundir no sólo las obras en sí, sino su historia. La edición del catálogo en dos volúmenes dedicado a la construcción de retablos y a las técnicas decorativas empleadas se agotó.

En Enghien y en Bouvignes, tanto representantes de la comunidad como habitantes, expresaron su satisfacción por el retorno de los retablos a sus iglesias. En Bouvignes, el retorno se celebró con una exposición didáctica sobre su restauración, acompañado de conferencias y folletos divulgativos.

En la actualidad, las obras son inspeccionadas regularmente. Los responsables del patrimonio artístico de la iglesia de Bouvignes son especialmente cuidadosos, Seis años después de la restauración solicitaron un informe sobre el estado de conservación del retablo. El equipo enviado *in situ* no encontró prácticamente levantamientos y constató que los retoques permanecían estables. Se indicó, sin embargo, la necesidad de un ligero desempolvado para lo que fue suficiente el trabajo de tres personas durante dos días.

Controlar y mantener las obras de arte de manera regular garantiza una buena gestión del patrimonio artístico. Este tipo de acciones forma parte de la conservación preventiva, que es en sí, una parte esencial del llamado “desarrollo sostenible”.

Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a todos los participantes mencionados a continuación:

Enghien:

Restauradores de pintura bajo la dirección de Nicole Goetghebeur: Dominique Verloo, Griet Steyaert, Vinciane Jadoul y los titulados en prácticas: Margit Kuiper, Loreto Pérez de Guzmán y Sophie Deyrolle.

Restauradores de escultura bajo la dirección de Myriam Serck-Dewaide: Christine Cession, Jean-Albert Glatigny, Tiamat Molina, Luc Reper, Erika Rabelo, Federike Schaffer, Nathalie Pruha, Susana Ortíz, Xavier Llerena (contratados, independientes y en prácticas).

Carpintería: Jean-Paul Jankoviak.

Laboratorios: Joseph Vynckier, Jana Sanyova.

Fotografía: Jacques Declercq, Jean-Louis Torsin.

Bouvignes :

Desmontaje: Jules Torfs.

Tratamiento: Restauradores de las esculturas bajo la dirección de Myriam Serck-Dewaide: Christine Cession, Marianne Decroly, Georges de Wispelaere, Emmanuelle Mercier, Tiamat Molina, Luc Reper, Frederike Schaffer, Jacques Vereecke, Jeanne Theyskens, Françoise Van Hauwaert, Erika Rabelo, Sandy Van Wissen, Xavier Llerena, Susana Ortíz, Nathalie Pruha, Margit Kuyper.

Fabricación de la nueva hornacina y remontaje: Jean-Albert Glatigny, Jean-Paul Jankoviak.

Laboratorio: J. Vynckier, J. Sanyova y colegas.

Fotografía: Daniel Soumeryn, Georges Hiclet, Alain Delers, Jean-Louis Torsin.

Créditos fotográficos

IRPA-KIK, Bruselas.

Bibliografía

BAURET, C. y SERCK-DEWAIDE, M.: *Le retable de la Vraie Croix (vers 1556) (Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert)*. Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 1993.

DE BOODT, R., JANSEN, J., SANYOVA, J y SERCK-DEWAIDE, M.: "Le retable d'Oplinter". En *Scientiae Artis - La fabrication des retables anversois déduite de l'étude technologique et de la restauration du retable d'Oplinter, n° 1*. Bruxelles: KIK/IRPA, 1999, p. 51-99. (Idem en holandés: De vervaardiging van Antwerpse retabels, afgeleid van de technologische studie en de restauratie van het retabel van Oplinter.)

SERCK-DEWAIDE, M.: "Examens, conservation et restauration". En BUYLE, M. y VANTHILLO, C. (Coord.). *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*. Bruxelles: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2000, p. 105-116.

SERCK-DEWAIDE, M.: "Examen et restauration de huit retables anversois". En NIEUWDORP, H. (Coord.). *Les retables anversois XV e -XVI e siècles, catalogue d'exposition*. Antwerpen: Museum voor Religieuze Kunst, 1993, p. 129-141.

SERCK-DEWAIDE, M.: "Les retables anversois sous le regard des restaurateurs". En NIEUWDORP, H. (Coord.). *Les retables anversois XV e -XVI e siècles, catalogue d'exposition*. Antwerpen: Museum voor Religieuze Kunst, 1993, p. 114-128.

SERCK-DEWAIDE, M.: "Matériaux, techniques et polychromies". En BUYLE, M. y VANTHILLO, C. (Coord.). *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*. Bruxelles: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2000, p. 87-104.

Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco, La Paz, Bolivia

34

Carlos M. Rúa Landa



Nombre de la obra: Retablo Mayor.
Ubicación: Basílica Menor de San Francisco, La Paz, Bolivia.
Propietario / institución responsable: Comunidad Franciscana.
Autor / atribución: Anónimo.
Fecha: Siglo XVIII (1784).
Estilo: Barroco mestizo andino.
Dimensiones: 13,80 m x 9,50 m x 1,50 m (alto x ancho x profundidad).
Tipología: Retablo, esculturas, espejos y pintura.
Materiales y técnicas: La estructura del retablo es de madera de cedro, tallada y dorada en su totalidad. Presenta algunos detalles policromados y espejos de plata con mercurio. Todos los marcos están tallados y dorados. Las esculturas, talladas en madera, están parcialmente doradas y policromadas y presentan vestimentas en tela encolada. En la parte central del cuerpo superior encontramos la única pintura sobre tela.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Estudios: De septiembre a diciembre de 1995. Intervención: de julio a diciembre de 1996.

Perfil del equipo de estudio y de intervención:

Estudio: El equipo boliviano estuvo formado por 4 especialistas restauradores, 1 químico, 1 arquitecto restaurador, 1 ingeniero civil, 1 fotógrafo y un representante del Herbario Nacional. El equipo alemán contribuyó con 2 consultores.

Intervención: El equipo boliviano estuvo integrado por 4 especialistas restauradores, 2 técnicos auxiliares, 1 químico, 1 arquitecto y sus colaboradores.

El retablo mayor de San Francisco es una muestra importante del estilo artístico andino denominado “barroco mestizo”; una expresión que refleja la participación de artistas indígenas de la región en la creación de obras de arte durante el periodo colonial.

El mal estado de conservación del retablo mayor requería atención inmediata y el proyecto nació como un trabajo de colaboración y asistencia técnica de restauradores alemanes a restauradores bolivianos, con el propósito de delinear una metodología de restauración. Este artículo recoge la investigación metodológica, los estudios y el diagnóstico elaborado para lograr la correcta restauración de uno de los retablos bolivianos más significativos del siglo XVIII.

El proyecto se estructuró en dos etapas principales: una fase de documentación y estudio, y una fase de restauración basada en la propuesta efectuada en la primera. Este proceso ha permitido una intervención basada en las investigaciones preliminares, y servirá también como modelo para restauraciones de otros retablos. La importancia del trabajo en equipo multidisciplinar ha quedado justificada tras esta experiencia. Cada miembro contribuyó a la restauración del retablo desde su respectiva disciplina, proporcionando los acercamientos adecuados para su restauración.

El proyecto también ayudó a sacar a la luz los valores religiosos y culturales de una de las obras más significativas del Patrimonio Cultural de Bolivia, que ya han sido reconocidos tanto por la comunidad local como por el público en general y por el turismo.

El retablo mayor de San Francisco de La Paz se escogió porque proporcionaba un buen ejemplo para poner en marcha un plan de intervención metodológica, y también como respuesta a una petición de restauración presentada por la Comunidad Franciscana y dirigida al Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Muebles del Viceministerio de Cultura, que tomó las riendas del proyecto.

Para lograr el principal objetivo, el desarrollo de un acercamiento metodológico, se creó un equipo multidisciplinar formado por conservadores alemanes y

Resumen

Origen del proyecto

Significado cultural del retablo

Iconografía de las esculturas: La Santa titular es la Virgen María Inmaculada, ubicada en la parte central del retablo. En las calles laterales encontramos imágenes de la orden Dominicana y Franciscana. En la calle izquierda observamos a Santo Domingo de Guzmán llevando como atributo el Libro de la Regla (primer cuerpo), a Santo Tomás de Aquino (segundo cuerpo), y a San Juan Capistrano (tercer cuerpo). En la calle derecha encontramos a San Francisco de Asís llevando como atributos el Cordón Seráfico, una cruz y una aureola metálicas (primer cuerpo), a San Buenaventura (segundo cuerpo) y a San Leonardo de Porto Mauricio (tercer cuerpo).

Vista del frontis de la iglesia de San Francisco en la ciudad de La Paz.

bolivianos y por profesionales procedentes de diferentes campos, y se desarrolló un plan de trabajo y un presupuesto. El proyecto en sí quedó estructurado en dos fases: una primera fase de estudio y diagnóstico, seguida de una fase de implementación.

La primera fase estuvo marcada por las decisiones y las conclusiones elaboradas en consenso entre los consultores y los especialistas en restauración. La segunda fase determinó las responsabilidades a distribuir entre los diferentes especialistas en restauración, arquitectos y personal de soporte.

Desde su construcción inicial, tanto la iglesia como el convento de San Francisco han estado bajo la custodia y la administración de la Orden franciscana. La iglesia ha representado el punto de encuentro entre diferentes culturas como la española, la criolla, la mestiza y la población indígena, sin dejar de acoger a visitantes y turistas.

El retablo simboliza tanto la historia de la Orden franciscana como su devoción a la Virgen. Integrado en la arquitectura interior del templo, el retablo jue-



ga un rol central y actúa como telón de fondo durante las ceremonias litúrgicas diarias o en fechas señaladas, marcadas por las celebraciones conmemorativas de las principales imágenes del retablo.

El retablo de San Francisco, del siglo XVIII, es un buen ejemplo del estilo conocido como barroco-mestizo, una forma de expresión andina que toma como punto de partida la fusión de dos culturas: Por un lado el arte monumental y religioso traído por los monjes españoles y por otro, la expresión espontánea de los artistas indígenas. Influidos por sus propias tradiciones y por su entorno natural, los artistas indígenas incorporan en el retablo elementos altamente decorativos procedentes de su flora y fauna, así como figuras antropomórficas y prehispánicas, imprimiendo un estilo y unas técnicas únicas que caracterizan el arte del siglo XVIII en Bolivia.

Un ejemplo de este estilo queda reflejado en la predela, en la que encontramos cuatro figuras reclinadas a modo de atlantes con rasgos indígenas. Prácticamente desnudos, cubren sus cabezas con penachos de plumas y, con los brazos en la espalda, parecen sostener el retablo. Estas imágenes están a su vez flanqueadas por figuras femeninas, de rasgos también indígenas, que posan como cariátides, combinadas con elementos florales. Sobre estas figuras encontramos símbolos de los cuatro evangelistas.

De manera progresiva, a partir del primer cuerpo del retablo y hasta los elementos de coronación, predomina el dorado combinado con hoja de plata en una serie de espejos y de imágenes religiosas. Esta ornamentación podría estar relacionada con el sol y la luz, partiendo de la idea de que la parte inferior y sin dorar representa lo terrenal y la superior, la gloria de los cielos. Una gran parte de la ornamentación representa flora de la región y del trópico, combinada con criaturas aladas y animales.

Aunque no se ha encontrado documentación precisa correspondiente a la construcción del retablo, toda la información referencial fue recopilada y evaluada cuidadosamente en una tabla cronológica, teniendo en cuenta la historia de las intervenciones tanto en la iglesia como en el retablo. La investigación facilitó la identificación e interpretación de las principales intervenciones realizadas y de sus consecuencias, incluyendo aquellas que supusieron la alteración del diseño original del retablo.



Fotografía de uno de los atlantes o "Cargador" ubicados en las bases de las columnas (sector del banco), figuras con rasgos indígenas.

Contexto del retablo



1772 Inscripción en la Bóveda central –a la altura del Coro– donde se lee la fecha de conclusión del actual templo.



1920 Fotografía del retablo después de algunas modificaciones sufridas en la calle central, tras el incendio.

Algunas evidencias encontradas en el templo ayudaron a establecer en el tiempo las fases constructivas del Retablo¹. Todos los elementos arquitectónicos (como por ejemplo el trabajo en piedra de las bóvedas y de las cúpulas) son de estilo barroco. Una de las principales características del edificio es la combinación existente entre elementos decorativos pintados y tallados y el tratamiento del espacio arquitectónico y de la iluminación. Dada su ubicación destacada, el presbiterio actúa como un punto focal en la composición espacial.

En cuanto a las modificaciones realizadas en el retablo, es importante la información oral proporcionada por el Reverendo Padre Julio Calatayud, uno de los guardianes responsable de la Iglesia de San Francisco en los años 50 del siglo pasado. Al parecer, a finales del siglo XIX, el retablo sufrió un incendio que afectó considerablemente a la calle central, destruyendo la imagen principal y la platería. Por este motivo, a principios del siglo XX, se decide reconstruir la calle central y se introducen elementos neogóticos como un baldaquín. También se aprovecha la ocasión para reemplazar el trabajo de platería por una urna de considerables dimensiones y peso, que alberga una imagen de la Virgen y que contrasta con el estilo barroco del retablo.

En 1948, con motivo del cuarto centenario de la fundación del convento franciscano, se emprendió una nueva reforma importante de la parte central, en la que se optó por eliminar todos los elementos neogóticos del retablo excepto el tabernáculo, con el propósito de devolver al retablo el estilo barroco mestizo. Para tal fin, se utilizaron partes de las calles laterales del mismo retablo, así como fragmentos de otros retablos de la región del altiplano. Durante esta intervención se repintó con purpurina el banco, originalmente policromado.

La última modificación corresponde a 1994 y en ella se optó por sustituir la Virgen neogótica y por desmontar los espejos del remate.

Resultados de la fase de estudio

El detallado proceso de investigación consistió en una documentación bibliográfica, una descripción de la iconografía y del análisis histórico, una identificación de las técnicas y materiales originales, y un registro y análisis del estado de conservación del retablo. La información recogida posibilitó la elaboración de una propuesta de conservación adaptada tanto a los valores como a las necesidades del retablo².

Documentación

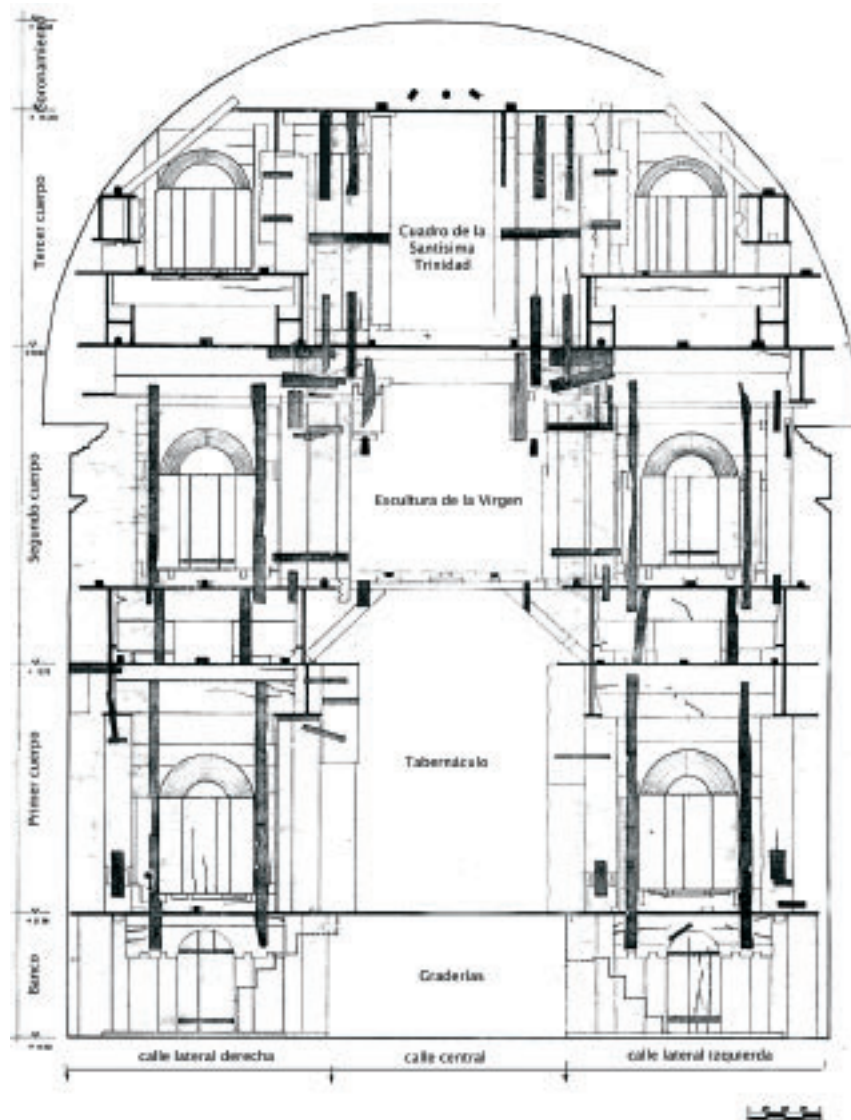
La documentación elaborada consistió en la toma de fotografías, en un levantamiento fotogramétrico y en un levantamiento arquitectónico detallado. Se midieron todos los elementos arquitectónicos incluyendo su estructura y se tomaron muestras de la madera, la policromía y la ornamentación para realizar análisis científicos. Los resultados obtenidos se detallan a continuación.

Se realizaron un gran número de dibujos detallados del presbiterio y del retablo desde todos los ángulos. Toda la información recogida quedó registrada en

planos. Esta documentación, utilizada para elaborar el diagnóstico, constituye a su vez un registro del estado actual de la obra. Las particularidades de la arquitectura y de la iconografía del retablo también fueron interpretadas y reflejadas en dibujos.

Como método de trabajo se optó por una codificación cuadrículada del retablo para resumir la información y facilitar su interpretación. El sistema siguió el diseño arquitectónico del retablo:

- banco (de derecha a izquierda)
- altar central
- primer, segundo, y tercer cuerpo (primera, segunda y tercera calle)
- remate.



Levantamiento de la elevación posterior del retablo indicando su estructura.

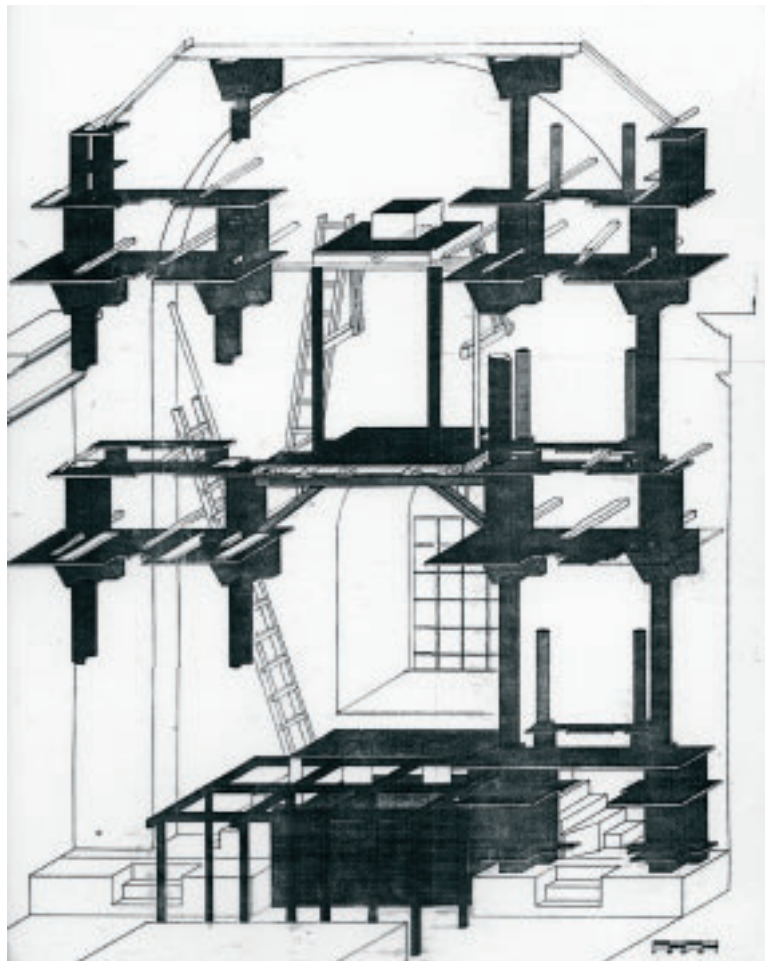
Otras divisiones individuales como columnas u otras decoraciones pudieron integrarse fácilmente a este sistema de codificación. La investigación se llevó a cabo de abajo a arriba. La toma de datos tuvo lugar *in situ* y los resultados quedaron registrados en unas fichas técnicas de control. Para el trabajo de investigación en el retablo, se instalaron dos andamios móviles.

Composición y diseño

Las mediciones del edificio revelaron que el presbiterio es más estrecho en la parte posterior, abriéndose hacia el crucero con el objetivo de resaltar la percepción del retablo. Este hecho demuestra que los arquitectos conocían los efectos producidos por las formas arquitectónicas sobre el espectador y que este fenómeno se utilizó deliberadamente para resaltar la percepción del retablo. Se han encontrado otros efectos utilizados en este mismo sentido, como por ejemplo el hecho de situar el retablo sobre un pedestal o inclinar hacia adelante la parte superior.

El muro posterior del presbiterio, orientado hacia el Oeste (poniente), tiene un vano a la altura del tabernáculo con la intención de aprovechar los efectos de la luz del atardecer sobre el Santísimo. Esta iluminación se complementa con dos ventanales a cada lado, en la parte superior del presbiterio, dejando en semipenumbra la parte inferior. No se pudo determinar con precisión si los espejos ubicados a diferentes alturas, jugaban alguna función de iluminación indirecta.

Los restos de candelabros encontrados frente a los espejos del segundo y tercer cuerpo parecen indicar que en ocasiones especiales, se encendían velas para otorgar un carácter más festivo al retablo durante la noche.



Disposición de la estructura sustentante y circulación posterior.

El retablo es una estructura autoportante anclada al muro. La distancia entre la parte posterior del retablo y el muro testero es de 1,20 m. En la parte posterior del retablo encontramos cuatro plataformas a diferentes niveles a través de las que se puede acceder a la predela y a cada uno de los tres cuerpos. No hay acceso al remate.

El paso a la parte posterior del retablo se realiza desde el banco, a través de dos pequeñas puertas de arco de medio punto. Una gradería de piedra de dos tramos conectados con las puertas conduce a la primera plataforma. Cabe resaltar que el tramo izquierdo queda incompleto a medio camino debido a que el altar y el tabernáculo originales estaban a una altura menor. Desde este nivel arranca una escalera que, apoyada en el muro lateral izquierdo, conecta con la parte posterior de la hornacina del segundo cuerpo y de la primera calle. Por la técnica y materiales empleados, se puede afirmar que data de la época de construcción del retablo. La plataforma de este sector está formada por tabloncillos colocados de manera precaria sobre las vigas de arriostre. Gran parte de los tabloncillos están tallados y dorados, hecho que hace suponer que formaban parte del retablo.

Una segunda escalera apoyada contra el muro posterior permite llegar hasta la última plataforma, mejor elaborada. En los puntos intermedios, se puede acceder a la parte frontal del retablo. El uso de este área puede considerarse dificultoso y peligroso, dado el deterioro de los diferentes elementos y la fragilidad de los tabloncillos.

Materiales y sistema constructivo

El retablo está constituido por una estructura de madera claramente definida por dos tipos de componentes: (1) la caja y la ornamentación de la parte frontal del retablo y (2), los elementos de soporte como vigas, postes, arriostres y el entablado, ubicados por lo general en la parte posterior del retablo.

El ensamblaje se realizó mediante cuadrantes correspondientes a las calles y a los cuerpos. La estructura está arriostrada al muro mediante vigas de madera³. Los arriostres están colocados perpendiculares al retablo, distribuidos simétricamente siguiendo una disposición triangular escalonada y, fijados mediante clavos metálicos o en algunos casos, correas de cuero. El comportamiento estructural de las riostras es de esfuerzos a tracción y corte. Los elementos de la parte superior soportan mayor carga mientras que los de la parte inferior están sometidos a esfuerzos de compresión. De acuerdo con el estado de conservación de la madera, se puede constatar que todos los elementos trabajan, en general, dentro de su capacidad.

La resistencia y la estabilidad de la estructura se logran también mediante tabloncillos, ubicados a lo largo de la parte posterior de cada cuerpo y en las columnas de la parte frontal.

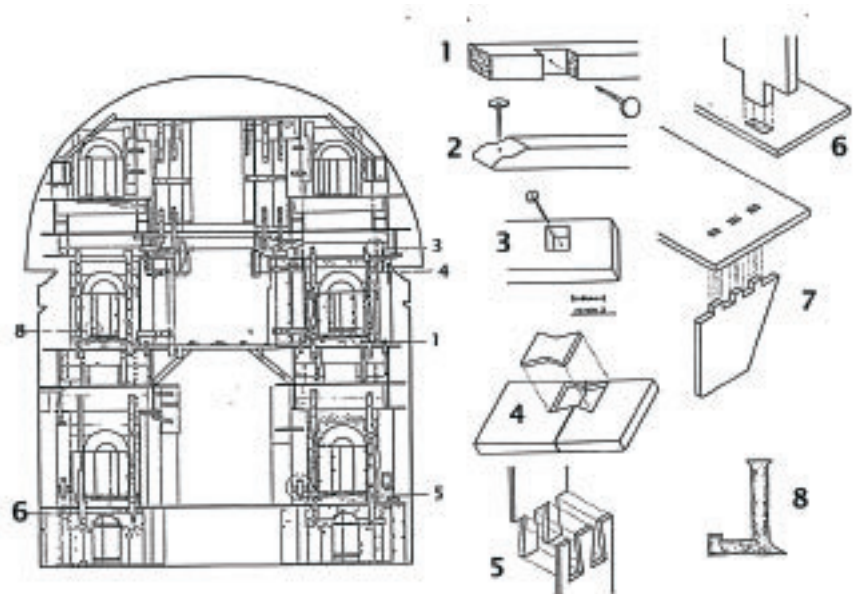
El armazón del retablo se armó *in situ*, de abajo a arriba y de derecha a izquierda. Los tabloncillos salientes y las cornisas se sujetaron a la estructura de soporte y a los arriostres del muro. Posteriormente se ensamblaron las cajas, hornacinas,

columnas y ancones, seguidas por la producción de paneles decorativos, bajo-relieves, lambrequines y altorrelieves de las columnas.

Para los riostres y los soportes originales se utilizó madera de aliso y de nogal. La armadura original se construyó en madera de cedro aunque todas las partes empleadas en el siglo XIX para construir la parte central, en estilo neogótico, son de madera de pino. Se presume que la madera de cedro fue traída desde Centroamérica como lastre de los barcos que transportaban oro y plata desde Bolivia.

Las vigas corridas están ensambladas mediante colas de milano mientras que para la unión de columnas se utilizaron ensambles de espiga con muesca abierta y travesaños para otros tipos de uniones. Los ensambles se reforzaron añadiendo colas animales y sargentos para el prensado de enjutos, fijados a su vez con clavos de hierro forjados y cuñas de madera.

Disposición de la estructura sustentante.
Sistema de armado, uniones y ensambles.



Artesanía

No se ha encontrado documentación relacionada con la contratación de los artesanos que intervinieron en la construcción del Retablo Mayor. Se puede suponer, sin embargo, que las personas que intervinieron eran del oficio: maestros cofrades, ensambladores, talladores, encaladores, maestros doradores y pintores.

Las huellas de corte y manipulación de la madera muestran el uso de diferentes herramientas del periodo colonial como por ejemplo la hachuela, la azuela, los serrotes, el tronchador, el serrucho (para el entablado y recortado de las partes) y la sierra de carpintero para el desbastado. La sierra de costilla, formones, gubias, cuchillas, mazos de madera y escofinas se utilizaron para la talla y la ornamentación de los elementos menores. En función de la calidad de la construcción y concretamente comparando las diferencias de talla de narices y caras, podemos deducir la presencia de diferentes talladores en la parte

inferior y superior del retablo. Igualmente, en las columnas, se observan diferencias que indican la intervención de más de una mano.

Policromía

Una vez la estructura del retablo estuvo ensamblada y la talla ornamental adosada, hay evidencias que indican que la policromía y el dorado se aplicaron *in situ*. Los clavos estructurales, por ejemplo, están recubiertos por policromía y dorado.

La mayor parte del retablo está dorado exceptuando algunas tallas de pequeñas dimensiones, policromadas con corladura y, el banco, que estuvo policromado.

El tratamiento de la policromía en las figuras no es uniforme en todos los sectores del retablo. Los análisis efectuados evidencian diferentes formas de ejecución. En la base de preparación, por ejemplo, encontramos una marcada diferencia entre el banco, el primer, segundo y tercer cuerpo. El banco contiene yeso o sulfato de calcio, partículas de carbón y aglutinante a base de cola proteica o animal. En el primer y segundo cuerpo, la base es de creta o carbonato de calcio en estado cristalino y sulfato de calcio aglutinado con cola proteica. Por último, el tercer cuerpo sólo contiene sulfato de calcio con cola proteica.

El dorado y las corladuras están formados por una capa de preparación, seguida de un estrato de bol y una lámina de metal. Las corladuras consisten en una capa transparente de barniz copal con pigmentos (rojo cochinilla y verde malaquita, respectivamente) aplicada sobre una lámina de plata.

En el banco, encontramos dos capas de policromía para las carnaciones: una es ocre y la otra es siena natural. Para los ornamentos y algunas partes arquitectónicas observamos una capa de amarillo ocre y una sombra azul en el sofito.

La técnica empleada en las carnaciones del primer, segundo y tercer cuerpo es diferente. En los dos primeros cuerpos, la policromía y la base de preparación se fusionan, seguramente debido a que la policromía se aplicó estando la base de preparación todavía fresca. En el tercer cuerpo, la policromía aparece claramente diferenciada respecto a la base de preparación.

Estructura y estabilidad

En general, la estructura presenta buena estabilidad salvo el desplazamiento lateral de la base de las columnas del segundo cuerpo. Para la verificar la estabilidad de la estructura se simuló un modelo de madera con las actuales condiciones estáticamente determinadas. Gracias a este estudio se pudo constatar que la estructura es estable, aunque requiere un grado de intervención, especialmente en aquellos elementos que han experimentado modificaciones.

Es posible observar un desplazamiento frontal de la parte superior del retablo de unos 15 o 20 cm con respecto a la base. Como se mencionaba con anteriori-

Estado de conservación

dad, se cree que se trata de una inclinación intencionada, con el propósito de aumentar el efecto de perspectiva ante el espectador.

La estructura del retablo está asentada sobre una plataforma de mampostería que data de la edificación del templo. La diferencia de niveles observada en la parte inferior derecha del mismo se debe a defectos constructivos de la época. No se han detectado asentamientos que influyeran directamente en la estabilidad del retablo y el muro no presenta asentamientos ni fisuras.

El peso de los elementos del retablo (estructura de soporte, elementos decorativos y ornamentales) somete la estructura del retablo a cargas y esfuerzos que inicialmente eran transferidos de manera uniforme a vigas y postes. Sin embargo, debido a la forma constructiva del retablo y a las posteriores modificaciones, se pueden observar varios desplazamientos. Las partes salientes son las más afectadas ya que están expuestas a la carga excesiva transmitida por las tallas, espejos y otros elementos decorativos.

En el soporte encontramos un número considerable de huecos y algunos desplazamientos. La calle central es la que presenta las peores alteraciones de toda la estructura debido al incendio sufrido a principios del siglo XX.

Elementos decorativos y repintes

Los arcos del primer cuerpo están agrietados y faltan piezas de las veneras de las hornacinas de los tres cuerpos. También han sido alteradas las bases de los tres registros. El retablo se encontraba muy sucio, con gran acumulación de polvo, tierra y hollín en especial en la parte superior y posterior del retablo. Todo el soporte presenta un grado medio de deshidratación que ha ocasionado fisuras en uniones, especialmente acentuadas en las columnas y en los tablones de la antefija. Encontramos faltantes por quemaduras en el lambrequín de las hornacinas. También faltan elementos menores (como la decoración de un fuste en el primer cuerpo o el adosado de un ángel en el segundo) y algunas partes de los entablamentos y sus volados, así como hojas de acanto y frutos de talla adosada.

La policromía y el dorado presentaban en general un buen estado de conservación aunque una investigación más detallada desveló que la policromía de la parte superior se encontraba más deteriorada debido a cambios bruscos de humedad, condensación y temperatura. Estas fluctuaciones habían originado desprendimientos de la capa pictórica, lagunas, escamación, ampollas, craqueladuras y abrasión. También se detectaron faltantes de diferentes dimensiones en toda la superficie del retablo.

Únicamente se ha detectado un repinte generalizado, realizado con purpurina, en el banco. También se pueden comprobar otros dos repintes: el primero se aplicó sólo a las carnaciones y consistió en una capa de color anaranjado-rosado fuerte, cubierta por nuevos tonos de carnaciones, con labios y ojos policromados y corresponde a la modificación de la zona del tabernáculo realizada a principios del siglo XX. El segundo repinte, realizado con pur-



Imagen de la Virgen Inmaculada, Santa Titular. Escultura en maguey y tela encolada.

purina dorada y plateada corresponde a una intervención posterior (1948) y se encuentra en las bases del segundo y tercer cuerpo y en algunos elementos de la calle central. Este repinte consta de dos capas: una capa de preparación roja (que probablemente sirvió de imitación de bol) y otra metálica, aplicada con brocha.

Actualmente, el retablo presenta siete esculturas ubicadas en hornacinas. Los cuatro santos del primer y segundo cuerpo, visten los respectivos hábitos de confección moderna sobre sus cuerpos de tela encolada y policromada y tienen la estructura de magüey. Sus manos y cabezas son de madera tallada y policromada y tienen los ojos de vidrio. Su tamaño es de 1,50 m x 0,80 m x 0,40 m. Los dos santos del tercer cuerpo han sido realizados con la misma técnica, aunque no llevan vestimentas sobrepuestas, tienen los ojos pintados y miden 1,30 m x 0,60 m x 0,43 m⁴. En general, las esculturas se encuentran en buen estado, a excepción de algunos faltantes como los dedos de las manos (por ejemplo en Santo Tomás de Aquino). La policromía de las cabezas y manos está levemente manchada aunque los daños son menores. San Leonardo de Porto Mauricio presenta repintes en el rostro.

La pintura sobre tela presenta importantes desprendimientos de las capas de pintura y ondulaciones en su borde inferior. Además, se observan daños menores y suciedad en la superficie.

Para la intervención en el retablo, se formó un equipo técnico dividido en dos grupos. El primero, formado por un arquitecto restaurador y su personal de apoyo, se encargó de la parte estructural del retablo y el segundo, compuesto por especialistas restauradores trabajó la parte ornamental.

Ambos equipos participaron en una limpieza general del retablo. Las entrecalles fueron las zonas más laboriosas debido a la gran cantidad de tierra y escombros acumulados y a la cera impregnada. El proceso de limpieza se realizó de manera mecánica y empleando solventes orgánicos, trabajando de arriba a abajo, desde el tercer cuerpo hasta el banco. Simultáneamente, se aprovechó para retirar todo el sistema de cableado, accesorios y focos de las diversas instalaciones eléctricas existentes.

Estructura

Para evitar la fatiga y sobrecarga de las riostras, se optó por independizar el sistema de circulación de la parte posterior del retablo. A fin de mejorar el comportamiento del conjunto, se ajustaron y fijaron las riostras originales y se sustituyeron las que habían sido cortadas, retiradas o modificadas en su geometría, reforzándose las partes superiores de los cuerpos con la utilización de tensores de acero.

Para estabilizar las estructuras de soporte de la calle central del segundo y tercer cuerpo se colocaron varios tensores metálicos arriostrados al muro posterior. Para consolidar la estructura de varios módulos superiores se optó por

Intervención

reforzar varias piezas de madera estructural. Se aspiró y limpió toda la parte posterior de retablo. Para poder acceder a los distintos niveles posteriores, se reforzaron y adaptaron las plataformas existentes y se independizaron las escaleras de la estructura original para permitir una circulación más segura. También se instaló un nuevo sistema de iluminación.

Como tratamiento de desinsectación preventiva se aplicó una capa final de cera disuelta en solvente a todo el soporte y madera vista.

Ornamentación

Para aquellas zonas de la policromía y dorados con necesidad de fijación y de asentamiento del color se utilizó un adhesivo proteico o una cola orgánica aplicada a pincel o con jeringas. Se fijaron todas las piezas sueltas y las de mayor tamaño se reforzaron mediante cuñas de madera adheridas con un consolidante orgánico.

Varias piezas y ornamentos del retablo como espejería, columnas, lienzos, esculturas, cartelas y otros elementos menores tuvieron que ser bajados del retablo para recibir un tratamiento individual.

Se retiraron aquellas piezas que estaban perjudicando al retablo tanto por razones de conservación como estéticas. Paralelamente aunque en menor medida, se readaptaron o sustituyeron las piezas consideradas necesarias para una buena integración con el original. El trabajo de mayor envergadura fue la reintegración y la mejora estética de toda la calle central.

Se estucaron las lagunas de la base de preparación con sulfato de calcio aglutinado con cola animal, para luego reintegrar el color y dorado mediante acuarela y pigmentos al barniz. Para las piezas nuevas se emplearon hojas de pan de oro.

Se repusieron los espejos del remate, los remates de las calles laterales, y el lienzo y el remate correspondientes al tercer cuerpo. Igualmente, se restituyeron las columnas laterales de la calle central del tercer cuerpo, así como las cartelas y columnas del segundo cuerpo y los espejos ubicados sobre el entablamento. Se intervinieron las siete esculturas y un lienzo de la Virgen y, finalmente, se reemplazó la escultura central de la Virgen por otra más proporcionada respecto a la hornacina central y estilo barroco del siglo XVIII.

Agradecimientos

Nuestro sincero agradecimiento a todos aquellos que colaboraron directa o indirectamente en la ejecución de este proyecto; muy especialmente tanto a Ángela Hückel, experta restauradora alemana como a su colega Thomas Schoeller, con quienes se elaboró el plan, a Joseph Bornhorst entonces Director del Goethe Institut en La Paz, a Bárbara Haeming intérprete, al Reverendo Padre Orlando Cabrera, guardián del Convento de San Francisco y al Padre Julio Calatayud.

También a las instituciones que brindaron el soporte económico: The Getty Grant Program de los Estados Unidos de América, la Embajada de la República Federal de Alemania, el Goethe Institut, el Convento de San Francisco de La Paz, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico Español, y el Viceministerio de Cultura de Bolivia.

Participantes

Consultores técnicos: Ángela Hückel y Thomas Schoeller (del 26 de noviembre al 9 de diciembre de 1995)

Restauradores: Carlos M. Rúa Landa, Beatriz Loaiza B., Roberto Montero, Lucio Trujillo,

Técnicos Auxiliares: Roger Churata y José Luis Díaz

Estructura: Viviana Fernández, *arquitecta*

Dibujos: Fidel Cosío, *arquitecto*

Fotógrafo: Gilberto Vargas, Fernando Cuellar

Trabajos fotogramétricos: Wilfried Seufert

Documentación arquitectónica: Fidel Cossío, *arquitecto*

Análisis estructural: Ramiro Tiraó, *ingeniero*

Análisis de laboratorio: M^a Del Carmen Amusquívar

Estudios de Flora: Emilia García, Herbario Nacional

Fotografías

Carlos M. Rúa Landa

Notas

1. La actual iglesia de San Francisco es la tercera estructura construida sobre el mismo sitio desde la llegada de los misioneros en 1548-49. Su construcción empezó en 1744 y finalizó en 1772, que es la fecha de la inscripción en la bóveda central.

2. Ver: "Documentación del Retablo, investigación y concepto de conservación" del Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco, 1996", y "Informe final de la segunda fase de Ejecución", Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Muebles del Viceministerio de Cultura. 1997.

3. Generalmente de 5cm x 5cm x 7,5cm y de una longitud de 1,20 m, empotrada en el muro a una profundidad media de 30 cm.

4. Según datos proporcionados por el Reverendo Padre Julio Calatayud y los "Documentos de Arte Colonial Sudamericana. El Templo de San Francisco de La Paz", (1949), los dos santos del tercer cuerpo fueron cambiados por las dos esculturas de las paredes laterales del presbiterio. No obstante, no se sabe con certeza si formaban parte de la estructura original. El único cuadro ubicado en la calle central del tercer cuerpo representa "La Coronación de la Virgen Inmaculada", es del siglo XVIII, con dimensiones de 2,18 m x 1,60 m. Fue colocado en los años 50 (según el Reverendo Padre Calatayud). Se trata de una pintura al óleo sobre tela y lleva un marco escamado y dorado.

Retablo Mayor de la Iglesia de
San Antonio de los Ángeles, Laguna,
Santa Catarina, Brasil

Susana Cardoso Fernández

48



Nombre de la obra: Retablo Mayor.

Ubicación: Iglesia de San Antonio de los Ángeles, Laguna, Santa Catarina, Brasil.

Propietario / institución responsable: Mitra Diocesana de Tubarão. El retablo está protegido legalmente a nivel municipal como "Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico de la Ciudad" y a nivel federal figura inscrito en el *Libro Arqueológico, Etnográfico y Paisajístico* desde abril de 1995.

Autor / atribución: Antônio José de Santana (entallador), João de Almeida Pereira (pintor y dorador).

Fecha: 1803 estructura, 1807 policromía y dorado.

Estilo: Barroco.

Dimensiones: 8,57 m x 6,00 m x 5,20 m (alto x ancho x profundidad).

Tipología: Retablo con columnas y tallas.

Materiales y técnicas: Madera tallada dorada y policromada.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Estudio de abril a julio del año 2000.

Perfil del equipo de estudio y de intervención: Para los estudios se emplearon 2 arquitectos, 1 conservador, 1 especialista en talla y 2 asistentes.

El proyecto surgió por iniciativa del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, IPHAN) con el propósito de estudiar el estado de conservación del retablo mayor de la Iglesia de San Antonio de los Ángeles, formular unos principios rectores para su intervención y concienciar a la comunidad local para respetar y valorar su propio patrimonio.

A través del Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Programa Nacional para el Incentivo de la Cultura, PRONAC), un programa gubernamental que destina recursos financieros para la cultura, se obtuvo el patrocinio del Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social, BNDES). La parroquia proporcionó la administración financiera que estuvo supervisada por el Instituto y la coordinación de las actividades del proyecto corrió a cargo de la Onceava Superintendencia Regional del IPHAN. Las decisiones técnicas del proyecto fueron tomadas conjuntamente entre las instituciones involucradas en el proyecto.

La ciudad de la Laguna es una pequeña población situada en la zona marítima subtropical; el centro urbano cuenta con 29 km² por una área total de 445 km² una población de 37.255 habitantes en el mismo centro respecto a una población total de 47.543 habitantes.

La ciudad de Laguna ha sido reconocida como un conjunto arquitectónico del patrimonio histórico nacional y representa un marco de referencia importante para la historia de la colonización de Brasil. El retablo forma parte de la Iglesia, considerada uno de los bienes culturales más importantes de la ciudad por su valor arquitectónico, por la decoración de los bienes que la integran y como factor de integración social y religiosa de la ciudad.

La Iglesia de San Antonio de los Ángeles jugó un papel trascendental en la historia de la colonización del sur de Brasil. En la ciudad de Laguna estaba la última marca del Tratado de Tordesillas, es decir, la frontera antigua con la provincia española de Río de la Plata. La ciudad también fue protagonista en la historia de los revolucionarios Anita y Giuseppe Garibaldi, la República de Catarina y otros acontecimientos históricos importantes.

Origen y contexto del proyecto

Construida a finales del siglo XVII, la Iglesia de San Antonio de los Ángeles está ubicada en la plaza principal de la ciudad, a sólo dos manzanas del mar. Las puertas principales permanecen abiertas permanentemente para facilitar el acceso del público, provocando una alta concentración de humedad en el interior. Recientemente se han completado varios trabajos de restauración en el edificio que han consistido en la reparación del revoque interior y exterior, de las cubiertas, del sistema eléctrico y de la iluminación. También se ha instalado un nuevo sistema de megafonía y un sistema de seguridad contra incendios. Al mismo tiempo, se han realizado prospecciones arqueológicas y arquitectónicas, en busca de datos relevantes y de materiales originales. La seguridad en el edificio, sin embargo, todavía es inadecuada ya que no dispone de un servicio de vigilancia permanente y existe el precedente de robo de imágenes antiguas.

Los retablos de la Iglesia fueron añadidos durante los siglos XVIII y XIX y en algún momento del siglo XX se realizaron algunas pequeñas modificaciones y repolicromías. En el año 1972, un artesano y pintor portugués llevó a cabo una gran reforma que consistió en eliminar la pintura y los dorados antiguos de los retablos para repintarlos conforme a su propio gusto. Esta repolicromía es lo que se conserva actualmente como decoración de los retablos. La estructura de madera ha sufrido numerosas intervenciones posteriores a su construcción, con la colocación de maderas nuevas, de diversas clases y tamaños.

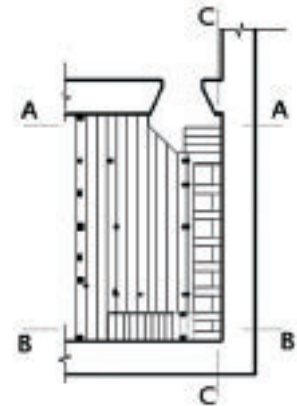
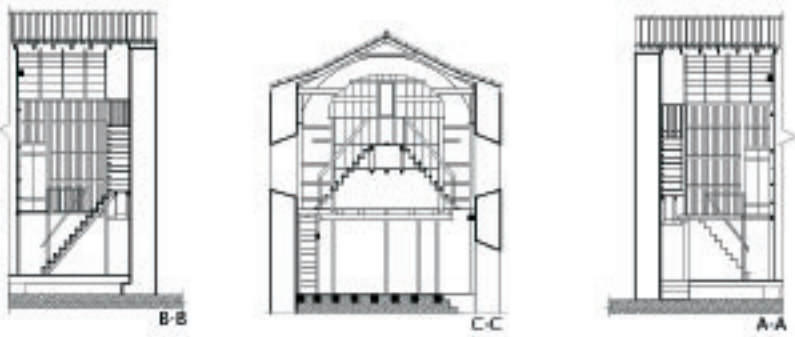
Propuesta de intervención

Estado de conservación

Para determinar el estado de conservación del retablo mayor fue necesario abrir la mesa del altar y realizar un examen interno. Las actividades preliminares llevadas a cabo fueron las siguientes:



Parte posterior del retablo mostrando parte de su estructura.



Vista del reverso del retablo: Secciones B-B, C-C, A-A. Levantamiento realizado por José Francisco da Silva.

- Documentación gráfica y fotográfica del estado de conservación de los retablos y de las imágenes sacras de la iglesia, con ficha de inventario.
- Toma de muestras de la capa pictórica para estudios estratigráficos y posteriores estudios de los componentes materiales.
- Análisis histórico, a través de investigación documental en libros de la parroquia y en bibliografía editada.

El análisis preliminar puso en evidencia una estructura de soporte bastante atacada por insectos xilófagos, principalmente en el reverso. También observamos manchas generalizadas producto de la actividad de microorganismos tanto en el frente como en el reverso del retablo. Como hemos mencionado anteriormente, el retablo se encuentra totalmente repintado aunque gracias a las prospecciones y muestras retiradas pudimos identificar restos puntuales de la policromía y los dorados originales. Otro de los problemas detectados fue un sistema de iluminación del interior de la iglesia inadecuado.



Detalle del ataque de insectos xilófagos en uno de los paneles del altar.

Propuesta de actuación

En función de esta observación inicial, se decidió efectuar una limpieza superficial y aplicar desinfectantes a la madera con el fin de frenar el ataque de insectos xilófagos, que como hemos comentado, era bastante intensa en la estructura y en el soporte del retablo.

Como complemento a los estudios preliminares descritos se emprendieron las siguientes acciones:

- Ejecución de una limpieza mecánica, en el área interna del retablo.
- Realización de prospecciones para evaluar la cantidad y calidad de las áreas con pintura original subyacente a las capas de repintes.
- Desinfestación de las áreas atacadas por insectos xilófagos.

Uno de los principales criterios establecidos ha sido respetar al máximo el material original, tratando de hacer un trabajo de limpieza y conservación simultáneo a la investigación técnica.



Parte de un ornamento encontrado a los pies del retablo con restos de policromía original.

Consideraciones

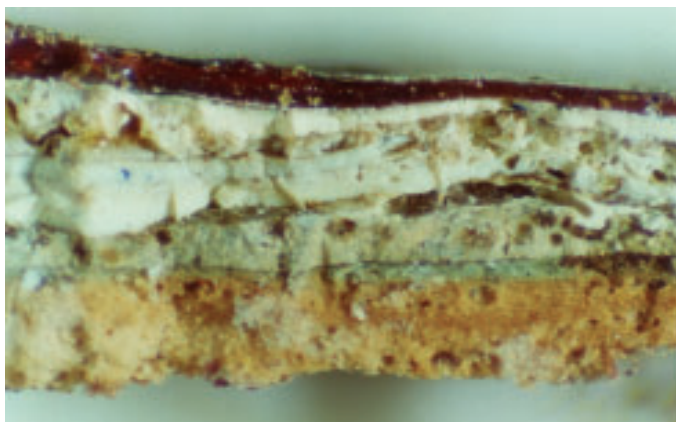
Este proyecto ha puesto en evidencia algunos aspectos importantes relacionados con los intereses a menudo contradictorios existentes entre los diferentes grupos implicados en la conservación y restauración de retablos. Para los conservadores del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, uno de los principales objetivos era determinar la existencia o no de restos de capa pictórica original en el retablo. En caso afirmativo, su propuesta pretendía estudiar la viabilidad de eliminar los repintes recuperando así la policromía original.

Sin embargo, el proceso de toma de decisiones se complicó cuando los estudios preliminares revelaron que el retablo sólo conservaba vestigios de la capa pictórica original. Ante esta situación, ¿debía restaurarse la policromía según su estado original a pesar de la poca cantidad de material original conservado?, ¿era preferible tomar otras medidas que asumieran el aspecto actual del retablo, dorado con material de mala calidad y completamente oxidado?

Mientras las instituciones involucradas en el proyecto valoraban esta decisión, la propia comunidad planteó otra preocupación: La ciudad de Laguna, compuesta por una comunidad relativamente pequeña dedicada a la pesca tradicional y a la agricultura, apreciaba y valoraba estéticamente el trabajo realizado por el artesano portugués responsable del repinte. Esta persona, de hecho, una vez finalizado el trabajo, siguió viviendo en la ciudad hasta su muerte y hoy en día, tanto su mujer como su hija todavía residen en Laguna. Mientras el proyecto estaba en proceso, la comunidad nos planteó abiertamente si nosotros durante la restauración, íbamos a destruir la obra realizada por “El Portugués”.

Este tipo de situaciones son habituales en esta región de Brasil, en la que nos encontramos con intervenciones, en el patrimonio artístico de iglesias de carácter muy pobre y que frecuentemente incluyen la total repolicromía de retablos e imágenes. Existe también una desinformación generalizada sobre el concepto de una intervención de conservación-restauración y su significado. En este sentido, la decisión sobre cómo intervenir en el retablo fue complicado.

El nuevo proyecto propuesto para restaurar el retablo mayor, los demás retablos y las imágenes sacras de la Iglesia de San Antonio de los Ángeles, iniciado en abril del 2005, empezó con la organización de una campaña sobre educación patrimonial y discusiones sobre los criterios de restauración con la comunidad que utiliza y mantiene la Iglesia. En las conclusiones de los debates se optó por restaurar la repintura actual y por la limpieza de la oxidación de los dorados.



Estratigrafía de las capas pictóricas de retablo en la que se aprecian diferentes capas de repinte y restos de la capa de preparación y capa pictórica original.

El proceso de concienciar a la comunidad para que sean capaces de apreciar y conservar su propio patrimonio cultural, bajo los principios de conservación vigentes, es de vital importancia para la preservación de nuestros bienes culturales. Un esfuerzo de esta envergadura es indispensable para garantizar el éxito de cualquier actividad de conservación-restauración del patrimonio histórico y artístico de la ciudad. Sólo así, podremos prevenir el uso de técnicas y materiales de mantenimiento poco apropiados.

Agradecimientos

Agradecemos al Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, especialmente a la arquitecta Lílian Mendonça Simon, coordinadora del proyecto, por la oportunidad de realizar este trabajo y de haber mantenido discusiones técnicas.

También queremos agradecer al párroco Antônio Gerônimo Herdt y demás asociados de la Acción Comunitaria Social y Cultural de la Parroquia San Antonio de los Ángeles de Laguna, por la confianza depositada en nuestro trabajo.

Participantes

Orientación Técnica y Fiscalización: 11ª SR del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional – IPHAN.

Instituciones responsables: Arquitecto Dalmo Vieira Filho, superintendente del IPHAN; Arquitecta Lílian Simon, coordinadora del proyecto de restauración de la iglesia.

Equipo Técnico del IPHAN: Arquitecto Cyro Corre Lyra; Arquitecto José La Pastina; Arquitecto Leonardo Barreto de Oliveira; Arquitecta María Isabel Kanan.

Patrocinio: BNDES- Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.

Administración de la ejecución de los trabajos: Acción Comunitaria Social y Cultural de la Parroquia San Antonio de los Ángeles de Laguna. Presidente dirigente - Párroco Antônio Gerônimo Herat.

Equipo Técnico: Susana Cardoso Fernández, Especialista en Conservación y Restauración de Bienes Culturales; Manuel Fernández, Gerente Técnico, Carpintería; Israel Oreano Rolim Borges, Auxiliar de carpintería; Júlio Cardoso Silva, Auxiliar de carpintería; Arquitecto José Francisco da Silva, Levantamiento arquitectónico.

Créditos Fotográficos

Susana Cardoso Fernández

Bibliografía

ARNS, Alice Bertoli: *Laguna uma esquecida epopéia de Franciscanos e Bandeirantes, e história de uma velha igreja*. Curitiba: Imprimax Ltda, 1975.

ÁVILA, Afonso, MACHADO GONTIJO, João Marcos, y GUEDES MACHADO, Reinaldo: *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3ª edición. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

DALL'ALBA, João Leonir: *Laguna antes de 1880, documentário*. Florianópolis: Lunardelli/UDESC, 1979.

GÓMEZ GONZÁLEZ, María Luisa: *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, 1994.

SOUZA, Alcídio Mafra de: *Guia dos bens tombados Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1992.

ULYSSÉA, Nail: *Três séculos da matriz Santo Antônio dos Anjos da Laguna*. Obra mecanografiada, sin datar.

Retablo Mayor de la Catedral de San Antonio, de Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil

Adriano Reis Ramos¹

54



Nombre de la obra: Retablo Mayor de la Catedral de San Antonio.

Ubicación: Capilla Mayor de la Catedral de San Antonio, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil.

Propietario / institución responsable: Archidiócesis de Mariana; registrado en el Libro de Bellas Artes por el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Instituto Nacional del Patrimonio Histórico y Artístico, IPHAN), en junio de 1938.

Autor / atribución: Francisco Xavier de Brito, arquitectura del retablo y Manoel da Costa Ataíde, policromía y dorado.

Fecha: El retablo fue construido en la primera mitad del siglo XVIII y reformado posteriormente, alrededor de 1780. La policromía y el dorado datan de finales del siglo XVIII.

Estilo: Barroco, redecorado posteriormente en estilo rococó.

Dimensiones: 10,90 m x 5,89 m x 3,79 m (alto x ancho x profundidad).

Tipología: Retablo de madera policromada.

Materiales y técnicas: Las piezas frontales del retablo fueron hechas en cedro, con recortes y tallas, mientras que la estructura de soporte se ha construido en madera más resistente. Se puede observar el uso de madera de Baraúna en las áreas de contacto con la albañilería y de madera de “peroba do campo” para la estructura rectangular de soporte. La policromía fue realizada al temple y el dorado utilizando pan de oro. La base de preparación está compuesta por cola animal y yeso.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Los estudios preliminares y la elaboración de la propuesta de intervención duraron tres meses, de abril a junio de 1997. La ejecución de los trabajos de restauración duró siete meses, de enero a octubre de 1998.

La restauración del retablo mayor de la Catedral de San Antonio ha sido una intervención de gran valor por haber rescatado un precioso ejemplo de arte producido en el territorio de Minas Gerais en el siglo XVIII y por haber contribuido a la documentación y a la mejor comprensión de un elemento fundamental del patrimonio histórico-artístico brasileño. Por un lado, la iniciativa permitió la recuperación de una obra maestra en proceso de deterioro acelerado y por otro, generó un volumen de estudios interesantes para los campos de la conservación y de la Historia del Arte. Estos estudios, que establecen la relación entre el retablo y los elementos decorativos que forman la decoración interior del templo y su transformación a lo largo del tiempo, han jugado un papel esencial en el momento de definir el tipo de intervención.

La restauración del retablo mayor forma parte del Proyecto de Restauración de la Catedral de San Antonio, iniciado en el año 1997, cuando la Associação dos Amigos de Santa Bárbara (Asociación de Amigos de Santa Bárbara, ASASB), asumió la responsabilidad de coordinar y administrar esta empresa tan esperada y necesaria. Para seguir las leyes del Ministerio de Cultura y de la Oficina Cultural del Estado de Minas Gerais relativas a este tipo de proyectos, las responsabilidades de la ASASB incluyeron dos pasos preliminares: la elaboración de un proyecto integral de conservación para todos los elementos artísticos de la iglesia y la búsqueda y evaluación de empresas privadas e individuos dispuestos a participar en la ejecución de la propuesta de conservación.

Durante cinco años, el trabajo se ha desarrollado según el calendario previsto. De este modo, los elementos artísticos de la iglesia relacionados en el estudio general, ya han sido intervenidos y restaurados integralmente. Los trabajos en el edificio, en las cubiertas y en las instalaciones eléctricas ya habían sido realizados previamente por técnicos especializados contratados por la parroquia de Santa Bárbara.

La intervención en el retablo mayor fue llevada a cabo por la empresa Grupo Oficina de Restauo, con sede central en Belo Horizonte y especializada en la restauración de bienes artísticos desde 1988. Las labores a realizar quedaron definidas en la propuesta de intervención establecida por los profesionales del

Gestión del proyecto

Perfil del equipo de estudio y de intervención: Los estudios preliminares y la propuesta de intervención fueron llevados a cabo por el IPHAN. Los análisis químicos se realizaron en el Centro de Conservação e Restauração da Universidade Federal de Minas Gerais (Centro de Conservación y de Restauración de la Universidad Federal de Minas Gerais, CECOR/UFMG). El Grupo Oficina de Restauo, la empresa responsable de la intervención, trabajó con un equipo de 1 restaurador, 2 técnicos en restauración, 1 técnico asistente y 1 carpintero. La ejecución estuvo supervisada por 2 técnicos del Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Instituto Estatal del Patrimonio Artístico e Histórico de Minas Gerais, IEPHA/MG).

Contexto histórico

IPHAN. Paralelamente, conservadores del IEPHA/MG realizaron un seguimiento técnico de todas las fases.

La gestión administrativa y financiera de la restauración de toda la decoración interior de la iglesia corrió a cargo de la ASASB y se estableció en un plazo de cinco años, con un costo final de aproximadamente 300.000 \$. La entrega de la obra totalmente concluida a la comunidad de Santa Bárbara ocurrió en 4 de diciembre de 2003.

La Catedral de San Antonio en Santa Bárbara es una edificación representativa de los procesos de transformación sufridos por este tipo de monumentos construidos en la primera mitad del siglo XVIII en Minas Gerais. Inicialmente estas construcciones fueron elaboradas de modo tímido, pero con el paso del tiempo fueron ampliándose hasta alcanzar los formatos arquitectónicos actuales. La decoración interior siguió el mismo camino, dependiendo de la facilidad o de la dificultad en la captación de recursos financieros para su continuación. Existen hoy en día en Minas Gerais, monumentos del siglo XVIII inacabados por falta de fondos para su conclusión.

De igual modo, la Catedral de San Antonio y su decoración actual, fue completada a principios del siglo XIX, por lo que la iglesia incorpora fases constructivas y soluciones estéticas que abarcan desde los siglos XVIII hasta el XIX.

Francisco Xavier de Brito³ es considerado como el principal escultor de la Catedral desde los inicios de su construcción aunque algunos elementos decorativos se han atribuido a otros artistas también activos en la provincia de Minas Gerais. Sin embargo, la falta de documentación específica sobre la historia de la edificación y de su ornamentación ha frenado la confirmación de hipótesis sobre autoría y fechas de construcción tanto del templo como del retablo mayor. Los primeros registros conocidos sobre el monumento, encontrados en los archivos de la Curia Archidiecésana de Mariana, datan de 1744, cuando Francisco de Faria Xavier terminó el retablo de la capilla del Santísimo Sacramento, otro de los numerosos retablos que contiene el templo. Los análisis técnicos y estilísticos de los retablos indican que por lo menos, existen dos retablos más antiguos que éste, lo que hace suponer que la construcción original del templo es anterior a esta fecha.

Para comprender e interpretar los valores históricos y estilísticos del retablo de San Antonio, es importante destacar que durante las primeras décadas del siglo XVIII, el estilo “nacional” portugués predominaba como la manifestación artística más expresiva en la mayoría de las decoraciones internas en los monumentos religiosos de la provincia de Minas Gerais. Ejercido por ilustres tallistas anónimos, el diseño de este período se trasladó desde Portugal y se caracterizó especialmente por el uso de arcos concéntricos, columnas torcidas, elementos vegetales como racimos y hojas de vid y también por la presencia intensa de elementos zoomórficos, como el pelícano y el fénix.

Siguiendo este período “nacional”, iniciado alrededor de 1739, surgió la tentativa de añadir a los retablos doseles que recordaran a los nobles mantos de la

Corte y columnas salomónicas y figuras de ángeles o de niños en formato tridimensional, tomados de los tratados italianos de Andrea Pozzo y de Filippo Nazzaro. Esta tendencia empezó primero de modo tímido y fue poco a poco revelando la osadía de los maestros talladores. La construcción del retablo de Santa Bárbara, optó por seguir el estilo “juanino”, que toma como referencia los trabajos del escultor Gianlorenzo Bernini.

La decoración interior de la iglesia es una de las muestras más significativas de Minas Gerais. Destacan los variados y bellos ejemplos de retablos dorados y policromados, así como la extraordinaria pintura del techo de la capilla, realizada en 1806 por el Maestro Manoel da Costa Ataíde.



Conjunto escultórico representando la Santísima Trinidad que pertenecía al retablo mayor de la Capilla de San Antonio. Actualmente el conjunto se expone en el Museo da Inconfidência, de la ciudad de Ouro Preto.

El retablo mayor original, fue elaborado inicialmente en estilo barroco, y sus principales componentes ornamentales fueron: un remate, un camarín, ménsulas, columnas acanaladas y figuras antropomórficas (esculturas de ángeles y querubines). Alrededor de 1780, se añadieron elementos decorativos de estilo rococó, caracterizados principalmente por motivos en rocalla. En su origen, el retablo, que estaba coronado por un grupo escultórico representando a la Santísima Trinidad, era de menor tamaño y por lo tanto, ocupaba un espacio menos importante en la capilla mayor.

En el momento de su transformación al estilo rococó, el retablo fue ampliado, mediante la inclusión de una nueva banqueta³ sobre el altar y, el remate, fue substituido por un arco lleno almohadillado con un borde ornamental central. El camarín con el trono⁴ de niveles, las ménsulas, las columnas torcidas y algunas figuras antropomórficas se conservaron. Pese a la reutilización de elementos anteriores en su composición, el retablo alteró significativamente su lectura, adquiriendo toda la gracia y ligereza particulares del estilo, especialmente gracias al refinado tratamiento pictórico.



Vista del trono, con sus diferentes escalones, en vías de restauración (arriba).



Banqueta del retablo mayor (abajo).

La intervención

Principios rectores

La restauración del retablo mayor fue programada y concebida tomando en consideración toda la decoración conservada en el interior de la iglesia. La presente intervención se basó en investigaciones y levantamientos históricos que fueron esenciales para comprender los diferentes periodos y estilos involucrados, para así poder interpretar las diferentes policromías superpuestas y la talla ornamental. Gracias a la investigación y a los estudios comparativos, sumados a los análisis técnicos y materiales realizados *in situ*, la restauración trató de reconocer los valores históricos del retablo, respetando tanto a artistas reconocidos como a desconocidos de los siglos XVIII y XIX, sin perder de vista el equilibrio estético del conjunto.

La intervención propuesta se diseñó para respetar y mantener la transformación de 1780, que había alterado radicalmente el concepto barroco original, impregnándolo de elementos del periodo rococó. A pesar de haberse conservado el grupo escultórico barroco de la Santísima Trinidad, que actualmente se encuentra expuesto en el Museo da Inconfidência, en Ouro Preto, Minas Gerais, no se consideró en ningún momento la posibilidad de reintegrarlo para devolver al retablo su remate original. Esta intervención era el resultado de una transformación histórica fundamental, producto de la evolución natural del bien artístico que, a su vez, formaba parte del conjunto decorativo que también había sido transformado a lo largo del tiempo según los nuevos estilos.

Otras consideraciones generales que también influyeron los criterios de intervención fueron la voluntad de equilibrar la sensación de acabado mostrada por la obra de arte, y la consideración tanto de sus valores históricos y artísticos como de su funcionalidad.

Estos criterios fueron el punto de partida de debates que precedieron a la restauración del retablo mayor. Siempre se tuvo en cuenta el retablo como una obra ampliamente reformada que incorporaba dos estilos diferentes que debían ser cuidadosamente preservados en la intervención. También se valoró la manera de integrar el trabajo de colaboración entre las diferentes disciplinas, desde historiadores del arte hasta artesanos, manteniendo los requisitos de la conservación. Aún así, y por encima de todo, la ejecución del proyecto de restauración estuvo relacionada intrínsecamente con los factores de financiación, que, como en otros casos, determinaron el avance del proyecto.

Es importante mencionar que algunos de los estudios preliminares del proyecto no pudieron ser finalizados antes de la intervención. En algunos casos esta situación fue debida a la imposibilidad de realizar análisis químicos de los diferentes estratos que forman las capas pictóricas o por la dificultad de acceso a las estructuras de los elementos que conforman la ornamentación. Como consecuencia, la mayor parte de los análisis se llevaron a cabo durante la fase de intervención y en función de las propias necesidades del proyecto. En este sentido, gran parte de los problemas que afectaban a piezas estructurales sólo se descubrieron en el momento de la intervención.

Bajo estas condiciones, fue necesario acudir a la experiencia adquirida en proyectos previos de naturaleza similar, para así poder desarrollar una propuesta

que tuviera en cuenta la complejidad de todos los problemas existentes en el retablo. En general, fuimos capaces de prever que el retablo, como otras estructuras de madera en Brasil sometidas al contexto medioambiental cálido y húmedo de la región, había alcanzado probablemente un estado de conservación crítico.

Evaluación del estado de conservación e intervención

El estudio de la estructura y de los módulos que componen el retablo de la Catedral de Santa Bárbara reveló inicialmente un buen estado de conservación. Sin embargo, tras una observación más cercana, se detectó la presencia de insectos xilófagos vivos en toda su extensión. También se observaron pérdidas por humedad, en la estructura de soporte de madera del retablo, en el área de anclaje al terreno sobre el que está construido.

La decoración pictórica y el dorado, presentaban daños debido a variaciones climáticas del entorno y fruto también de la acción espontánea de personas que, a lo largo de los años, trataron de realizar mejoras estéticas. Bajo la creencia de que estaban mejorando el aspecto del retablo, repintaron y añadieron a voluntad varios objetos que en cierto modo, han dificultado la interpretación de los valores reales del retablo. También fue necesario evaluar las diferentes intervenciones producto de la devoción religiosa.

En la primera fase del trabajo, después del montaje de una compleja estructura de acceso al retablo adecuada y segura, se procedió a la limpieza del retablo. En primer lugar, se retiró todo el cableado eléctrico inadecuado del camarín así como la gran profusión de clavos de diferentes tamaños mediante los que los devotos clavaban en el retablo sus mensajes religiosos. Acto seguido se empezó con la limpieza de la estructura de madera que había acumulado un exceso de escombros al estar en contacto con la albañilería y, simultáneamente, se eliminó la suciedad depositada sobre la policromía y en mayor escala, sobre los elementos decorativos en relieve.

Se quitaron totalmente las tablas del forro del camarín para que los elementos estructurales pudieran ser recuperados o reemplazados en caso necesario. Sobre toda la madera, tanto de la estructura como de las piezas que componen el retablo en sí, se aplicó un protector inmunizante a base de piretrina.

En las partes del retablo en las que el soporte de madera se encontraba bastante deteriorado, es decir, podrido o carcomido, se procedió a remplazar completamente o a consolidar las áreas dañadas. Cabe mencionar que sólo se sustituyó completamente la madera, en las partes de menor importancia estética, como frisos y cordones. Aunque se intentaron conservar al máximo, la recuperación de estos tipos de elementos fue imposible en determinadas situaciones debido al grado del deterioro en el que se encontraban.

Se constató la pérdida de muchos elementos decorativos. Las tallas que todavía estaban guardadas en la iglesia fueron colocadas de nuevo en sus lugares correspondientes. Para los elementos perdidos y en aquellos casos en los que su ausencia interfería significativamente en la lectura de la obra, se optó por

fabricar nuevas tallas utilizando modelos existentes. La presencia en el equipo de intervención de un tallista excepcional capaz de realizar reproducciones de alta calidad fue determinante.

En la policromía, además de la suciedad adherida y acumulada a lo largo de los años, se advertía la presencia de un repintado en algunas áreas del fondo del camarín y de abrasiones significantes en el área contigua a la instalación eléctrica. Se apreciaban también descolados y pérdidas tanto en la policromía como en el dorado, así como la ausencia de elementos decorativos tallados y abrasiones de menor intensidad en casi todas las partes del retablo.

Tras la fijación de la policromía y del dorado, se realizaron sondeos para localizar los puntos de repintado y evaluar el estado de la pintura subyacente. Con esta información, se empezó el tratamiento pictórico, suprimiendo el repintado aplicado sobre la policromía original de mayor valor histórico y estético.

Desde el punto de vista estético, se realizó un nivelado en las áreas en las que se constató la pérdida de pintura original. Para la reintegración cromática posterior del elemento se utilizó una tinta acuarelada aplicada mediante la técnica del *tratteggio*. Este tratamiento se aplicó principalmente en la pintura del camarín, que estaba bastante manchada debido al inyectado inadecuado de una protección oleosa contra insectos xilófagos aplicada en el pasado. Esta técnica de reintegración mediante trazos nos permitió solucionar de modo satisfactorio la gran variedad de tonalidades necesaria. En el caso específico de las manchas, los trazos claros se aplicaron sobre las áreas oscuras, neutralizando así el impacto provocado por las mismas. Finalmente, se aplicó sobre la poli-

NORMAS PARA LA MEJOR CONSERVACIÓN DE LA OBRA

Puesto que después de la restauración, el monumento estará bajo la responsabilidad de los integrantes de la casa parroquial de la Matriz de San Antonio, se decidió elaborar una pequeña lista de recomendaciones para que los responsables puedan informarse sobre las medidas de conservación de los elementos decorativos y de este modo extender su tiempo de vida.

- Examinar periódicamente la cubierta del monumento, puesto que uno de los agentes más comunes del deterioro de nuestro patrimonio cultural es la penetración de las aguas pluviales.
- Evitar el contacto de la obra con toda fuente de calor como calefacciones, estufas, iluminaciones independientes, etc. Las velas deben ser utilizadas en lugares predeterminados y lejos de los elementos decorativos.
- Las radiaciones solares ultravioletas, así como una iluminación artificial demasiado intensa provocan decoloraciones de los pigmentos y envejecimiento acelerado de los barnices y de los otros materiales orgánicos. Si hay incidencia de luz natural sobre los elementos decorativos, se deben utilizar filtros solares en los vidrios de las ventanas.
- Restringir las áreas de aplicación de productos como cera u otros productos destinados al barnizado y lustrado de maderas, a los suelos únicamente.
- Observar periódicamente la presencia de residuos de insectos xilófagos durante la limpieza del monumento.
- Abolir definitivamente el uso de trapos húmedos en cualquier área de los elementos decorativos.
- La acumulación de polvo en las superficies de las obras es inevitable. Para reducirlo al mínimo, se aconseja el uso de aspiradores de polvo en las áreas contiguas al elemento decorativo, mas no sobre ellas. Se recomienda limpiar el polvo que se acumula sobre las obras utilizando un plumero ligero, de buena calidad, que no raspe la decoración pictórica en absoluto.
- Durante las celebraciones festivas se deben sustituir los floreros con agua por floreros que tengan bases esponjosas en el interior, sobre las que se fijarán las flores.
- Se recomienda la contratación de un técnico que tenga por lo menos un conocimiento básico sobre conservación de obras de arte, para que se responsabilice del seguimiento del monumento.

cromía restaurada una capa de barniz para su protección y con el fin de mantener la apariencia opaca de la policromía original.

Para las áreas que presentaban pérdidas en el dorado, se utilizaron láminas de pan de oro como elemento restaurador. Las lagunas correspondían a áreas muy pequeñas, de modo que el uso de la hoja metálica no afectaba de manera significativa la inclusión de un material nuevo sobre el original.

En definitiva, el objetivo principal del proyecto fue reducir la intervención a un mínimo, recuperando la integridad física del retablo y rescatando su apariencia estética.

Brasil es un país tropical de clima cálido y húmedo, con un entorno medioambiental que pone en riesgo la conservación del patrimonio realizado en madera. Por esta razón, una investigación complementaria sobre materiales constitutivos de retablos, técnicas constructivas y tratamientos de la madera, contribuye a una mejor comprensión del comportamiento de los materiales en retablos y al mismo tiempo, ayuda a definir intervenciones apropiadas. Las técnicas, los materiales y los equipos utilizados por los oficiales en Minas en el siglo XVIII fueron casi los mismos que los usados en la Colonia y en Portugal. Durante gran parte del siglo XVIII hasta el inicio del siglo XIX, la proliferación del arte sagrado ocurrió de forma simultánea y cuantitativa, involucrando una infinidad de artistas y artífices. Los oficiales dedicados a la madera, componían el grupo profesional más numeroso de la Provincia.

Estos profesionales actuaron en equipo, dividiendo las áreas específicas de cada fase en una interesante secuencia de tareas. Una vez determinado el diseño del retablo, el trabajo empezaba con el trazado del retablo en el área designada en la que se iba a construir. A lo largo de todo el proceso, desde la tala de árboles hasta la decoración final del retablo, encontramos identificadas tareas muy específicas. Los leñadores tenían sus obligaciones establecidas para la selección y la tala de árboles; los carpinteros atendían las labores del pulido de la madera y de toda la parte estructural interna y externa de los monumentos. Los ebanistas se ocupaban de los encajes y las uniones de las piezas que se pegaban con cola y se clavaban. Muchas veces estas uniones estaban en ángulos complicados, principalmente en los retablos de estilos barroco y rococó, donde encontramos una gran profusión de ornamentos. También existían ensambladores, encargados única y exclusivamente de los encajes, ya que en Minas Gerais hay poquísimas referencias a estos profesionales. Por fin, el trabajo de la talla estaba bajo la responsabilidad de los oficiales que actuaban junto con el tallista responsable.

Es importante señalar que por medio de estudios comparativos, es posible notar la presencia de dos o más talladores en un solo retablo. Muchas veces podemos verificar diferentes trazos anatómicos de las figuras esculpidas –ángeles, querubines o niños– distribuidos en los diferentes módulos de los retablos. Esto nos permite deducir que estos módulos (o parte de los retablos) podrían haber sido hechos por separado y simultáneamente por equipos distintos.

Resultados destacados de la investigación

Sabemos que la calidad y el tipo de madera variaba en función de su uso. Para las partes estructurales predominan maderas duras como la baraúna (*Menaloxilon braunia*), la aroeira (*Ventanea paniculata* - Humiráceas) y el “pau d'arco” (*Tecoma longiflora* - Bigoniáceas). Para la talla y los trabajos más delicados se utilizaban maderas más suaves como el cedro (*Cedrela spp* - Meliáceas), el canelo (*Necrandra Mollis* - Lauráceas), y el vinhático (*Plathymenia reticulata*, Legum, *Mimos*), entre otras.

Fuentes orales y en ocasiones escritas testifican procesos específicos relacionados con la tala de árboles. Aunque las opiniones acerca de la época del año más favorable para la tala de árboles son a menudo contradictorias, cabe mencionar que entre los carpinteros más veteranos y aún activos en Minas Gerais, existe un consenso sobre el hecho de que los árboles se deben cortar durante la luna menguante. Algunos añaden que para evitar el ataque de los insectos y las alteraciones estructurales como alabeos y rendijas longitudinales, la operación debe de ser realizada en los meses cuyos nombres en portugués no contienen la letra “r”, por lo tanto, mayo, junio, julio y agosto, así como durante la luna menguante. Se debe observar que las estaciones del año en Brasil no son definidas como ocurre en Europa, habiendo casi sólo dos períodos distintos: el de la lluvia y el de época seca, siendo éstos los meses anteriormente mencionados. En cuanto a lo referente a la luna menguante, no fue posible encontrar una explicación científica para tal opción, pero es esta fase de la luna la que los agricultores aprovechan para plantar sus géneros alimenticios para evitar problemas con las plagas.

Después de la tala de los árboles, se emparejaba el tronco de la madera, es decir, se transformaba en planchones, bloques o planchas, que eran condicionados para el secado con cuñas. En este procedimiento las piezas eran colocadas unas sobre las otras, siempre a la sombra, con pequeñas tablillas separando las piezas para permitir la ventilación. Un procedimiento más sofisticado consistía en sumergir la madera en tronco, tras haberle quitado la corteza, en el agua. Este proceso permite que la savia se disuelva y sea substituida por el agua, que se evapora cuando la madera está debidamente acondicionada para el secado. Es importante indicar que la madera a ser empleada en la confección de estos retablos era sacada de lugares específicos conocidos por el oficial, donde se tenía en cuenta tanto el aspecto del secado como el de los cortes, tal como evidencia el documento de inventario de Manoel Francisco de Araujo, fechado en 1799⁵:

“Maderas cortadas para los altares del Carmo (Iglesia de Nuestra Señora del Carmo de Ouro Preto), en la serraría del bosque del Capitán Bento Alves Viana en el distrito de Milagros:

- 13 planchones de 20 palmos de largo.
- 28 palos ya comprometidos para uso en ubicaciones determinadas en los retablos.
- 1 palo para ménsulas de los mismos altares de un largo de 20 palmos.
- 6 planchas de 20 palmos.
- 22 falcas (falca: tronco de madera cortado con cuatro fases rectangulares).
- Toradas (torada: cada uno de los “toros” en los que se sierra un tronco).
- Pago de la factura de los caminos y porte para conducirlos donde se encuentran en el aserradero...”

En lo que se refiere a herramientas empleadas, se conoce cierta variedad: Para el corte se usaban sierras de mano y serruchos; para la percusión, el mazo; para abrir tallas, los formones, las gubias, el cincel y el buril; para los desbastes, el hacha, la azuela y los cepillos. Para perforar, existían taladros y barrenas. Para el acabado se utilizaban limas gruesas para el desbaste, limas, piedra pómez y lijas. Generalmente las lijas se conseguían de la piel de un tipo de tiburón parecido al cazón, que es muy áspero cuando está seco. Las lijas también podían hacerse con arena colada sobre papel y con la hoja de imbaúba, utilizada como lija fina. Además de las herramientas en sí, los oficiales utilizaban algunos instrumentos de medida y de verificación para trazar o para hacer riscos, tales como el metro, las reglas y las escuadras, el gramil y la suta, un tipo de escuadra.

Asimismo, se debe resaltar la importancia del uso de ciertos equipos durante el montaje de los retablos, como por ejemplo la palanca, las cuerdas vegetales y las roldanas hechas de madera o de hierro fundido, que facilitaban enormemente el transporte de piezas grandes como las columnas o las esculturas, hacia la parte superior. Es curioso observar que las herramientas se realizaban artesanalmente y que, el ebanista junto con el herrero, lograban adecuarlas en función de la necesidad específica y del tipo de talla deseada.

Por último, se sabe que para la construcción de retablos, existía un tipo de maquinaria específica para hacer molduras en serie, frisos, cordones y elementos repetitivos presentes en casi todos los estilos de retablos. El inventario de Manoel Francisco de Araujo⁶, lista como parte de sus bienes algunos equipos interesantes como por ejemplo “un torno con rueda y yunque y diez cepos de correr molduras con sus *fierros en cavados*.” Deducimos que estos *fierros en cavado* se preparaban previamente con los tradicionales recortes abultados, apropiados para molduras, y que debían acoplarse a algún tipo de maquinaria que se accionaba manualmente mediante ruedas o pedales. En cuanto a los cepos a los que hace referencia, se trata en realidad de cepillos de diferente anchura.

Para la policromía y los dorados que complementaban la talla y las esculturas, es importante destacar que los escultores y tallistas no policromaban ni doraban sus obras; estas tareas recaían en los pintores y tapiceros de imágenes. Igualmente, se debe considerar que la mayoría de los retablos hechos en Minas en el setecientos y las esculturas producidas en este período fueron policromados solamente algunos años después de su confección, como ocurrió con las esculturas de los Pasos de Congonhas, de Aleijadinho. Innumerables documentos evidencian este espacio de tiempo entre la talla y su decoración pictórica.⁷ Es interesante observar que en la lista de servicios “presentada por el policromador Ataíde” está incluido el concepto “lavado de la tabatinga”, una arcilla blanca que cubría todo el enmaderado ya tallado. Dicha información nos lleva a la conclusión de que inmediatamente después del término del trabajo de los talladores, muchos de estos retablos, dependiendo de las condiciones financieras de las hermandades, eran pintados de blanco con la tabatinga o hasta con yeso, para protegerlos de la intemperie y para que pudieran ser utilizados en la liturgia hasta que fuese aplicada la policromía final.

En Santa Bárbara, los documentos prueban la presencia de Ataíde únicamente en la realización de la pintura del forro de la capilla mayor. Entretanto, a tra-

vés de análisis comparativos se puede demostrar su actuación en la decoración, principalmente por la anatomía de los ángeles, la paleta cromática y la fina resolución del dibujo de ornamentos de la pintura del camarín, tales como las cortinas y los lambrequines.^{8, 9}

Vista de la pintura sobre madera del fondo del camarín del retablo mayor, con decoración en lambrequines.



Conclusión

El retablo mayor de la Catedral de San Antonio contiene en su historia dos momentos sublimes del arte creado en Minas Gerais en el siglo XVIII. La transformación de parte del diseño original del retablo mediante los añadidos de nuevos elementos decorativos evidencia la transición desde el Barroco clásico hacia el Rococó, constatando la naturaleza estéticamente dinámica del arte. El Rococó fue la gran novedad que vino a establecerse en los monumentos más importantes de la provincia, que estaban siendo construidos o reconstruidos simultáneamente en varias regiones de Minas Gerais y que recibían el nombre de “novos templos” (nuevos templos) por parte de escritores del momento. Este retablo representa la expresión de modelos artísticos nuevos dentro de un contexto histórico de intenso cambio cultural en la provincia de Minas Gerais, y estas características de estilo son de única importancia en el estudio de la evolución del arte barroco en Brasil.

El trabajo desarrollado en Santa Bárbara ha proporcionado también una oportunidad para recoger y desarrollar información para beneficio de la Historia del Arte y de la Conservación y ha proporcionado también un modelo para conceptualizar y definir Conservación e Intervención.

Agradecimientos

Las fotografías reproducidas fueron tomadas por Rosangela Reis Costa, del Grupo Oficina de Restauero, a quien, junto con los integrantes de la ASASB y de la comunidad de Santa Bárbara en general, queremos agradecer su disponibilidad para ceder toda la información necesaria para la realización de este estudio.

Fotografías

Rosangela Reis Costa

Bibliografía

Anuário do Museu da Inconfidência. ANO III. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1954.

MARTINS, Judith: Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Vols. I and II. Rio de Janeiro: MEC, 1974.

RAMOS, Adriano Reis: Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro. Belo Horizonte: Ed. Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

Notas

1. Este trabajo se desarrolló en colaboración con la restauradora Vania Rosa Parreira, de la Superintendência de Conservação e Restauração de Elementos Artísticos do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Departamento de Conservación y Restauración de elementos artísticos del Instituto Estatal de Patrimonio Histórico y artístico de Minas Gerais, IEPHA/MG).
2. Algunos especialistas brasileños e internacionales atribuyen la madurez y la riqueza de la talla en Minas Gerais a Francisco Xavier de Brito, quien, junto con Manoel de Brito construyó los seis retablos laterales de la Iglesia de la Tercera Orden de San Francisco de la Penitencia en Río de Janeiro. Otra obra tardía reconocida, que data de 1746, es la decoración interior de la capilla mayor de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Ouro Preto, en la que introdujo figuras de talla muy prominente siguiendo la nueva tendencia iniciada en Lisboa, Portugal, en los años treinta del siglo XVIII.
3. Una banqueta es el "primer escalón sobre la mesa del altar sobre el que se colocan candelabros con la cruz en el centro." Esta definición procede de *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação* (Glosario de Arquitectura Barroca y Ornamentación de Minas), por Afonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo, y Reinaldo Guedes Machado; ver también el ensayo introductorio de Afonso Ávila, tercera edición, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
4. Un trono es "un tipo de pedestal colocado en el vano de la tribuna o camarín del altar, donde se exponen imágenes o crucifijos. En las iglesias de Minas del siglo XVIII, el trono comúnmente tiene la forma de cántaros o escalones." Esta definición procede de *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação* (Glosario de Arquitectura Barroca y Ornamentación en Minas) por Afonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo, y Reinaldo Guedes Machado; ver también el ensayo introductorio de Afonso Ávila, tercera edición, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
5. Copiado de Ivo Porto de Menezes en la *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, nº 18.
6. Publicado por Ivo Porto de Menezes en la *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, nº 18.
7. Por ejemplo, la ornamentación interna de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Mariana, iniciada y concluida respectivamente en los años de 1770 y 1775 por Servas, fue policromada solamente cuarenta y ocho años después, en 1823, por el pintor marianense Manoel da Costa Ataíde.
8. Parte de este texto fue extraído del libro *Francisco Vieira Servas y el Oficio de la Escultura en la Capitania de las Minas de Oro*, en el capítulo que se refiere a las técnicas y materiales empleados en la confección de obras de arte. Belo Horizonte: Editor Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.
9. Los lambrequines son "ornamentaciones de recortes de madera o de láminas metálicas para el borde de tejados o que cuelgan en trabajo de talla recortada de baldaquines, cenefas o doseles de retablos. A veces se llaman sinhaninhas. Se supone que fueron introducidos como bordes en Minas en la segunda mitad del siglo XIX." Esta definición procede de *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação* (Glosario de Arquitectura Barroca y Ornamentación en Minas) de Afonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo, y Reinaldo Guedes Machado; ver también el ensayo introductorio de Afonso Ávila, tercera edición, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

Retablo Mayor de la Iglesia de la Concepción, Bogotá, Colombia

Héctor Oswaldo Prieto Gordillo

66



Nombre de la obra: Retablo Mayor de la Iglesia de la Concepción.
Ubicación: Presbiterio, Iglesia de la Concepción, Bogotá, Colombia.
Propietario / institución responsable: Orden de los Hermanos Capuchinos.
Autor / atribución: Anónimo.
Fecha: Retablo del siglo XVIII con esculturas modernas.
Estilo: Barroco, Rococó y Neoclásico.

Dimensiones: 10 m x 9 m x 1,50 m (altura x ancho x profundidad).
Tipología: Retablo y esculturas.
Materiales y técnicas: Madera tallada, dorada y policromada.
Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Septiembre del 2000 hasta abril del 2001.
Perfil del equipo de estudio y de intervención: 2 Restauradores, 1 Fotógrafo, 1 Químico y 1 Historiador .

En las últimas décadas el Gobierno colombiano, mediante su Ministerio de Cultura y algunas entidades financieras, ha emprendido una labor de concienciación sobre el Patrimonio Cultural del País, para que los bienes muebles e inmuebles colombianos sean respetados y salvaguardados. A su vez, tanto instituciones privadas como órdenes religiosas propietarias de este legado cultural han seguido el ejemplo.

Desde hace varios años, la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos se ha dedicado al rescate y a la salvaguarda de todo su Patrimonio Cultural.

Esta labor ha finalizado con la restauración del Retablo Mayor de la Iglesia de la Concepción. Para tal fin se desarrollaron una serie de pautas sobre las necesidades materiales y metodológicas de una restauración que tenía como objetivo, una puesta en valor de la obra con el fin de que fuese reconocida y conservada por el público en general y por las generaciones futuras.

El proyecto involucró a un grupo interdisciplinar de profesionales que emprendió las tareas de analizar, estudiar y definir la metodología y los procesos más adecuados a ejecutar sobre el bien mueble. Como resultado de esta gestión, hoy en día, el Retablo Mayor, así como la iglesia y los demás bienes muebles albergados en ella, gozan del respeto y reconocimiento de los feligreses y de las personas que lo visitan a diario.

La Orden de la Concepción de la Virgen María fue fundada por Santa Beatriz de Silva (1424-1490). Aunque pertenece a la rama Franciscana, en el momento de su creación tomó características especiales. Fue fundada en la ciudad de Toledo hacia el año 1484, como una Orden de carácter contemplativo, con especial devoción a la Santísima Virgen María y bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. El Papa Alejandro VI otorgó la primera aprobación como Orden Religiosa en abril de 1489, y Julio II dio la aprobación definitiva en septiembre de 1511, sometiéndola bajo la jurisdicción de los Franciscanos. Este mismo Papa aprobó también las constituciones especiales, basadas en las de las Hermanas Clarisas.

Contexto histórico

La Orden de la Concepción de la Virgen María tuvo una gran acogida tanto en Europa como en América. En el siglo XVI, existían quince monasterios, ubicados en México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Las primeras fundaciones de los claustros Concepcionistas fueron encargadas a grandes personajes de la aristocracia local del momento.

Para la ciudad de Santa Fe de Bogotá, esta fue la primera iglesia para religiosas. Se construyó por iniciativa de los comerciantes Luis López Ortiz y Cristóbal Rodríguez Cano, para ser destinada a las hijas y nietas de los conquistadores dedicadas a la adoración de la Concepción de Nuestra Señora, la Virgen María.

La construcción del templo y del convento fue encargada a los hermanos, Domingo y Jorge Moreno y al carpintero, Juan Sánchez García. La obra se inicia hacia el año 1583 y concluye el 29 de septiembre de 1595, fecha en que empieza la vida conventual de las tres primeras religiosas llamadas Catalina de Céspedes y Úrsula e Isabel Villagómez. Para enseñarles la vida conventual, la fundadora del Convento de las Clarisas de Tunja, Sor Juana de la Cruz, se desplazó al convento en noviembre de 1595, junto con su vicaria Sor Ana de la Cruz. Las tres primeras novicias profesaron la víspera de la fiesta de las Once Mil Vírgenes del año siguiente, 1596. Sus votos fueron recibidos por el provisor don Francisco Guerrero. Sor Juana de la Cruz y su compañera regresaron a su monasterio en el año 1599 y la reverenda Madre Catalina de Jesús quedó electa como primera abadesa.

El templo, de una sola nave y techo semiabovedado, está decorado con ornamentaciones de estilo plateresco que habían sido importadas desde Sevilla para decorar la residencia que el español Juan Díaz había construido en Tocaima y que quedó destruida en 1581 a causa de una crecida del río Bogotá. Parte de la ornamentación pudo ser rescatada y fue posteriormente donada a la iglesia de la Concepción.

En el año 1862, el General Tomas Cipriano de Mosquera, promulgó la ley de Desamortización de Bienes en Manos Muertas que supuso la expulsión y el desalojo de todas las órdenes religiosas del país y la confiscación de sus bie-



Vista general del arco toral y del retablo mayor de la Iglesia de la Concepción.

nes. Todas las propiedades pasaron a manos del Arzobispado de Bogotá y de algunos particulares.

En 1905 el Arzobispo de Santa Fe de Bogotá, Bernardo Restrepo, cedió a los hermanos Capuchinos la custodia del Templo de la Concepción y el 10 de septiembre de 1948, las Hermanas Concepcionistas vendieron el templo a los Frailes Menores Capuchinos.

El Retablo Mayor de la Iglesia de la Concepción está formado por dos cuerpos horizontales y tres calles verticales. Los componentes de estos registros se detallan a continuación:

El sotabanco está construido en mampostería de cal y canto. Presenta una pintura rojo colonial de forma semicilíndrica, similar a la observada en el banco o predela. La predela presenta formas cóncavas, convexas y semicilíndricas y está decorada mediante talla aplicada y dorada con motivos fitomorfos.

El primer cuerpo presenta unas calles laterales flanqueadas por cuatro columnas de fuste liso y apliques de madera con motivos fitomorfos y capitel corintio. Estas columnas tienen una característica especial ya que son huecas y están armadas por medio de tablillas de madera colocadas en sentido vertical. Desde cada juego de columnas sobresalen unos doseles con cortinajes de los que cuelgan guirnaldas. Todos estos elementos son de madera tallada decorada en tonalidades amarillo claro y rojo y destacan sobre el entablamento que está pintado en un tono amarillo.

La hornacina del costado derecho del retablo alberga en su interior una talla de San Antonio de Pádua. La escultura descansa sobre una repisa decorada con rocallas en tono blanco amarillento sobre un fondo azul. La hornacina del costado izquierdo del retablo, contiene una escultura de San Pascual Bailón, que también se apoya sobre una repisa de características similares a la anterior. El nicho central o principal se encuentra flanqueado por dos pilastras decoradas con apliques de formas y motivos florales. El friso presenta una tonalidad azul, mientras que la cornisa se encuentra dorada y pintada de color blanco.

El segundo cuerpo del retablo presenta dos pilastras con similares características a las descritas previamente, flanqueando el nicho central. Los nichos laterales, a su vez, están enmarcados por apliques de talla con motivos vegetales y doseles dorados en la parte central. La venera está decorada en una tonalidad roja y azul con destellos o rayos luminosos. Los dos nichos contienen las esculturas de San Félix de Cantalicio (con el Niño Jesús en sus brazos) y San Conrado de Parzam.

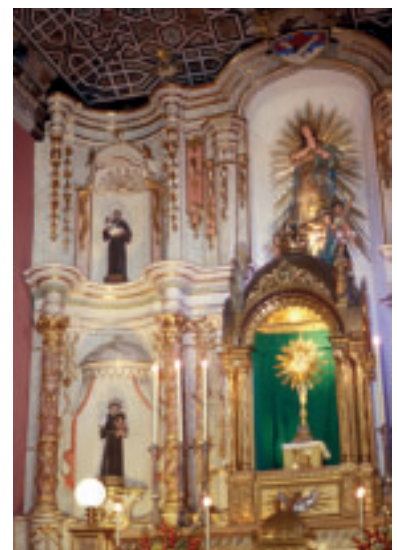
El retablo está rematado por un frontón partido en el que estaba representado el Padre Eterno aunque sólo se han conservado las nubes talladas y decoradas con laminilla de plata.

Frente al Retablo Mayor aparece el Expositorio. Esta obra fue adquirida en 1932 por el padre y hoy beato Joaquín de Albocacer. El Expositorio se trasladó

Descripción y significado del retablo mayor

69

Detalle de las calles central y lateral del retablo, y el expositorio del retablo.



a su actual emplazamiento en 1933 y fue encargado al escultor valenciano Jaime Mulet. Su decoración está basada en una serie de tallas en madera de pino que representan las escenas de la Última Cena de Joanes flanqueado por los Cuatro Evangelistas. Al lado derecho del Expositorio encontramos a San Mateo y a San Lucas enmarcados por columnas que forman hornacinas entre sí. En el lado izquierdo se hallan San Juan y San Marcos. Los laterales del Expositorio están rematados por los escudos de la Provincia Capuchina de Valencia y por el escudo del Obispo Fundador.

El Expositorio descansa sobre ocho columnas que sostienen los arcos y la cúpula. Sobre el arco principal aparece tallado el escudo de la República de Colombia, flanqueado por cuatro ángeles en los extremos. Los ubicados en la parte frontal portan uvas y espigas, otro sostiene un cáliz y el último presenta una actitud de adoración. Como remate final aparece una corona real.

El Retablo Mayor de la iglesia de la Concepción guarda un valor histórico para la comunidad bogotana ya que es el único retablo dorado y policromado del siglo XVIII que aún se conserva en la ciudad. Su construcción, materiales y técnicas decorativas, poco habituales en la Nueva Granada, son un ejemplo único que documenta la construcción de retablos. Sus características estéticas y su tipo de talla se relacionan de manera armoniosa con el artesanado, de factura colonial.

Este conjunto decorativo formado por el Retablo Mayor, el artesanado, la pintura mural y demás bienes muebles que constituyen la colección de la Orden Capuchina, conserva la memoria para la comunidad bogotana de generación en generación. A través de sus cambios y transformaciones, este monumento es testigo de un pasado vivido que ha dejado su huella en la sociedad.

Origen y objetivos del proyecto

Las políticas gubernamentales sobre conservación y restauración del patrimonio mueble e inmueble llevadas a cabo en los últimos años, han aumentado la concienciación en torno a la necesidad de recuperar el patrimonio cultural colombiano. En 1988, la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República junto con la Orden de Monjes Capuchinos, decidieron intervenir el templo y algunos de sus bienes muebles. Las intervenciones estuvieron caracterizadas por una recogida sistematizada de toda información procedente de todas las obras de arte pertenecientes a la colección de la Orden Capuchina que asegurara futuros usos y por la creación de un pequeño museo.

Una vez restaurado el inmueble en su totalidad, la Orden Capuchina, bajo la dirección de su Provincial, se dedicó a recuperar y restaurar todos los bienes muebles que presentaban un estado de conservación inadecuado. Para tal fin fue necesario recurrir a personal especializado y conseguir recursos financieros entre los que cabe destacar la ayuda del público en general así como los recursos propios de la Orden.

La elección del Taller de Restauración San Agustín para llevar a cabo la restauración del Retablo Mayor, respondía, en gran medida, al hecho que, en años

anteriores, este mismo taller había ejecutado los trabajos de intervención tanto del artesonado como de la pintura mural del templo.

La primera fase del proyecto, llevada a cabo antes de los estudios preliminares y de la intervención en el Retablo Mayor, consistió en una reunión conjunta entre el personal especializado encargado de la intervención y la Orden Capuchina representada por su Provincial, su tesorero y su historiador. Ambas partes defendieron como objetivos primordiales, la necesidad de intervenir el Retablo Mayor respetando sus características estéticas e históricas, su importancia para la comunidad, el posible impacto para ésta ante un cambio significativo, la estabilidad de los materiales constitutivos originales y la necesidad de recuperarlos.

El proceso de intervención y la metodología a seguir durante la intervención en el retablo se planteó siguiendo las directrices, principios y criterios abordados durante las anteriores intervenciones con la finalidad de lograr una lectura estética similar y homogénea entre los objetos que forman la colección de bienes muebles.

La segunda fase del proyecto consistió en el análisis y la observación directa del retablo para determinar las características más relevantes, su estado actual de conservación y los indicios de alteraciones.

A medida que nos fuimos enfrentando a los problemas planteados durante la fase de intervención, continuamos con la búsqueda detallada de material bibliográfico empezando por los archivos históricos de la comunidad, realizando entrevistas a historiadores, incluido el de la Orden, a feligreses y demás personal vinculado con el templo y que hubieran conocido y observado la transformación del templo en las últimas décadas.

Paralelamente, el Provincial de la Orden Capuchina dedicó todos los esfuerzos indispensables y necesarios para obtener financiación. Un alto porcentaje de los recursos económicos conseguidos surgió de la propia Orden mientras que el resto se recaudó gracias a donaciones y limosnas de los feligreses. Para este fin, los párrocos emprendieron una campaña de difusión durante las misas en la que se planteaba la urgente necesidad de intervenir en el retablo, explicando a su vez que la labor conllevaría un largo periodo de tiempo de ejecución y unos recursos económicos relativamente altos. De igual manera, la comunidad fue informada del carácter profesional del personal a cargo de los trabajos de conservación, de la importancia de la restauración y del significado del retablo a través del tiempo. Se animó a la comunidad a respetar una obra de tanta importancia y se les informó de los posibles cambios de percepción que el retablo pudiera sufrir.

Continuando con el análisis de las necesidades del trabajo a desarrollar, fue necesario crear un grupo interdisciplinar formado por restauradores, un historiador, un químico y un fotógrafo. Cada participante del grupo se dedicó a la búsqueda de información (técnica, histórica y estética), para posteriormente poder plantear un proyecto de intervención integral.

Desarrollo de la propuesta y estudios preliminares

Los objetivos fundamentales planteados fueron recuperar el Retablo Mayor desde un punto de vista estructural, histórico y estético para, de esta manera, lograr preservarlo para las futuras generaciones como uno de los pocos o únicos ejemplos de retablos policromados de la época colonial existentes en territorio colombiano. El retablo y su entorno, en general, se habían respetado y se intentó buscar una armonía entre las intervenciones anteriores y la actual, con el fin de que el retablo fuera visto por la población como una herencia con una trayectoria histórica y fuera valorado como un todo.

Antes de proceder a la intervención, el trabajo de restauración fue analizado desde dos ámbitos bien definidos y estrechamente ligados entre sí. El primero correspondía a la parte metodológica y por tanto crítica y, hacía referencia a los valores, reflexiones, análisis y conceptos que posibilitaban la realización y ejecución de las determinaciones planteadas. El segundo, estaba relacionado con las labores operativas y el modo de intervenir sobre el objeto de estudio desde un punto de vista material.

Teniendo presentes los anteriores planteamientos, decidimos emprender las fases metodológicas descritas a continuación, con el fin de lograr un acercamiento detallado para la correcta comprensión del retablo:

Revisión general de los archivos históricos de la comunidad y de la bibliografía

Desafortunadamente los resultados obtenidos no fueron positivos debido a diversos factores tales como la pérdida de un alto porcentaje de libros de fábrica y bautizos, debido a incendios y desalojos sufridos por la comunidad.

Búsqueda de antiguos grabados y fotografías del retablo, convento e iglesia

El único documento hallado corresponde a una fotografía de principios del siglo XX, en la que se aprecia el estado que presentaba el retablo antes de la adición del templete, del expositorio y de la escultura de la Inmaculada Concepción.

Análisis histórico-estético del retablo

Este estudio se realizó como parte de los análisis preliminares, arrojando como resultado los cambios y los añadidos sufridos por el retablo desde un punto de vista estético y estructural, durante diferentes periodos de tiempo.

Análisis de las mutilaciones realizadas sobre el retablo

Después de observar la fotografía que muestra el retablo en su estado original, se determinó que los sectores mutilados correspondían a la calle central del primer y segundo cuerpo y a los extremos tanto del costado izquierdo como del derecho, a la altura del primer y segundo cuerpo.

Análisis del sistema de anclaje del retablo al muro

Durante el análisis de los materiales del soporte fue posible constatar el buen estado que presentaba la madera, pese al paso de los años y a los añadidos realizados.

Análisis de los materiales originales y de los materiales correspondientes a intervenciones anteriores

En esta labor hizo posible determinar que la madera utilizada originalmente era cedro, mientras que la utilizada durante las intervenciones es madera amarillo comino real. De igual forma se constató que los pigmentos originales corresponden a tierras minerales y a pigmentos vegetales mientras que los utilizados durante la intervención son pinturas vinílicas y al aceite.

73

Estudio y análisis estratigráfico (sondeo)

A través de un estudio directo de los estratos de pintura corroborado en el laboratorio químico mediante análisis estratigráficos y de pigmentos fue posible determinar las características de los materiales utilizados en las intervenciones anteriores.

Análisis de humedad y temperatura

Contando con la experiencia de un ingeniero químico, se realizaron una serie de lecturas y se anotaron las fluctuaciones de humedad y temperatura. Los registros se tomaron las 24 horas del día, durante un período aproximado de dos meses.

Análisis de la policromía

Debido a los malos resultados obtenidos en la investigación documental, gráfica y fotográfica, decidimos enfocar nuestra labor hacia un trabajo científico desarrollado directamente sobre el objeto de estudio. Decidimos tomar una serie de muestras de manera mecánica y con la ayuda de varios solventes, con la esperanza de obtener una visión cronológica de los cambios decorativos, de los añadidos y de las mutilaciones sufridas por el retablo al nivel estructural.

Los resultados obtenidos fueron bastante satisfactorios ya que, gracias a ellos, fue posible determinar los diferentes cambios de policromía, desde el estrato más antiguo correspondiente a la pintura original, hasta la capa de pintura más reciente aplicada al retablo. Una vez estudiada a fondo la obra y sus intervenciones anteriores, decidimos realizar una nueva serie de análisis científicos con el fin de determinar la naturaleza y composición de cada uno de los estratos, y así poder seleccionar el método y los materiales más efectivos para proceder a la remoción de los mismos.

Estado de conservación e intervenciones anteriores en el retablo

Los estudios preliminares arrojaron información importante sobre el Retablo Mayor, su composición material y su sistema constructivo, así como información sobre intervenciones anteriores. En primer lugar, se pudo determinar que el retablo original está construido con madera de cedro de excelente calidad. Las uniones de cola de milano, reforzadas con cola animal, suavizan la unión entre superficies. Sobre estas piezas, encontramos una serie de tallas directas y tallas aplicadas realizadas también en madera de cedro.

La unión entre entablamentos y columnas se consigue mediante un sistema de ensambladuras a caja y espiga. Todas las cajas y las espigas son circulares. Es importante resaltar las características de las columnas que, aunque corresponden a la época en que fue construido el retablo, utilizan un sistema constructivo poco corriente para Nueva Granada. Todas las columnas son huecas y utilizan una serie de pequeñas tablillas unidas y adheridas para formar una superficie de acabado perfecto.

El retablo ha sido modificado desde su construcción original mediante intervenciones que han afectado tanto el aspecto estético como su estructura. Los cambios más destacados se localizan en los extremos de la obra, donde podemos apreciar una serie de cortes que interrumpen la continuidad de los frisos, las molduras y el entablamento. En estas zonas, los cortes fueron realizados en ángulos de 45°. Las piezas encajan de manera defectuosa y las partes no se corresponden entre sí. Algunos elementos de talla están mutilados y no corresponden a la posición en la que se encuentran actualmente. Estos detalles evidencian que originalmente el retablo era de mayor tamaño, que presumiblemente fue construido para otra iglesia y que, por algún motivo que hoy desconocemos, fue trasladado en algún momento al presbiterio de la Iglesia de la Concepción. Hasta el momento no se ha encontrado ningún documento que haga referencia al origen del retablo, a su creación o posible traslado.

En el momento de la intervención, la estructura de madera del retablo no presentaba ningún ataque de insectos xilófagos, a pesar de las condiciones ambientales adversas a las que estuvo sometido durante largos periodos de tiempo. La estructura de madera del retablo mostraba acumulación de suciedad en el reverso debido a una falta de mantenimiento, así como depósitos orgánicos ocasionados por las palomas que en ciertas ocasiones forman allí sus nidos. También fue posible evidenciar acumulación y residuos de cemento y ladrillos como consecuencia de arreglos realizados al muro testero en épocas anteriores.

Los únicos sectores del soporte de madera que presentaban pequeños ataques correspondían a intervenciones realizadas recientemente con una madera de mala calidad y sin recibir un tratamiento de inmunización y desinfección previo.

El diseño original del retablo también sufrió una serie de intervenciones radicales. Hacemos referencia, por ejemplo, a los cambios y adiciones realizados en el primer cuerpo, eliminando la mesa del altar junto con el sagrario, y clausurando el vano que comunicaba con el camarín de la Virgen. Se trata de modificaciones realizadas hacia el año 1933, momento en el que el expositorio fue añadido al retablo.

Otra intervención consistió en la mutilación de gran parte de la estructura ubicada sobre la calle central con la única finalidad de dar cabida a la escultura de la Inmaculada Concepción. En este sector se eliminó la parte central del entablamento, junto con el arco tallado que enmarcaba el nicho central del primer cuerpo y se modificaron los nichos de la calle central tanto del primer como del segundo cuerpo. Como consecuencia de esta intervención, se desprendieron y desaparecieron una serie de tallas y apliques originales.

El análisis de componentes de los estratos pictóricos determinaron como base de preparación una mezcla de sulfato de calcio aglutinado con cola animal, que tenía la función de proteger y recubrir la madera y de proporcionar una apariencia totalmente lisa y bruñida.

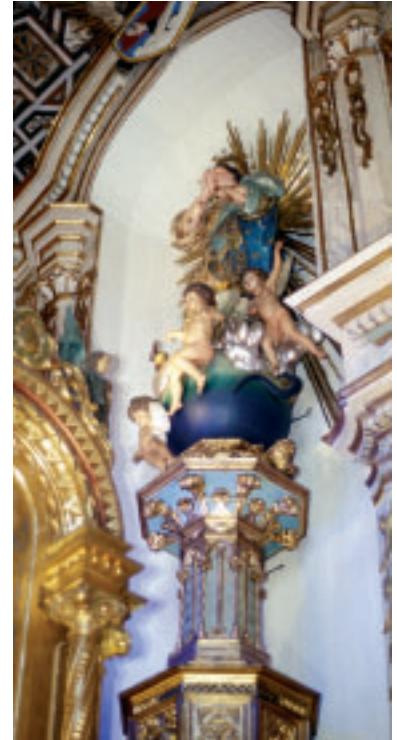
La capa pictórica original se elaboró a base de pigmentos vegetales y tierras minerales propias y características de los alrededores de la ciudad de Santa Fe de Bogotá. La tonalidad de fondo o base de la decoración es un blanco hueso sobre el que encontramos degradaciones de tonos azules y rojos logrando una apariencia mármorea. Estos datos evidencian la falta de recursos a la que los artistas del momento debían enfrentarse, teniendo que salir a buscar y preparar sus propios materiales.

Las intervenciones o repintes hallados sobre la superficie original corresponden a la aplicación de una serie de capas de pintura vinílica y al aceite. Se observa una tonalidad amarilla clara cubriendo un alto porcentaje de la superficie del retablo; las columnas están recubiertas por una pintura al aceite de tonalidad verde claro. Los tableros del friso han sido repintados con una pintura vinílica de tonalidad azul y finalmente, en el sotabanco se han utilizado tonos azules y rojos en vinilo junto con verdes en esmalte.

El pan de oro presenta pérdidas y abrasiones parciales dejando entrever en algunos sectores el soporte. En el resto de la superficie, el pan de oro aparece recubierto en un alto porcentaje por un repinte elaborado con pintura dorada o purpurina. La apariencia estética de este estrato se ha degradado con el tiempo, derivando en una superficie verdosa, oscura y carente de todo brillo y luminosidad.

El conjunto que corresponde al templete y sus tallas está elaborado en madera de pino. Su diseño geométrico y su decoración son a base de esgrafiados y estofados, además de la talla de la Última Cena y dos escudos. El estado de conservación del templete es aceptable, a excepción de pequeños daños causados por la humedad de los floreros que continuamente son colocados en esta zona. El agua derramada está originando desprendimientos en la base de preparación, en el pan de oro y en la capa pictórica.

Otro serio problema detectado estaba relacionado con la instalación de las redes eléctricas. El cableado se encontraba al descubierto, sin ningún tipo de protección como por ejemplo tubos de PVC u otro tipo de recubrimiento. Encontramos cables en malas condiciones, deteriorados por el paso del tiempo y con un alto riesgo de producir un cortocircuito que bien podría derivar en un incendio de grandes magnitudes.



Detalle del nicho central.

Tareas de intervención propuestas

76

Se realizó una documentación gráfica y fotográfica del estado actual del retablo con el fin de guardar una memoria de las intervenciones realizadas a través del tiempo.

Antes de la remoción del repinte fue necesario realizar un análisis conjunto de los resultados obtenidos por el personal involucrado en el trabajo hasta el momento. En primer lugar, mediante un análisis comparativo con otras iglesias de Bogotá de la misma época, se pensó que originalmente, el retablo estaba dorado en su totalidad y que posteriormente fue repolicromado con apariencia mármorea. En base a las características estéticas de la policromía del retablo y a su estado de conservación aceptable, se consideró que el cambio de decoración fue debido bien a una cuestión de gusto personal del párroco, bien al estilo del momento o quizás a la novedad de los materiales.

El sistema de anclaje del retablo al muro se hallaba en buen estado y además no presentaba fallas estructurales, por lo que se decidió no desmontar el retablo, y realizar el trabajo *in situ*.

Analizando la fotografía de los años 30, se observó la adición del templete y del expositorio y la mutilación, a los pocos años, del retablo en la calle central entre el primer y segundo cuerpo para dar cabida a la escultura de la Inmaculada Concepción. A petición de los representantes de la orden y por conveniencia y respeto a la comunidad, se decidió no eliminar las intervenciones y considerar que éstas forman hoy parte integral de la obra como una huella del pasado histórico del retablo. Además, cualquier reconstrucción del entablamento implicaría retirar la escultura (de la patrona) de su ubicación actual.

El resultado de los análisis científicos comparados con el examen de las calas estratigráficas realizadas, determinó que las intervenciones ejecutadas en épocas anteriores correspondían a la aplicación de una gruesa capa de pintura al aceite en tonalidades azul, rojo y crema y que debajo de ésta se hallaba la capa pictórica original. Por tal razón se probaron diferentes solventes para determinar el mecanismo y los medios óptimos y más eficaces para lograr la remoción de este estrato, sin causar ningún tipo de daños a la superficie pictórica original.

Una vez retirado el repinte, se decidieron eliminar los añadidos estructurales, ya que, además de ser una pésima y reciente intervención, los fragmentos se encontraban en mal estado y presentaban ataque de insectos xilófagos, acrecentando un deterioro visual y estructural.

Los faltantes estructurales producto de la eliminación de estos añadidos, eran de menor tamaño respecto a la superficie total del retablo y además no estaban tallados. Por lo tanto, estas superficies lisas ubicadas en los laterales fueron restituidas por piezas de madera de cedro, previamente tratada e inmunizada.

De igual forma y teniendo en cuenta los anteriores criterios y la evidencia clara de que la policromía correspondía a ese lugar, se decidió remplazar en esas áreas tanto la base de preparación como la capa pictórica, de tal manera que se pudiera diferenciar sin problemas, desde una distancia prudente, la capa pictórica original de la intervención realizada por parte del restaurador.



Detalle de las columnas policromadas.

Durante la fase de ejecución se analizaron los procesos más convenientes así como la metodología para ejecutarlos. En base a los análisis realizados anteriormente, en los que se evidenciaba un alto porcentaje de pintura original posible de ser rescatada e intervenida, se procedió a eliminar la totalidad de la capa de repinte. Durante esta fase, se registró el nivel de intervención en la base de preparación y en la capa pictórica mediante documentación gráfica y fotográfica.

Los pasos siguientes consistieron en las fases operativas de conservación y restauración de los diferentes estratos de la policromía original, manteniendo el criterio básico de lograr una lectura estética homogénea y armoniosa. Un factor que predominó en la toma de decisiones para el proceso de limpieza, fue la posible incidencia de la nueva apariencia estética del Retablo Mayor en la percepción de los feligreses. Para contrarrestar este impacto, los párrocos y personal especializado se dieron a la tarea de convocar a los feligreses con el fin de explicar los procesos de intervención y los criterios seguidos durante el trabajo.

Los feligreses que visitan a diario la Iglesia de la Concepción participaron de manera activa durante la ejecución de los trabajos, y estuvieron al corriente de los cambios ocurridos en la policromía. Algunos de ellos se preocuparon por indagar y conocer el verdadero valor que encierra la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural colombiano.

El proceso metodológico hubo de ser planteado en dos fases dado el tipo de labor a la cual nos enfrentábamos (la primera fase cubrió el trabajo antes de la eliminación del repinte y la segunda abarcó los trabajos posteriores).

A solicitud de los frailes de la Orden Capuchina fue necesario colocar en la parte superior del retablo una talla nueva del escudo de la orden pensado desde la óptica de la religiosidad e identificación de dicha Orden dentro del contexto sociocultural colombiano.

Agradecimientos

Financiación: Orden Hermanos Menores Capuchinos

Provincial: Hermano Luis Eduardo Rubiano

Guardián: Hermano Egidio Henao

Historiador: Hermano Ernesto Jaramillo

Equipo de trabajo del Taller de Restauración San Agustín

Restaurador Director: Rodolfo Vallin Magaña

Restauradores: Héctor Oswaldo Prieto Gordillo, Jairo Humberto Mora Contreras, Ariel Figueroa Cuadro, Vicente Rivera Rodríguez

Químico: Javier Uribe

Fotografías: Ernesto Monsalve Pino, Jairo Humberto Mora Contreras

Investigación histórica: Jairo Humberto Mora Contreras

Fotografías

Héctor Oswaldo Prieto Gordillo

Ejecución de la propuesta de intervención

Resultados y evaluación general del proyecto

El Retablo de San José de Tubará, Colombia

78

Eugenia Serpa Isaza



Nombre de la obra: Retablo de San José.
Ubicación: Iglesia de San José de Tubará, Departamento Atlántico, Colombia.
Propietario / institución responsable: Comunidad Religiosa y Junta Pro-Reconstrucción del templo.
Autor / atribución: Anónimo.
Fecha: Siglo XVIII.
Estilo: Barroco.
Dimensiones: 4 m x 3,12 m x 0,85 m (alto x ancho x profundidad).

Tipología: Retablo y esculturas.
Materiales y técnicas: Madera tallada dorada, policromada y encarnada.
Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Estudios, del 1 Marzo a 17 Julio del año 2000, seguidos por la intervención, del 13 Marzo al 22 Junio del año 2001.
Perfil del equipo de estudio y de intervención: Estudios: 3 restauradores de bienes muebles, 1 químico, 1 biólogo, 1 arquitecto, 1 historiador y 1 fotógrafo. Intervención: 5 restauradores de bienes muebles, 1 arquitecto, 1 restaurador, 1 tallador, 1 carpintero, 2 doradores, 1 auxiliar y 1 fotógrafo.

El retablo de San José, localizado en la ciudad de Tubará, al norte de Colombia, destaca por el uso de columnas estípites, características del estilo barroco de esta región costera.

Tubará fue una localidad indígena que cuenta actualmente con menos de tresmil habitantes. Su comunidad ha estado profundamente implicada en la conservación del retablo, ya sea iniciando el proceso de conservación o participando en la intervención. Mediante sus esfuerzos, la población ha evidenciado su interés por el patrimonio cultural y por su sentido de pertenencia, proporcionando un modelo para la protección del patrimonio cultural en la región.

El sistema de trabajo que maneja actualmente el Ministerio de Cultura colombiano está estructurado en dos etapas: una primera de estudios y posteriormente la fase de intervención en sí. Esta práctica tiene como objetivo garantizar un diagnóstico acertado y una elaboración de presupuestos precisos que permiten una mejor y mayor cobertura en la inversión de los recursos, para la intervención del patrimonio mueble del país.

Los trabajos de conservación y restauración realizados en el retablo de San José de Tubará lograron la recuperación de los aspectos formales y estéticos ocultos bajo la repolicromía, restituyendo con ello sus valores de originalidad y autenticidad.

El municipio de Tubará está localizado en la zona costera del norte de Colombia, al suroeste del Departamento del Atlántico, a una altura de 275 m sobre el nivel del mar. La temperatura media anual es de 27,6 °C y posee las características climáticas propias del ínter trópico, caracterizado por dos estaciones principales, una seca y otra lluviosa, donde la precipitación es casi exclusivamente pluvial.

Existen pocas descripciones de la ciudad en la época de la llegada de los españoles y de la ocupación del territorio, aunque algunas lo identifican como un centro de organización¹. Durante el gobierno español, Tubará pertenecía al dis-

Contexto físico e histórico

trito de Tierradentro, de la Gobernación de Cartagena, compuesta por 14 parroquias y 5 pueblos indígenas entre los cuales se encontraba Tubará. Hacia 1540 Tubará era una de las mayores encomiendas². Cada encomendero debía mantener en su respectivo pueblo indígena a un religioso, fraile o sacerdote que enseñara la doctrina de la fe católica, y que construyera una iglesia, dado que la doctrina era la estrategia que tenía la Corona para catequizar a los indígenas. La importancia de esta institución lo demuestra el hecho de que abolida la encomienda, la doctrina católica continúa.

Según José Agustín Blanco, la fundación de Cartagena de Indias (1533) y la entrega del pueblo de Tubará (1540) en calidad de encomienda, coincidió con un gran caos en la administración de los pueblos indígenas de toda la provincia de Cartagena. Fue un período de dominación y saqueo por parte de los españoles y de resistencia y en ocasiones huida, por parte de los indígenas. Ésta fue la razón por la que la Corona envió a través del gobernador de Santa Cruz una real cédula al obispo Jerónimo de Loaysa, para que pusiera bajo el régimen de encomienda a los indígenas³.

En el primer cuarto del siglo XVIII, el sentido económico de la encomienda llegó a su más bajo nivel y Felipe V decidió suprimir esta forma de administrar los tributos. Las encomiendas del actual Departamento del Atlántico cesaron legalmente en 1721.

Los dominicos tomaron la dirección de las parroquias de Cartagena empezando por la fundación del Convento de San José de Cartagena en 1539. Su primer prior fue el padre José de Robles. El convento se dedicó a San José y probablemente la procedencia del nombre de San José de Tubará se deba al convento dominico. La orden dominica, solía utilizar esta advocación para nombrar sus parroquias, por ser San José el patrón de la congregación. Los Dominicos gobernaron la iglesia desde 1539 hasta 1772, y desde entonces, la Diócesis la ha administrado directamente. En 1886, el juez de primera instancia de Barranquilla declaró vacante el terreno de la reserva de Tubará y sus tierras fueron vendidas en subasta pública.

La iglesia San José de Tubará

Los primeros indicios de una iglesia *doctrinera* en Tubará se asocian a los tiempos en que San Luis Beltrán cumplía su misión de cristianización, es decir, entre 1562 y 1569. Al parecer, el cura doctrinero de Cipacua y Luis Beltrán decidieron construir una capilla más equidistante de los dos pueblos para facilitar la doctrina. Según Blanco Barros, se trata de una iglesia diferente a las que se encontraban en los dos pueblos⁴.

De hecho, el proceso de investigación ha detectado tres iglesias diferentes. La primera, compartida por Luis Beltrán y el cura de Cipacua, es la llamada Ermita de San Luis Beltrán, que algunos han confundido con la iglesia del cementerio de Tubará. La segunda corresponde a la iglesia del pueblo de Tubará y, la tercera, sería la iglesia de la Venta de los Zambos de Nuestra Señora de Buenavista, aunque, según Blanco Barrios, ésta no se encuentra documentada ni tampoco existen vestigios de su construcción.

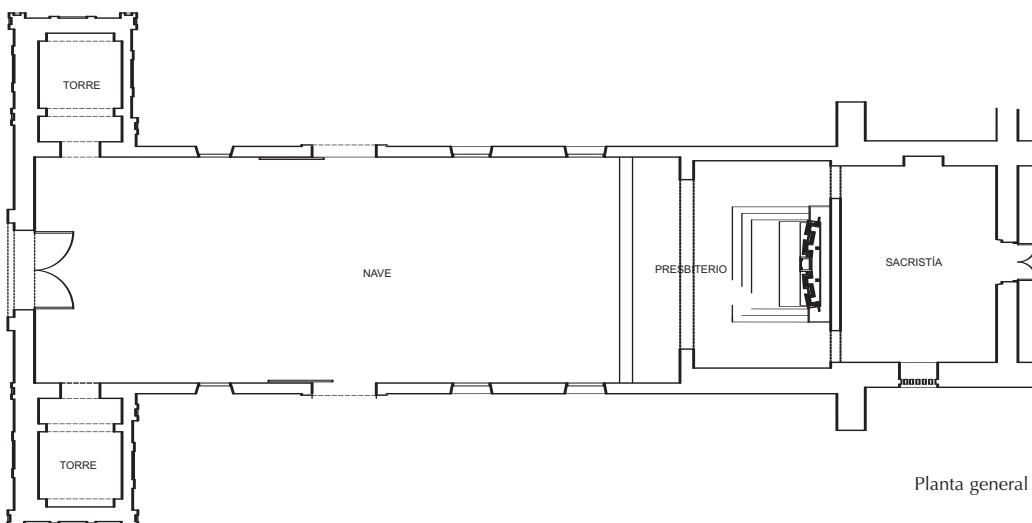
Los primeros registros detallados de la iglesia de Tubará datan de 1610. Existen dos documentos aunque al parecer, son ambiguos. Ambos especifican la presencia de las dos iglesias, sin embargo, no queda claro cuál es la de Tubará, cuál es la construida por los dos curas y si alguna de éstas es la que existe actualmente. Entre 1611 y 1772 hay un vacío documental sobre la iglesia. En 1898 el presbítero José María Revollo, párroco de la iglesia de Tubará, relata la construcción de un nuevo edificio.

La actual Iglesia de Tubará, responde a las características propias de los templos menores construidos en poblaciones pequeñas de finales del siglo XVII. Posee una sola nave, con arco toral y presbiterio. Existen dos grandes puertas de acceso a ambos lados y una principal a los pies de la iglesia. La iglesia está ubicada sobre una pequeña loma desde donde se puede apreciar gran parte de la población de Tubará. En el templo se realizan oficios religiosos.

Si bien existe un inventario de la ornamentación y del mobiliario de la iglesia fechado en 1610, no se han encontrado referencias correspondientes al siglo XVIII, tiempo durante el cual el templo posiblemente fue enriquecido con otras imágenes y adornos. El retablo de San José data probablemente de esta misma época aunque no se ha podido encontrar información precisa sobre su adquisición y llegada a la población.

Si bien no hay exactitud sobre la fecha precisa de la aparición del retablo en la población, su presencia y su paralelismo con otros de la región permiten evidenciar una tradición respecto a tipologías constructivas y de ornamentación, así como una continuidad histórica de las costumbres religiosas de la región del Caribe.

El retablo de San José está compuesto por dos cuerpos y tres calles, constituido por el sotabanco, banco o predela, primer cuerpo y segundo cuerpo o remate, siendo su característica más importante las seis columnas en forma de estípite.



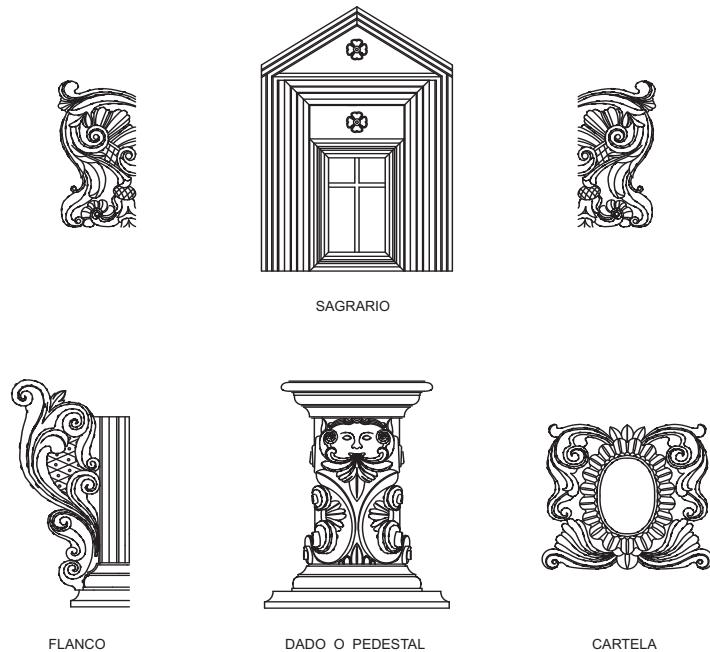
El retablo de San José de Tubará

Planta general de la iglesia.

El sotabanco o mesa de altar, sobre el que descansa el retablo, es de manufactura reciente. Elaborado en ladrillo y cemento, es de forma rectangular abombada en los costados y en la parte frontal, en cuyo centro se encuentra un ramillete de flores que enmarca un cáliz, sobre un fondo de color café. El banco o predela tiene en su parte central una cartela circundada por elementos fitomorfos. A ambos lados encontramos dos pedestales o dados, separados por cartelas similares a la central y adornados cada una con un querubín, de cuyas bocas se desprenden curvadas tallas fitomorfas.

Elementos de la predela.

82



El primer cuerpo lo integra el nicho u hornacina central que alberga la imagen de San José, enmarcada por jambas talladas y rematada en la parte superior por un arco rebajado coronado con tallas vegetales y zarcillos en la zona central. A ambos lados del nicho encontramos una calle enmarcada por dos estípites o pilastras en forma de pirámide invertida, decoradas en la parte superior por capiteles con hojas de acanto utilizadas como entrelazado para rellenar los espacios planos. Las columnas están adornadas en sus tres lados con apliques tallados con motivos vegetales de flores, frondas y zarcillos que caen a manera de racimos, siguiendo la misma forma cónica invertida de las columnas. Entre las columnas, hacia el centro de las dos calles laterales, encontramos unos tableros policromados con fondo verde oscuro, decorados a base de cintas ondeantes doradas con motivos vegetales, y enmarcados por una moldura en forma de arco decorativo. El retablo está flanqueado por un guardapolvo.

En la parte superior del primer cuerpo se halla el entablamento, formado por un friso y una cornisa, resuelto a partir de cuatro dados o pedestales colocados sobre los estípites. Los dos entablamentos centrales muestran como decoración el rostro de querubines sonrientes mientras que los de los extremos tienen como ornamentación tallas florales. Los pedestales están separados por tableros horizontales con apliques de zarcillos, ornamentados con diseños similares a los de la predela.

El segundo cuerpo, de menor tamaño, está compuesto por un nicho central destinado a albergar una imagen. Este nicho está enmarcado por dos pequeñas pilastras y coronado por un arco trilobulado decorado con formas curvilíneas florales y de zarcillos. A cada lado, observamos dos columnas estípites similares a las del primer cuerpo y decoradas con motivos fitomorfos. El entablamento de la zona central del segundo cuerpo muestra una talla en forma de cinta entrelazada de hojas alargadas y de zarcillos, mientras que a los costados vemos dos pedestales con tallas de querubines alados localizados sobre las columnas. La parte superior del arco remata con un *cortinero* de hojas invertidas en cuya punta sobresalen pequeñas piñas talladas. Finalmente termina con un entablamento rematado con pináculos en forma de piña. La sencillez de las pilastras contrasta con la riqueza decorativa de las dos columnas que enmarcan la hornacina. Éstas, en forma de triángulo invertido propio de las columnas estípites, están decoradas en sus tres caras, al igual que las columnas del primer cuerpo.

La policromía del retablo está marcada por las variaciones cromáticas y el contraste generado por la alternancia entre el dorado predominante de las molduras, tallas y apliques, y los fondos de color rojo de la mayor parte de la superficie del retablo y de color verde del fondo de las seis columnas. Las decoraciones doradas sobre fondo verde de los recuadros moldurados del segundo cuerpo son otro ejemplo de este juego cromático. Las carnaciones de los querubines contrastan a su vez con el colorido de los fondos que integran la policromía del retablo.

El diseño del retablo, está basado en líneas rectas excepto en los arcos, el trabajo de talla ornamental está realizado en su totalidad con líneas curvas con intención abarrocada pero conservando cierta sencillez. El volumen logrado básicamente por las columnas adelantadas y las cavidades que forman las hornacinas, se complementa con áreas entrantes y salientes que logran dar profundidad a cada una de las tallas, ayudadas a su vez por la curvatura de las líneas ornamentales.

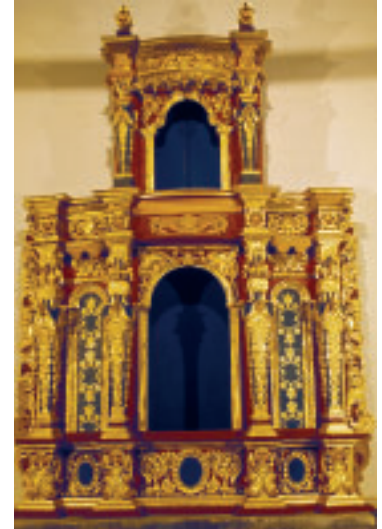
Desde el punto de vista iconográfico, el retablo de San José presenta gran variedad de elementos en sus tallas. En el banco o predela, encontramos cartuchos ovalados de diferentes tamaños, rodeados por decoraciones que combinan formas rectas y curvas. Los dos querubines simbolizan las altas jerarquías espirituales. Como complemento, en la parte inferior del remate, hay una serie de frondas, formadas por elementos vegetales curvos.

La concepción del retablo se inscribe dentro de la producción del siglo XVIII y se caracteriza por el uso de la columna estípite, propia del barroco.

Desde su origen, el retablo no ha sufrido intervenciones significativas, aunque una de ellas, consistente en la aplicación de una capa de pintura dorada o purpurina, alteró considerablemente la intensidad del dorado, oscureciéndolo con el paso de los años. Posteriormente, aproximadamente en 1955, producto del cambio de las modas, el retablo fue totalmente recubierto por una capa de repinte marrón oscuro, que se observaba a simple vista antes de la restauración. También el nicho mayor del retablo fue modificado, perdiéndose la parte central del entablamento.

Pese a estas intervenciones mencionadas que afectaban su apariencia cromática y su estética general, el retablo de San José ha mantenido su forma original y su decoración polícroma.

Vista general del retablo, antes y después de la intervención.



Técnicas constructivas

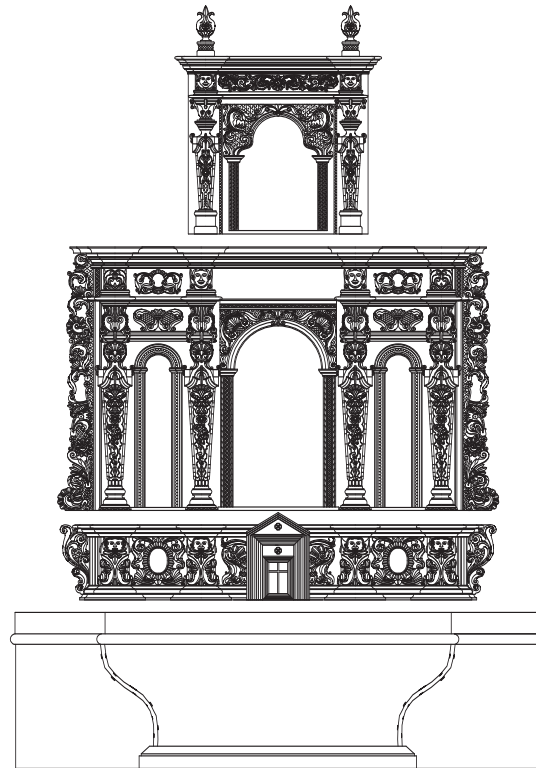
El sistema constructivo se basa en la disposición de los diferentes componentes de manera que, los elementos horizontales de una sola pieza, es decir, la predela, los entablamentos y el remate, sostienen y articulan elementos verticales como columnas, tableros y pináculos. Desde el punto de vista constructivo, el retablo carece de un sistema de anclaje que garantice su estabilidad ni se han encontrado en el muro evidencias de su existencia.

El retablo, descansa sobre una base de ladrillo, que hace las veces de mesa de altar, sobre la que reposa el banco o predela, sin ningún tipo de sistema de fijación. Esta base también sostiene las cuatro columnas, la hornacina, los tableros y el entablamento superior del primer cuerpo. El entablamento, a su vez, actúa como soporte del segundo cuerpo, formado por dos columnas, un nicho y el remate.

Las uniones entre las piezas horizontales y verticales se logran mayoritariamente mediante precisos ensambles a caja y espiga, en ocasiones sostenidos o reforzados mediante clavos de forja o cuñas de madera de chonta o coroso, que son dos tipos de palmera. Los tableros de la hornacina del segundo cuerpo y las tablas en general, están ensamblados por el sistema de media madera. Todas las columnas y pináculos utilizan un sistema de ensamble mediante espigas cilíndricas, a diferencia de las espigas de las tablas, que son rectangulares.

El retablo está totalmente construido y tallado en madera de cedro. Las huellas encontradas en la madera constatan que las piezas de madera se cortaron y tallaron manualmente, mediante el uso de azuela, gubias y formones, para conformar los diferentes elementos que forman la estructura del retablo. En el trabajo de talla sobresalen las columnas elaboradas en una sola pieza, así como sus diferentes apliques y elementos decorativos. Los flancos o guardapolvos, y los pináculos también son tallas de una sola pieza.

El retablo está decorado con molduras y relieves de talla adheridos a la estructura de soporte y acabados con dorado y policromía. Sobre el soporte, se encontró una delgada base de preparación blanca realizada con yeso y carbonato de calcio, aglutinada con cola animal en menor proporción. La policromía está conformada por tonalidades rojas, verdes y azules, que alternan con laminilla de oro y las encarnaciones de los rostros de los querubines. La policromía está realizada a partir de laca escarlata para el rojo y azul de Prusia para el color azul verdoso del fondo de las columnas. El dorado se ha realizado con laminilla de oro aplicada al agua. En algunos fondos del retablo, como en la parte superior de los nichos y de los guardapolvos, encontramos dibujadas líneas en forma de rombos decorados en su interior, con el fin de proporcionar una textura diferente. Este tipo de decoración se realizó mediante incisiones y punzonado.



Estructura del retablo.

Hace más de siete años, la comunidad de Tubará tomó la iniciativa de solicitar al Centro Nacional de Restauración, dependencia de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, la intervención en el retablo. La petición fue gestionada a través de la Junta Pro-Reconstrucción del Templo de San José de Tubará, conscientes del avanzado estado de deterioro de este importante bien patrimonial con un significado simbólico añadido, por ser el único retablo que existe en la población.

La Junta gestionó con las entidades departamentales (Gobernación) y nacionales (Ministerio de Cultura), y con la comunidad religiosa y la población, la posibilidad de conseguir recursos por parte del Ministerio de Cultura para el desarrollo del proyecto de restauración. El Ministerio de Cultura aportó 33.884 USD para la contratación de los estudios preliminares y la intervención, así como los recursos humanos necesarios para la supervisión de los trabajos. La colaboración y hospitalidad de la población y de la parroquia fue fundamental en el desarrollo del proyecto.

Origen del proyecto

La intervención se fundamentó en todos los valores que el retablo representa para la comunidad, que van desde sus características formales y su extensa decoración, hasta sus valores originales y el valor estético y simbólico de esta tendencia estilística desarrollada en la costa norte de Colombia.

Desarrollo del proyecto

El proyecto se planteó en dos etapas diferentes: La primera fase tuvo como objetivo realizar los estudios preliminares, el diagnóstico y la propuesta de intervención, que incluyó un cronograma de trabajo, considerando los recursos humanos, técnicos y económicos. La segunda etapa fue la fase de intervención, en la que se desarrollaron todos los procesos técnicos de conservación y restauración dirigidos a la recuperación de los valores originales de la obra y de su estabilidad estructural.

86

Inicialmente y como resultado de los estudios preliminares, se propuso que el retablo fuera trasladado a Bogotá para su intervención. Ante esta posibilidad, la comunidad realizó una encuesta para conocer la opinión de la población, que mostró la disconformidad de su desmonte y traslado. Frente a esta situación, la población solicitó a la entidad departamental, la gestión ante el Ministerio de Cultura para que dicha intervención se realizara en Tubará. Casualmente, esta decisión ya había sido tomada por el Ministerio de Cultura, que era consciente de la importante participación de la comunidad y de que una intervención *in situ* aumentaría su implicación y su apreciación por la conservación y la recuperación del estado original del retablo. Una intervención *in situ* reduciría además costos y riesgos para la obra.

Estudios preliminares

En la primera etapa de estudios preliminares se realizó el inventario de la colección de bienes culturales de la Iglesia de Tubará, complementada con un estudio histórico, estético e iconográfico. Se realizó un levantamiento planimétrico detallado de todas y cada una de las piezas del retablo para establecer el estado de conservación y definir las causas de deterioro. Se efectuó el análisis de la técnica de elaboración y construcción del retablo a partir de análisis científicos como cortes estratigráficos, análisis de pigmentos, medios, aglutinantes y base de preparación. La toma de muestras facilitó el análisis de las intervenciones anteriores y permitió identificar el estado de conservación de la policromía original subyacente. Estos datos permitieron a su vez emitir un diagnóstico previo a la restauración y definir el nivel de intervención.

Por último, se realizó la propuesta de intervención que estableció los criterios y la metodología de intervención, las especificaciones de materiales, el equipo, el número de profesionales, la duración y el costo real de la intervención.

Estado de conservación

El retablo estaba totalmente recubierto por una capa de pintura marrón oscuro que había sido aplicada sobre la policromía original y sobre la purpurina empleada con anterioridad en todas las zonas de dorado de las molduras, tallas y apliques. Esta intervención alteraba notablemente sus características cromáticas, compositivas y volumétricas.



Detalle de la predela antes y después de la intervención.

Mediante los estudios preliminares, se detectó una estructura de soporte totalmente atacada por insectos xilófagos. Aunque inactivo según los estudios realizados, el ataque había ocasionado el debilitamiento y la pérdida de algunas zonas estructurales y ornamentales, especialmente en las columnas y el entablamento del primer cuerpo. Una vez eliminado el repinte, se pudo detectar la magnitud real del deterioro. Los insectos habían producido galerías y pérdidas de elementos formales en las tallas de las columnas del primer cuerpo. De igual forma se descubrieron resanes de yeso completamente degradados en las columnas externas, en las zonas de la base los capiteles, por la parte posterior y en los costados. Las piezas de la hornacina del remate, así como las pilastras presentaban un avanzado estado de deterioro. Se encontraron grietas en algunas zonas, principalmente en la columna derecha y en los pináculos del remate.

La modificación más significativa se encontró en la hornacina del primer cuerpo, que fue ampliada en altura para albergar una imagen de mayor tamaño, alterando las proporciones, la unidad del conjunto y la percepción del retablo. Esta modificación afectó notablemente al entablamento del primer cuerpo en tanto que fue recortado y eliminado.

El paso del tiempo provocó la desaparición, la desubicación o la destrucción de algunos elementos del retablo como los flancos del segundo cuerpo y los remates o pináculos del primero, la zona inferior del flanco derecho de la predela y la fronda del flanco opuesto. Al mismo tiempo, se encontraron elementos ajenos al retablo como por ejemplo un sagrario elaborado en cemento dorado, que ocultaba la cartela ubicada en la zona central de la predela.

La propuesta de intervención se elaboró siguiendo los criterios básicos de:

- Respeto por la originalidad y autenticidad de la obra.
- Eliminación de las adiciones y modificaciones que alteren o desvirtúen su interpretación estética e histórica.
- Estabilización y consolidación de los elementos degradados, restituyéndolos por otros, sólo cuando su estado de integridad y su función estructural así lo requiera.

- Reposición de los elementos que se encuentran físicamente separados de la obra y es evidente su pertenencia al conjunto.
- Reconstrucción de los elementos desaparecidos, pero de perfecta identificación por otros estilística y técnicamente análogos. La restitución de elementos sólo debe realizarse cuando exista referencia gráfica o fotográfica, o cuando por analogías simétricas esto sea posible.
- Todos los elementos restituidos han de ser legibles, fácilmente identificables y diferenciables del original.
- Uso de materiales compatibles, reversibles y estables que garanticen la permanencia de la intervención.
- Reintegración supeditada estrictamente a las zonas de faltantes sin superponerse, en la medida de lo posible, al original.
- Participación activa de la comunidad, mediante la sensibilización y acceso a la información.

La restitución de los elementos formales del retablo se fundamentó en el hecho que un retablo es una obra de arte tridimensional en la que aspectos cromáticos y de forma tienen que ser considerados a la vez. La restauración de los aspectos formales del retablo permitió una mejor lectura del retablo en todos sus detalles y como un todo, incluso sin la completa recomposición de todos sus valores cromáticos.

La intervención del retablo *in situ* ha favorecido la participación activa y la supervisión de la comunidad. Un acercamiento de este tipo es muy recomendable para la intervención en retablos u otros bienes culturales que siguen profundamente arraigados a la vida diaria de la comunidad y a sus prácticas religiosas. Este acercamiento también ha aumentado la apreciación del retablo por parte de la comunidad y ha reforzado su conciencia sobre la importancia de los bienes culturales que componen su patrimonio, reforzando su sentido de responsabilidad.

Intervención

Para poder realizar la intervención en Tubará, fue necesario adecuar espacios e infraestructuras. El segundo piso de la rectoría se transformó en taller permitiendo al mismo tiempo y de manera controlada el acceso de la población para que pudieran observar directamente los procesos de restauración.

Antes de proceder al desmontaje del retablo se realizó un trabajo de clasificación e identificación de piezas sobre las mismas piezas y sobre un plano del retablo. Se numeraron tanto las piezas estructurales como los elementos decorativos de tallas y apliques. También se tomaron medidas de los diferentes niveles para referenciar la altura del banco, de los cuerpos y del remate.

El proceso de desmontaje del retablo consistió en desajustar pieza por pieza, elemento por elemento, empezando por el remate y trabajando progresivamente, de arriba a abajo, calle por calle, cuerpo por cuerpo hasta llegar a la predela, donde se retiró el sagrario de cemento adosado. Algunos elementos como el remate y la predela fueron retirados enteros mientras que las columnas tuvieron que separarse de los entablamentos.

La consolidación del soporte se realizó mediante Paraloid B-57 preparado en una concentración del 10% y 20%, aplicado con brocha por el reverso de los tableros y elementos que carecían de policromía y por inyección en las zonas de agujeros y faltantes de la parte anterior. Para evitar la evaporación rápida del solvente y garantizar la penetración del consolidante, las piezas se envolvieron en bolsas selladas herméticamente.

El soporte de madera del retablo se inmunizó mediante la aplicación con brocha o inyección de Xilamón TR especial a todos los elementos. Estos también se envolvieron en bolsas selladas para garantizar la correcta acción del producto.

Para eliminar las intervenciones previas más molestas se tomaron las siguientes acciones: Se reformó el nicho central, se retiró el santuario de cemento y se eliminaron los acabados de yeso de las columnas.

Varios elementos estructurales y ornamentales fueron restituidos para restaurar la forma y la composición original del retablo. Los elementos reconstruidos fueron tallados por personas de la región, basándose en la información presente en el retablo, tomando en cuenta la composición simétrica del retablo, las marcas dejadas por elementos que habían sido mutilados y los fragmentos de elementos originales reutilizados en otras áreas del retablo.

Las intervenciones de mayor envergadura consistieron en la restauración del entablamento del primer cuerpo y la reforma del nicho que había sido mutilado. Varias piezas como el entablamento que había sido recortado y reutilizado en diferentes áreas como la cubierta superior de la hornacina, fueron reubicadas en sus posiciones originales. También se restituyó una sección del tablero frontal y se volvió a colocar el arco de la hornacina en su sitio junto a las dos pilastras, una de las cuales fue hallada en el almacén de la iglesia.

Otros elementos remplazados fueron: La parte inferior del flanco derecho de la predela, la fronda del flanco opuesto, algunos elementos decorativos que coronaban las calles y los laterales del retablo, algunas molduras del entablamento.



Detalle del entablamento y de la predela durante el proceso de intervención.



mento y del primer cuerpo, la cornisa de la predela a la que se había anclado la hornacina, los acabados de la cornisa, el panel central del friso del entablamiento del primer cuerpo y una pieza tallada ubicada sobre la arquivolta.

A pesar de existir evidencias de las cajas de ensamble de los flancos del segundo cuerpo, éstos no se restituyeron ya que no se encontraron registros que permitieran su reconstrucción formal.

La eliminación de repintes en la zona de los fondos planos se realizó mediante el uso de compresas embebidas en Thinner, previa elaboración de pruebas para determinar la duración de la aplicación de la compresa y controlar los efectos de su acción. La eliminación de los repintes se realizó mediante método químico y mecánico con ayuda de bisturí. La retirada de la capa de purpurina aplicada sobre el dorado se realizó con el solvente anteriormente mencionado y dimetil formamida, que no provoca abrasión en el pan de oro.

La limpieza permitió detectar innumerables deterioros ocultos bajo la capa pictórica como por ejemplo en la predela, que carecía de policromía en la moldura inferior, en columnas y pináculos. Una vez eliminada la repolicromía y los repintes, se realizó el fijado de las capas de policromía originales mediante la aplicación de cola de conejo o de Primal AC-33 en una concentración del 30 %.

Los agujeros producidos por las galerías de los insectos se rellenaron con una pasta de resane compuesta por aserrín, una solución de Paraloid al 5% y carbonato de calcio en baja proporción para restituir el soporte y nivelar la superficie para recibir la base de preparación.

La presentación estética final se realizó mediante la aplicación de pan de oro en los pequeños faltantes del dorado y mediante la reintegración de color en los faltantes de base de preparación y policromía de los fondos. A los elementos formales decorativos como molduras y apliques restituidos con madera a la vista, se les aplicó una tinta de coloración amarilla o bol. Las tallas y alto-relieves decorativos con faltantes de dorado se integraron mediante la aplicación de pan de oro de 22 quilates aplicados al agua, previa aplicación de base de preparación y bol.

Antes de montar el retablo en su lugar de origen, se adelantaron algunos trabajos en el edificio. Se niveló la mesa de altar y se colocaron vidrios en la claraboya de la parte alta de los muros laterales para minimizar la entrada de luz y evitar la entrada de murciélagos. También se adecuó la iluminación del retablo mediante la instalación de tres lámparas halógenas colocadas en la parte posterior del arco total.

El ajuste y ensamble de piezas se realizó cuando las piezas se encontraban aún desmontadas. Una vez finalizadas las obras en el edificio, se procedió al ensamble y montaje del retablo y finalmente se realizó el ajuste de las cornisas del entablamiento y de las piezas horizontales de los frisos. Finalmente se aplicó una capa de protección a base de Paraloid al 3% en toda la superficie.

Finalizado el proceso de restitución de los valores estéticos, puede decirse que la restauración del retablo constituyó un reto, ya que por una parte se plantea-

ba la necesidad de hacer una aproximación a la originalidad de la obra y por otra, el respeto a la autenticidad de la misma. Afortunadamente el trabajo de restauración logró la integración de elementos nuevos con las partes originales del retablo. En cualquier caso, no se restituyeron todos los elementos faltantes, especialmente aquéllos sobre los que no se tenía referencia alguna.

Las piezas restituidas se basaron en elementos existentes en aquellos casos en que la composición simétrica del retablo lo permitió. La intervención se desarrolló de manera que las piezas son fácilmente identificables como producto de una intervención actual que respeta la autenticidad y originalidad del retablo y una lectura de la obra que no parece el resultado de un acto de creación actual.

La intervención en el retablo involucró a la comunidad a través de diferentes instituciones de Tubará, como la Junta Pro-Restauración del Templo, la Alcaldía y la Casa de la Cultura.

De manera paralela a los procesos de restauración, se llevó a cabo un trabajo de información y sensibilización hacia la comunidad. Como parte de estas medidas, el taller de restauración estuvo permanentemente abierto a la comunidad, dispuesto a recibir sus aportaciones, responder inquietudes y brindar la información necesaria. Adicionalmente, se vincularon al equipo de trabajo, artesanos de la población y de la región. Éste fue un factor importante que facilitó la integración de los profesionales con la comunidad.

El trabajo *in situ* permitió el acercamiento de la población a la disciplina de la restauración científica y por parte del equipo de trabajo, permitió conocer las características culturales de la comunidad para la cual se realizó el trabajo de restauración.

La población estuvo implicada de manera activa en el proyecto mediante la continua supervisión por parte de la Junta y de los feligreses, y la participación de los representantes de la comunidad en las discusiones y en la toma de decisiones. Este nivel de participación durante el proceso de restauración demuestra su sentido de responsabilidad, reconocimiento y apropiación del retablo.

El retablo de Tubará representa un documento histórico que ilustra la época barroca en la cual fue concebido, entre mediados del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Su permanencia en la vivencia cotidiana y su vínculo con los habitantes, permite conformar la historia de la población.

El templo está ligado a la historia de cada uno de los habitantes del pueblo y de la región creando un lazo de apropiación y sentido de pertenencia, de generación en generación conformando una tradición cultural propia.

El retablo de San José, como ejemplo único existente en la población, es valorado y reconocido por la comunidad como parte de la herencia cultural, está presente en el imaginario colectivo asociado a las tradiciones, su carácter reli-

Participación de la comunidad

Significado cultural

gioso aglutina a la población en torno a sus diarias celebraciones de las fiestas religiosas, que acoge a los pueblos circunvecinos.

El retablo corresponde a una de las últimas representaciones formales del Barroco, época en que se pone en uso la columna estípite. Las características formales y estéticas presentes en el retablo lo constituyen en un ejemplo único y representativo del patrimonio mueble colombiano en lo que a retablos del periodo colonial se refiere. Desde sus orígenes y hasta la fecha, el retablo continúa siendo una obra de uso cuyo culto vivo es el referente religioso más representativo de la población de Tubará y poblaciones cercanas.

De acuerdo con la información producto de los estudios, si se comparan los retablos producidos en el período hispánico en Venezuela, con los de Cartagena y el Atlántico, el resultado es una iconografía similar. Al parecer existe una coincidencia en las dataciones correspondientes al siglo XVIII. La llegada del retablo de San José, debió ser posterior a 1739 fecha confirmada de terminación del primer retablo con estípites que se hizo en Venezuela. La ubicación, el marco geográfico y comercial, dado por el intercambio comercial de las ciudades costeras neogranadinas con Venezuela particularmente de las gobernaciones de Cartagena y Santa Marta con las islas y regiones continentales del litoral venezolano, pueden indicar un posible origen de ese país.

A partir de la restauración del retablo, Tubará adquiere un potencial como recurso turístico sostenible, con la posibilidad de generar recursos económicos. La iglesia podría ser incluida dentro de los sitios de interés y utilizada como uno de los mayores atractivos de la población a partir del turismo cultural.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a los equipos de trabajo que realizaron los estudios y la intervención en el retablo de San José de Tubará, así como a Aracely Morales López, Ministra de Cultura, a Katya González Rosales, arquitecta y directora de Patrimonio, a la Junta Pro-Restauración del Templo de San José de Tubará, a sus dos Párrocos y a la población en general por su hospitalidad.

Equipo de trabajo

Estudios Preliminares:

Rodolfo Vallín Magaña, *director*

Héctor Oswaldo Prieto Gordillo, *restaurador y fotógrafo*

Adriana María Villá Ortiz, *restauradora*

Germán Franco Salamanca, *arquitecto*

Luis Fernando Molina Londoño, *historiador*

Claudia Montagut Mejía, *historiadora*

Herbert Guerrero, *biólogo*

Javier Uribe Suárez, *químico*

Intervención:

Juan de Jesús Guerrero Gómez, *director*

Ernesto Bocanegra Ramírez, *restaurador*

Isabel Cristina Quintero, *restauradora*

Margarita Acosta, *restauradora*

Waleska Massi, *restauradora*

Luz Delia Bohorquez, *restauradora*

Escuela Taller de Mompox, *doradores*

Créditos fotográficos

Fotografías cedidas por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura.

Notas

1. Tubará significa “reunión” en lengua Mocaná. Se llama así al sitio en el que se reunían los caciques y parcialidades de Guaimaral, Cipacua, Palvato, Oca, Yaguaro y Cibarco a quienes encontró el descubridor Pedro de Heredia, en su expedición del norte de Barlovento, apenas hubo fundado Cartagena, o sea, en el segundo semestre de 1533. Ver Pedro María Revollo, *Nombres geográficos indígenas en el Departamento del Atlántico, Barranquilla*, publicado por Litografía de Barranquilla, 1932. p. 22-23. En este libro, Revollo copia el informe de Juan José Nieto (1839) quién, a su vez, cita el informe de Diego de Peredo de 1772.

2. La encomienda se define como la concesión por parte del rey a favor de un súbdito español, del tributo o trabajo que el súbdito indio debía pagar a la Corona, encomendada durante su vida y a veces la de una o dos generaciones de herederos. A cambio de ello, el encomendero debía cuidar de la instrucción y evangelización de los indígenas.

3. José Agustín Blanco Barros, *Tubará, la encomienda mayor de Tierradentro*. Primera edición, Santa Fe de Bogotá. Editor: Centro Editorial Javeriano, 1995. p. 89. Toda la información relacionada con la encomienda de Tubará que se cita reiteradamente a continuación es tomada de este libro de Don Agustín Blanco Barros.

4. José Agustín Blanco Barros, *Tubará, la encomienda mayor de Tierradentro*. Primera edición, Santa Fe de Bogotá. Editor: Centro Editorial Javeriano, 1995. pp. 134 y 142.

Restauración del retablo de San Francisco Javier de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, Ecuador



Vista general del retablo de San Francisco Javier en el transepto norte de la iglesia, tras la reconstrucción de las partes dañadas por el incendio y antes de la aplicación de la capa de dorado.

Nombre de la obra: Retablo de San Francisco Javier.

Ubicación: Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito, Ecuador.

Propietario / institución responsable: Compañía de Jesús, Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús.

Autor / atribuido a: Hermano Marcos Guerra.

Cronología: Siglo XVII a XVIII.

Estilo: Barroco.

Dimensiones: 16,00 m x 9,60 m x 2,00 m (alto x ancho x profundidad).

Materiales y técnicas: Madera de cedro tallada, ensamblada y encolada, con decoraciones policromadas y doradas y otras aplicaciones. La capa pictórica es a base de óleo y pan de oro.

Fecha y duración de los estudios y de la intervención:

- **Estudios:** 1989-1990, Proyecto general; febrero de 1996, estudios posteriores al incendio.

- **Intervención:** de julio de 1995 a enero de 1996, primera restauración; desde febrero de 1996 a febrero del 2004, restauración tras el incendio

Perfil del equipo de estudio y de intervención: 3 representantes institucionales, 2 arquitectos, 16 conservadores, 2 químicos, 1 historiador, 6 artesanos y 2 ayudantes.

La restauración del retablo de San Francisco Javier ha sido una experiencia de conservación singular desarrollada a lo largo de diez años: de 1995 al 2004. Durante este interesante y complejo proceso, se han tenido que superar diversos obstáculos. El proyecto ha supuesto un esfuerzo multidisciplinar e interinstitucional en el que todos sus participantes han compartido el objetivo común de restaurar la imagen original y el contenido simbólico del retablo.

Tras el sismo de marzo de 1987 que afectó el centro histórico de Quito, se inició un proceso de restauración integral en la iglesia de la Compañía. Dada la naturaleza y envergadura de los trabajos, éstos todavía no han concluido. La actuación en el retablo de San Francisco Javier forma parte de esta empresa global.

Al iniciar la intervención, se observaron considerables daños en el retablo debido a diversos deterioros sufridos a lo largo del tiempo. El microclima generado en la iglesia propició la absorción de humedad de los elementos de madera tallada, provocando su putrefacción. Más recientemente, una renovación de las instalaciones eléctricas provocó daños adicionales. El 31 de enero de 1996 un trágico incendio provocó la pérdida de casi la mitad del retablo y debilitó considerablemente su estructura requiriendo una intervención tanto de carácter conceptual como de acción práctica. Años de continuo trabajo han permitido superar estos graves problemas.

Los logros de los restauradores han sido muchos y día a día el retablo fue recuperando su imagen original. Las instituciones que han tenido representantes en el proyecto, han adquirido experiencia en el trabajo en equipo. Para justificar la propuesta de intervención se preparó una documentación exhaustiva. Se han preservado prácticas y técnicas tradicionales aunque también se han incorporado materiales nuevos de manera innovadora. Paralelamente se ha implementado un plan de conservación preventiva. La apreciación del retablo como un bien cultural se ha realizado y lo que es más importante, el esfuerzo colectivo ha contribuido a asegurar la supervivencia a largo plazo de un patrimonio cultural tan significativo.

Origen del proyecto

96



La Iglesia de la Compañía, que ha seguido una amplia restauración tras el terremoto de marzo de 1987, tiene un aspecto dinámico con la presencia de restauradores, concentrados en sus labores técnicas y de visitantes, que admiran la belleza del estilo barroco de Quito y los esfuerzos de conservación.

En marzo de 1987, un importante sismo con el epicentro situado en el oriente ecuatoriano afectó a toda la ciudad de Quito y en particular, al casco antiguo de la capital. Como respuesta, el gobierno nacional formó un Comité Ejecutivo-Técnico en el que participaron diversas instituciones y que tenía como objetivo contribuir con sus recursos y medios a superar el desastre de forma eficiente y oportuna. Esta organización arrojó resultados positivos en la ejecución diligente de las obras de restauración y de reconstrucción, y validó a su vez el proceso de fortalecimiento de la colaboración entre instituciones con intereses diversos.

El Banco Central del Ecuador fue la institución inicialmente encargada de dirigir el proyecto de restauración de la iglesia de la Compañía, en la que se encuentra el retablo de San Francisco Javier. Los primeros esfuerzos estuvieron encaminados a tomar medidas urgentes de protección y al apuntalamiento de las partes afectadas por el sismo. Tras esta primera intervención, el banco, con experiencia previa en la materia, trazó un plan de trabajo para responder sin demora a las necesidades de restauración, respaldado por el bagaje adquirido durante diez años de práctica restauradora desarrollada a lo largo del país. Esta experiencia permitió al Banco centrar su enfoque de manera integral, ya que no se trataba solamente de atender los efectos del sismo, sino de ampliar el objetivo de la intervención a todos aquellos bienes patrimoniales antiguos necesitados. El primer paso consistió en la elaboración de todos los estudios preliminares con el objeto de garantizar su pervivencia, como referente de identidad de generaciones actuales y venideras.

Gestión del proyecto

En la restauración del retablo de San Francisco participaron varias instituciones estableciendo equipos multidisciplinarios capaces de responder a las complejas necesidades de intervención en el retablo. Desde 1978, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ha sido la institución responsable de la preservación del patrimonio cultural ecuatoriano. Tras el incendio que afectó al retablo, este organismo recibió un aporte del Gobierno Nacional con el objeto específico de restaurarlo y de supervisar el trabajo de reconstrucción de las piezas desaparecidas que fueron creadas por mano de obra artesanal altamente cualificada. El Instituto también fue responsable de la custodia y entrega de los cuadernillos de pan de oro, adquiridos en Florencia con fondos de la UNESCO.

El Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, creado en 1987, a raíz del sismo de ese año, es un ente administrativo y técnico de la municipalidad, encargado de administrar los recursos económicos provenientes del impuesto de la renta de los ciudadanos quiteños. Su activa y destacada participación en el proyecto de intervención se remonta al año 1994 y ha estado caracterizada por las remarcables contribuciones de sus cualificados técnicos y por la supervisión y fiscalización de las obras encargadas a diferentes contratistas, incluida la restauración de las piezas dañadas por el incendio.

También cabe destacar la participación en el proyecto de la Fundación Iglesia de la Compañía, creada en 1993 por la comunidad jesuita con el propósito de ayudar y participar en la restauración del templo. La Fundación cumple con

los objetivos trazados de colaborar en las actividades de restauración y mantener la obra realizada. Desde el año 2001, la Fundación también administra las actividades turísticas y culturales y se encarga de la difusión y promoción de los diversos valores tangibles e intangibles que conserva la iglesia, constituyéndose en un ente técnico que trabaja de la mano de la comunidad jesuita que dedica su atención al servicio religioso y pastoral.

La Comisión Técnica de Seguimiento, un ente interinstitucional y multidisciplinario, cuenta con representantes de cada una de las tres instituciones que, junto con profesionales contratados, han dirigido los estudios y ejecutado la fase de restauración. Esta comisión que se ha convertido en un cuerpo profesional excelente, totalmente accesible para cualquier consulta, ha servido como núcleo para la toma de decisiones principalmente de carácter técnico y para resolver otros aspectos de la restauración mediante un proceso consensuado y coordinado.

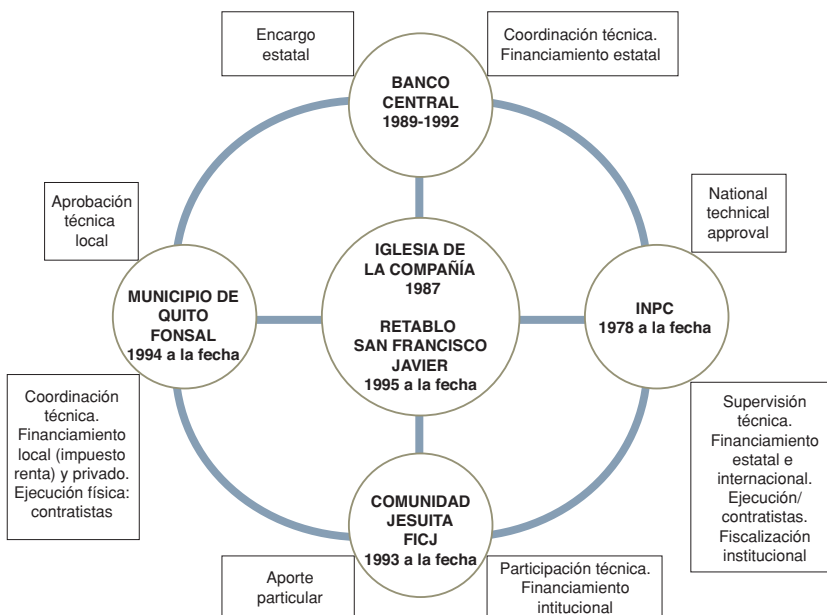
Para las tareas de estudio y de restauración, el equipo de trabajo contó con la participación de representantes institucionales, una media de dieciséis restauradores, dos arquitectos, dos químicos, un historiador, seis artesanos y dos asistentes, entre otros. El equipo tuvo que abordar las vicisitudes técnicas del proyecto utilizando un acercamiento multidisciplinar e interinstitucional.

Los recursos económicos provienen de la propia ciudad de San Francisco de Quito, a través de los impuestos de sus habitantes, de los presupuestos de las instituciones públicas del Estado, del aporte de empresas privadas como la Fundación Banco del Pichincha y de organismos internacionales como la UNESCO.

El retablo de San Francisco Javier es uno de los once magníficos retablos que decoran el interior de la iglesia de la Compañía de Quito. La construcción de los retablos de la iglesia data de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

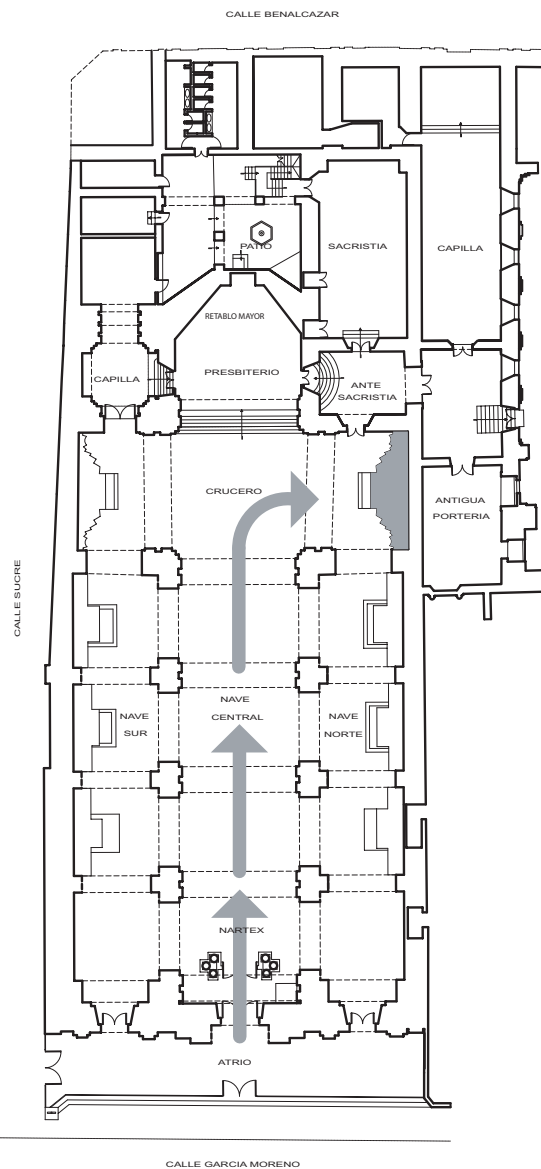
Historia y significado cultural del retablo

Esquema gráfico



Cabe destacar el retablo mayor del presbiterio, en cuyas hornacinas aparecen las imágenes de los fundadores de las cuatro órdenes religiosas que llegaron a la ciudad antes de terminar el siglo XVI. Las seis capillas de las naves laterales tienen su propio retablo. Los más cercanos a las puertas del templo están dedicados a los santos jesuitas San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga. La sacristía alberga un retablo algo más pequeño pero no menos bello que los anteriores, y de similar factura, dedicado al fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola. La capilla del lado sur, dedicada en ofrecimiento a la Santa ecuatoriana Mariana de Jesús, está presidida por un retablo neoclásico de finales del siglo XIX, con una imagen de bulto incluida.

Ubicado en el lado de la epístola, frente al retablo San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, la situación del retablo demuestra el sentido que le otorga la comunidad jesuita y valor que le asignan dentro del templo. San Francisco Javier y San Ignacio son los dos santos más importantes dentro de la orden. San Francisco Javier es especialmente reconocido como el misionero jesuita



Planta de la Iglesia de la Compañía en Quito, con la localización de los retablos en las capillas de las naves laterales, presbiterio, sacristía y capilla de Santa María de Jesús. El retablo de San Francisco Javier está señalado. Imagen cedida por Diego Santander Gallardo.

que cruzó los mares para conquistar la India, Japón y China, evangelizando y convirtiendo millones de almas al cristianismo.

Ambas obras son una copia fiel y exacta de los retablos que adornan la iglesia de San Ignacio en Roma, trazados por el padre jesuita Andrea Posso y cuyos libros, conocidos en Quito en la época, originaron la idea de levantar estos remarcables retablos de este templo barroco quiteño.

El retablo de San Francisco Javier fue construido a finales del siglo XVII y se atribuye al hermano jesuita Marcos Guerra, que también realizó aportaciones notables a la arquitectura de la iglesia y a la del edificio jesuita adyacente. El retablo fue dorado ya entrado el siglo XVIII por un jesuita italiano llamado Jorge Vinterer y el excelente artista quiteño Bernardo de Legarda pudo haber participado del trabajo. Se sabe que la “*Congregación de la Buena Muerte*” encargó el dorado del retablo y contribuyó también a la construcción del retablo. No existe información sobre otras intervenciones que puedan haberse realizado en el retablo de San Francisco Javier con anterioridad al presente proyecto¹.

El retablo, compuesto por un único cuerpo, resalta sobre un fondo de paneles laterales y un marco superior circular con un ventanal en el centro. La apariencia global es la de un retablo de dos cuerpos y tres calles, aunque desde un punto de vista académico, se trate de un retablo de un solo cuerpo con tallas y relieves de madera. Como la mayoría de retablos, el de San Francisco Javier fue construido en madera de cedro, una de las buenas maderas existentes en el oriente ecuatoriano. Para el ensamblaje de la estructura se utilizaron uniones vivas aunque algunas piezas están encoladas. Para la ornamentación, se utilizó el dorado para las piezas y policromía para los diferentes elementos escultóricos, paneles y diversos apliques que lo conforman. La capa pictórica predominante es el pan de oro aunque también se ha utilizado pintura al óleo.

A pesar de la magnitud del retablo, el trabajo en detalle de cada uno de los elementos es depurada y delata haber sido realizado con sumo cuidado. Precisamente la profusa decoración junto a la rica lectura de la vida del Santo fue fundamental para la evangelización de los quiteños. La expresión estética del retablo, propia del más fino barroco, conserva como elemento arquitectónico singular las cuatro columnas salomónicas que flanquean la figura del Santo. El retablo en sí conforma una portada arquitectónica de excelente factura.

La Iglesia de la Compañía es un espacio de fe religiosa, muy entrañable para los ecuatorianos y especialmente para los quiteños. El retablo de San Francisco Javier se ha convertido quizás en el más emblemático de todos los retablos de la iglesia, por toda la historia que lo rodea. Por un lado la obra de arte en sí muestra un fuerte simbolismo. Por otro, la entrega de todos los participantes en el proceso de restauración y las relaciones desarrolladas durante el proyecto han añadido una nueva dimensión a la experiencia. El retablo de San Francisco Javier es una obra de gran belleza, con significado religioso, valor académico y contenido cultural. Su historia, la demanda de esfuerzo humano durante su conservación tanto a nivel particular como colectivo y el sentimiento de algo alcanzado, forman parte de un retablo que emula el pasado histórico y la continuidad en la experiencia artística en el estilo conocido como la Escuela Quiteña.



El lado izquierdo de esta imagen muestra el diseño del Padre Andrea Posso para el retablo de San Luis Gonzaga en la Iglesia de San Ignacio en Roma, que sirvió de modelo para el retablo de San Francisco Javier en la Iglesia de la Compañía de Quito, a la derecha.

Iconografía:

El nicho central del cuerpo principal acoge la escultura de San Francisco Javier en actitud contemplativa, bajo la custodia de ángeles y querubines. En el panel inferior del lado izquierdo un ángel le señala en un mapa las ciudades que habrá de recorrer en cumplimiento de su misión evangelizadora. Sobre estos dos personajes aparece la figura de Jesús, rompiendo el cielo entre nubes.

En la parte superior izquierda el panel narra la historia milagrosa del cangrejo que devolvió el crucifijo, un episodio muy conocido de la vida de San Francisco Javier, mientras que en el panel superior de la derecha la escena figura uno de los viajes realizados por San Francisco Javier en compañía de tres seminaristas paravas. En el lado derecho, en el panel inferior, encontramos una de las imágenes más representativas de este Santo jesuita, la imagen de San Francisco Javier bautizando a los gentiles, custodiado por un ángel.

Numerosas hojas de acanto constituyen el telón de fondo de todos y cada uno de los elementos del retablo. Del mismo modo, varios querubines flanquean las esculturas, tallas y relieves que narran la vida de San Francisco Javier. Estas escenas capturan el espíritu que caracterizó a San Francisco Javier a lo largo de su vida.

Estudios preliminares

El Banco Central del Ecuador, a través de la Dirección de Museos, preparó durante los años 1989 y 1990, un documento denominado “Proyecto de Restauración de la Iglesia de la Compañía, Informe del Estudio de Bienes Muebles - Maderas”. Este estudio forma parte de los volúmenes preparados para el desarrollo del proyecto de restauración integral de la iglesia, en el que se incluye también el retablo de San Francisco Javier.

El documento específico referente al estudio del retablo, el “Estudio Técnico del Retablo de San Francisco Javier”, destaca los siguientes apartados:

- Identificación del retablo en base a datos generales.
- Descripción detallada de todos y cada uno de los elementos del retablo.
- Historia técnica.
 - ubicación y condiciones ambientales;
 - estado del retablo e intervenciones anteriores;
 - estado de conservación e intervenciones anteriores en el soporte, y en las capas de preparación y de policromía;
- Diagnóstico y conclusiones.
- Propuesta de restauración .
- Principios rectores.
- Propuesta de restauración.
- Metodología de ejecución.

Tras el incendio, en 1996, se realizaron nuevos estudios sobre el retablo de San Francisco Javier y paralelamente se ejecutaron varias acciones urgentes para evitar su deterioro. El documento proporcionado por el Banco Central del Ecuador fue de gran valor, ha sido un marco de referencia para todos los proyectos derivados.

Estado de conservación del retablo

El estudio exhaustivo realizado por el Banco Central del Ecuador sobre la iglesia y sus contenidos identificó varios problemas significativos en el retablo de San Francisco Javier. Como marco de referencia es importante resaltar que se detectaron importantes daños en el edificio producto del paso del tiempo, agravados por el terremoto de 1987. Se constató que los agrietamientos y el daño estructural presente en las bóvedas, cúpulas y paramentos de la iglesia, incorporaba también otros problemas y deterioros asociados a la filtración de agua de lluvia. Las maderas de los retablos y la pintura mural de los paramentos reflejaba una marcada absorción de humedad debido también a la alteración significativa del microclima necesario para su idónea conservación a lo largo del tiempo. La humedad había provocado la pudrición de la madera del retablo y algunas de sus piezas de empotramiento al muro estaban a punto de colapsar.

El retablo presentaba un ataque masivo de xilófagos y extensas zonas repintadas. Algunos elementos del retablo, estaban ubicados en lugares incorrectos producto de intervenciones anteriores o estaban a punto de caer, debido a un

sistema de anclaje deficiente. También se detectó que gran parte de la instalación eléctrica se encontraba en mal estado.

Tras el incendio de 1996, los daños en el retablo, en varios elementos artísticos cercanos y en obras situadas a 40 m de distancia se agravaron. Las llamas y las altas temperaturas dañaron el 60% del retablo y la decoración de la tribuna contigua. En la cúpula mayor, se detectaron deterioros en las decoraciones de madera y en las pinturas murales. Los dos únicos lienzos fueron pasto de las llamas y toda la decoración mudéjar que forma parte de las bóvedas y cubre los brazos del transepto resultó dañada. La decoración mural de las naves laterales también sufrió los efectos del fuego e incluso la ornamentación plateada y dorada de los tubos de metal del órgano, situado en el coro, sobre el nártex de la iglesia, quedó alterada y cubierta de ampollas.



El agua y otros agentes nocivos utilizados lanzados sobre el retablo para extinguir el fuego también provocaron un daño adicional. Toda esta suma de factores causó severos daños en el retablo.

Aproximadamente un 50 % de los elementos del retablo se encontraban desmontados en el momento del incendio y fuera de peligro. Los relieves del remate, la escultura de San Francisco Javier y varias piezas talladas y doradas quedaron a salvo. Este hecho configuró un cuadro heterogéneo con tres estados de conservación radicalmente diferentes, planteando nuevos problemas teóricos y técnicos, relacionados con temas de gestión y de metodología.

En el documento titulado “Evaluación de los deterioros producidos en las tallas doradas y esculturas por efectos del incendio del retablo de San Francisco Javier”, elaborado por un taller privado, se identificaron varios problemas. Las altas temperaturas provocaron grietas de distintas dimensiones, desprendimiento del soporte y deformaciones; se detectaron levantamientos y craqueladuras en la base de preparación y en la capa pictórica, y ampollas en ésta última; un 90 % de la superficie estaba cubierta de hollín y el polietileno fundido se había adherido al pan de oro. El mayor deterioro, sin embargo, se produjo en las carnaciones y en la policromía de las esculturas, dada su delicada técnica de producción y los materiales empleados, muy sensibles a las altas temperaturas alcanzadas durante el incendio.

Producto del análisis realizado tras el incendio, las piezas del retablo se clasificaron en tres categorías, antes de proceder al desmontaje. Se trataba de una

Las altas temperaturas alcanzadas durante el incendio dañaron el relieve de los cuatro evangelistas que decoran las pechinas de la cúpula principal. Esta imagen muestra a San Marcos en el lado izquierdo y un ángel carbonizado en el lado derecho.

tarea urgente debido a los riesgos de colapso que presentaba el retablo así alterado. La clasificación respondía a los siguientes grupos: piezas carbonizadas en estado ruinoso, cuya forma y técnica decorativa resultaban ilegibles; piezas que mantenían su forma pero que presentaban quemaduras en el soporte y en más del 50% de su superficie y, piezas que conservaban su forma y eran totalmente legibles en su volumen aunque su acabado pudiera estar parcial o totalmente alterado.

En el momento del incendio, la Iglesia de la Compañía había vivido un intenso proceso de intervenciones en la arquitectura, en la pintura mural y en sus bienes culturales muebles que hacía que el entorno del retablo fuera adecuado. Se habían superado los trabajos arquitectónicos de mayor envergadura, aunque quedaban por acometer obras complementarias como la sustitución de pisos del crucero, un nuevo sistema de iluminación, y nuevas medidas de seguridad y museográficas para el retablo.

Quedan todavía por emprender tareas de control de los agentes externos de deterioro, principalmente el del intenso tránsito vehicular que genera constante vibración y presencia de gases contaminantes, temas que serán resueltos en la fase final del proceso de restauración de la iglesia.

Principios gestores y propuesta de intervención

Los principios generales sobre los que se basan las distintas intervenciones en los bienes culturales de la iglesia y en particular la actuación en el retablo de San Francisco Javier son los siguientes:

La restauración no debe pretender falsificar el valor artístico e histórico del retablo.

- Por tratarse de un bien inventariado y catalogado como de protección absoluta, el respeto a los elementos antiguos y las partes auténticas debe ser una directriz fundamental.
- La intervención debe procurar conservar los valores estéticos e históricos del retablo y de su contexto.
- Las técnicas modernas deben utilizarse si su eficacia ha sido demostrada científicamente y garantizada por la experiencia, y sólo si las formas tradicionales de intervención no se consideran adecuadas.
- El sistema constructivo existente debe ser respetado y los nuevos materiales deben ser utilizados y manejados de manera correcta.
- Es fundamental implementar un sistema de trabajo que garantice la plena aplicación de las Normas de Seguridad e Higiene del Trabajo, vigentes en el país.
- La información generada debe ser organizada y sistematizada mediante publicaciones que permitan compartir experiencias entre profesionales arquitectos, restauradores y especialistas de las disciplinas implicadas en este tipo de intervenciones.
- La necesidad de mantenimiento permanente de los bienes culturales debería ser institucionalizada para detener procesos sostenidos de deterioro.



Ilustración gráfica de la propuesta de intervención en términos de conservación, restauración y reconstrucción. Imagen cedida por Diego Santander Gallardo.

- Zona sin definición de recuperación por falta de evidencia física
- Área de soporte o panelado nuevo, forma parte de la estructura nueva
- Tallas, reproducidas por evidencia física recuperada
- Área reproducible por simetría decorativa de formas existentes
- Áreas de piezas restaurables
- Zonas desmontadas antes del incendio
- Área reproducible por ubicación supuesta de piezas, tallas ocultas

En función de estos principios rectores, la propuesta de intervención para la conservación del retablo antes del incendio consistió en:

- Levantamiento fotográfico.
- Documentación y estudios.
- Fumigación.
- Eliminación de elementos extraños.
- Limpieza superficial.
- Desmontaje de piezas y elementos deteriorados por la humedad del muro.
- Consolidación de los elementos de madera estructurales y decorativos.
- Reposición de faltantes y de elementos mutilados.
- Eliminación y reubicación de agregados y piezas mal colocadas.
- Consolidación de la capa de policromía y de la base de preparación.
- Limpieza y eliminación de repintes de purpurina de los dorados y policromados.
- Dorado y retoque de la policromía.
- Aplicación de capas de protección final en diversas zonas.
- Entrega de la obra restaurada y de la documentación producida en torno a la intervención.

Tras el incendio se optó por reconstruir las tallas ilegibles que formaban parte de la arquitectura del retablo, partiendo de la documentación gráfica existente y teniendo como referencia la presencia de su par, el retablo San Ignacio. Se decidió también conservar las tallas de la arquitectura misma del retablo, que habían perdido el dorado pero que conservaban la forma, considerando que la imagen del mismo estaba conformada tanto por el componente volumétrico como por el dorado. En la decisión de reconstruir parcialmente el retablo tuvo gran peso el valor del retablo como elemento de uso en el culto vigente.

Por consiguiente, la propuesta de actuación fue la siguiente:

- Identificación de la situación;
 - análisis general del retablo;
 - cuantificación de faltantes por el incendio;
 - armado del retablo con los elementos restantes, tanto los que quedaron a salvo como los carbonizados, para determinar la situación exacta de todo cuanto quedaba del retablo original tras el incendio.
- Recopilación de la información gráfica y documental existente sobre el retablo.
- Levantamiento gráfico:
 - levantamiento planimétrico y altimétrico y registro fotográfico, antes, durante y después de la intervención;
 - trazado con piola *in situ* del retablo;
 - elaboración de plantillas de los diseños originales utilizando varios soportes.
- Pruebas de distintos tipos de limpieza y de consolidación, en elementos de madera carbonizados.
- Toma de decisiones: tras varias sesiones de debate, los miembros de la comisión técnica resolvieron como lineamiento fundamental de intervención devolver la original imagen al retablo, lo que en términos filosóficos de actuación, suponía la reconstrucción de todas las partes perdidas y el dorado de las mismas, de allí que se definió ejecutar los siguientes rubros:
 - talla nueva de toda la arquitectura del retablo perdida y montaje de las partes reconstruidas;
 - restauración de la escultura de bulto (San Francisco Javier);
 - restauración de los paneles decorativos;
 - reposición de la policromía en los diferentes elementos que lo habían perdido;
 - dorado de las nuevas tallas volumétricas, como de las antiguas cuyo dorado hubiera desaparecido, hasta encontrar uniformidad en la expresión estética;
 - redacción del informe final.

Metodología de la intervención

La metodología de intervención propuesta en el documento de trabajo ha sido mantenida en todas las acciones para asegurar que cualquier acción en el retablo se ejecute siguiendo análisis y pruebas de los materiales empleados y manteniendo una propuesta detallada de los procesos a seguir. Se deberá elaborar un diario de trabajo, así como un registro fotográfico que permita visualizar el avance del mismo y los cambios que sucedan. Finalizados todos los procesos se deberá emitir un informe en el que se detallen:

- Los procesos técnicos seguidos, además de las recomendaciones y precauciones a seguir.
- Los recursos humanos.
- El tiempo.
- El plazo de la intervención.
- El presupuesto.
- Los materiales, herramientas y equipos, el equipo básico de apoyo, y los materiales de oficina, material fotográfico y mano de obra.

Se cumplimentaron fichas estandarizadas para registrar prioridades y el estado de conservación del retablo y del contexto inmediato, es decir, de la decoración de los muros Este y Oeste. El estudio incluyó también el análisis estratigráfico de 18 muestras.

En resumen, los aspectos del tratamiento de conservación que merecen ser destacados son:

- El desarrollo de una propuesta metodológica de intervención sustentada en la identificación de los factores de alteración.
- La descripción o interpretación de los mecanismos de alteración y de sus indicadores.
- La investigación mediante fuentes documentales que proporcionen información que fundamente cualquier decisión propuesta.

Es importante mencionar que el proceso de toma de decisiones del proyecto se ha mantenido bajo colaboración constante, y siempre teniendo en cuenta los principios rectores descritos. A lo largo del proyecto, la Comisión Técnica de Seguimiento se reunió semanalmente de manera estricta. Los profesionales de distintas especialidades implicados en cada momento, mantuvieron reuniones con representantes de las instituciones participantes (el Fondo de Salvamento, el Instituto de Patrimonio Cultural, la Fundación Iglesia de la Compañía) y con los técnicos contratados. Los debates fueron siempre intensos, dadas las posturas defendidas por cada parte implicada y se trataron temas que fueron desde la conservación historicista hasta un esteticismo sustentado en los valores de culto aún vigentes en la iglesia.

La primera intervención en el retablo de San Francisco Javier tuvo lugar en el segundo semestre de 1995 y debería haber finalizado en enero 1996. De forma trágica, el mismo día de la entrega del retablo restaurado, un accidente laboral provocó el incendio devastador. Como consecuencia, fue necesaria una segunda intervención, que se inició inmediatamente, con un enfoque completamente distinto. Las primeras intervenciones se basaron en una actualización de los estudios originales realizados por el Banco Central del Ecuador mientras que el diagnóstico y la propuesta de intervención fue completamente revisada.

Antes del incendio, la intervención era fiel a la propuesta y consistía en lo siguiente:

Intervención

- Limpieza superficial de polvo y suciedad.
- Retiro de basura.
- Limpieza profunda de metales decorativos mediante dos métodos: uno mecánico, con bisturí y/o hisopos y otro químico con aplicación de solventes. Esta tarea incluyó también la eliminación del barniz oxidado.
- Ejecución de calas de prospección para conocer el estado de las policromías y determinar si se descubría o no el repinte.
- Limpieza profunda de la madera vista, principalmente donde había presencia de ataque de hongos y pudrición de la madera.
- Aplicación de un velado de protección.
- Tratamiento del desprendimiento de capa pictórica, protegiendo previamente el pan de oro.
- Eliminación de materiales extraños como clavos, argollas y otros.
- Desmontaje de esculturas y piezas decorativas, básicamente para mejorar la ejecución de los tratamientos, previa identificación de las piezas mediante un código que garantizara el montaje posterior.
- Preservación, consolidación por impregnación y consolidación de la madera. Los dos últimos procesos se emplearon únicamente en las piezas que tenían su resistencia mecánica afectada y que habían sido atacadas por xilófagos. En las piezas que no requerían consolidación, sólo se aplicó el preservante.
- Ensamblaje y sujeción de piezas para reforzar las uniones usando toledanas.
- Inserción de dobles colas de milano en las piezas desmontadas, para bloquear grietas.
- Resane y bloqueo de grietas con cuñas de madera y masilla de polvo de madera.
- Sustitución y restitución de piezas eliminando las que presentaban la madera ya podrida.
- Eliminación de repintes habiendo efectuado previamente pruebas para su retirada.

Para poder responder a la situación creada tras el incendio, se adoptaron los siguientes pasos:

- Cuantificar los daños.
- Ordenar y clasificar las piezas colapsadas para luego ubicarlas idóneamente.
- Consolidar la madera no afectada, por impregnación e inyección en diferentes concentraciones de Paraloid B72.
- Consolidar la madera quemada que conservaba la forma y volumen original, mediante Butvar B98.
- Ejecución de refuerzos estructurales seguido del montaje de las piezas y de la aplicación de una capa final de protección en aquellas piezas que no habían sufrido mayor daño.
- Redacción de un informe que refleje los trabajos realizados.

El trabajo de reconstrucción de las piezas perdidas en el incendio se basó en el estudio de las piezas carbonizadas, en la documentación existente recogida

por la Fundación Iglesia de la Compañía y en el estudio del retablo gemelo, dedicado a San Ignacio.

El dorado de las nuevas piezas empezó en junio del año 2003, paralelamente al dorado de la bóveda del transepto norte. Esta tarea se encargó a artesanos altamente cualificados y con sobrada experiencia. Las láminas de oro adquiridas por gestión del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en Florencia, con un aporte de la UNESCO, se entregaban diariamente en el lugar de trabajo.

Un nuevo grupo de aproximadamente 25 personas, entre las que destacamos talladores, estucadores, doradores, bruñidores, con la dirección de restauradores y auxiliares, se encargó de esta importante obra, respaldados en todo momento por profesionales de cada una de las instituciones participantes.

Esta última fase de intervención en el retablo de San Francisco Javier completa un caso particular de conservación de un bien cultural. En él se han conjugado importantes tipos de intervención debido a los múltiples agentes de deterioro que lo han afectado. La intervención tenía la intención de, y en gran medida ya lo ha hecho, restaurar fielmente la apariencia original del retablo de una manera estéticamente uniforme y siendo absolutamente respetuosa con sus valores y contenidos. El retablo ha tenido que superar numerosos desafíos para poder legar a la posteridad una actuación digna y coherente con el momento actual. Dentro de esta actuación general, la del retablo de San Francisco Javier se ha caracterizado por su variada, enriquecedora y diversa situación.

En la práctica, la tarea de coordinación permitió precisar y definir con exactitud la información técnica en los estudios y resolver la intervención específica en el retablo, a partir de la propuesta inicial. La participación multidisciplinar e interinstitucional permitió intercambiar experiencias y mejorar metodologías. Como resultado de estas acciones conjuntas cabe citar:

- El estado actual de restauración del retablo.
- La adquisición de nuevos conocimientos científicos.
- El uso de nuevos productos necesarios por el estado del retablo tras el incendio.
- El desarrollo de un plan de conservación preventiva.
- La capacidad de respuesta interinstitucional en aspectos técnicos y económicos, así como la capacidad de respuesta colectiva caracterizada por su solidaridad y su respuesta ante el incendio.

En términos generales, el sistema de trabajo implementado garantiza una óptima intervención, no por ello exenta de dificultades, precisamente en la búsqueda por encontrar un camino común para los acuerdos.

La práctica ha demostrado que la única manera de alcanzar los resultados deseados en lo que se refiere a intervenciones en el patrimonio arquitectónico y artístico de monumentos, es la unión de esfuerzos y la franca cooperación entre instituciones. Esto es precisamente lo que se ha desarrollado con el afán de lograr la restauración del retablo de San Francisco Javier.



Aplicación del bol y del pan de oro.

Resultados y balance general

Agradecimientos

El trabajo de restauración reunió a varias instituciones que unieron sus esfuerzos para lograr estos objetivos. Estas son las instituciones participantes implicadas:

AÑOS	TRABAJO REALIZADO	PERFIL PROFESIONAL	INSTITUCIONES PARTICIPANTES	ORIGEN DEL FINANCIAMIENTO
INTERVENCIONES POSTERIORES AL TERREMOTO DEL 5 DE MARZO DE 1987				
1989-1990	Proyecto: Restauración Iglesia de la Compañía, informe estudio de bienes muebles-maderas (Retablo de San Francisco Javier)	Personal de planta: arquitectos - restauradores	Banco Central del Ecuador (Planificación)	Estado ecuatoriano
1995-1996	Restauración del retablo	Conservadores-restauradores	FONSAL (Supervisión técnica)	Impuesto a la renta
INTERVENCIONES POSTERIORES AL INCENDIO DEL 31 DE ENERO DE 1996				
1997-1999	Conservación del retablo	Conservadores-restauradores	Fundación Banco del Pichincha FONSAL (Supervisión técnica)	Privados Impuesto a la renta
1998	Estructura especial del retablo	Conservadores-restauradores	FONSAL (Supervisión técnica)	Impuesto a la renta
1998-2000	Talla de piezas nuevas y montaje en el retablo	Artesanos	INPC (Supervisión técnica)	Gobierno ecuatoriano
2003 hasta la fecha	Dorado de la talla nueva y piezas afectadas	Restauradores-artesanos	FONSAL (Supervisión técnica) INPC (Supervisión técnica-logística) UNESCO (Donación oro)	Impuesto a la renta Estado ecuatoriano Organismo internacional
CONSERVACION Y MANTENIMIENTO				
1999 a la fecha	Conservación preventiva	Arquitectos-conservadores	Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús	Privados

Fotografías

Luís Subía

Bibliografía

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR: *Proyecto Restauración Compañía de Jesús en Quito, Informe de la Investigación Histórica-Estética*, Segunda etapa (1636-1687), Carrión E. Carmen. 1991. Inédito.

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR: *Proyecto de restauración de la Iglesia de la Compañía, Informe del estudio de Bienes Muebles-Maderas*. 1990. Inédito.

- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR/COMUNIDAD DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS: *Ficha de descripción de piezas de arte de la Iglesia de la Compañía de Jesús, ficha No. 23.1*, G. Naranjo, P. Herrera, y P. Micó S.J. Diciembre 1995. Inédito.
- CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, 1998.
- FONSAL/TRATEGGIO: *Evaluación de los deterioros producidos en las tallas doradas y esculturas por efectos del incendio del retablo de San Francisco Javier*. 1996.
- FONSAL/TRATEGGIO: *Informe final de la conservación de los retablos, paneles y tribuna del presbiterio y transepto norte de la iglesia de la Compañía de Jesús*. 1996.
- GISBERT, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia: Fundación BHN, Gisbert y Cía, 1994.
- JOUANEN, José: *La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, 1605-1862*. Quito: La Prensa Católica, 1949.
- LEONARDINI, Nanda, y BORDA, Patricia: *Diccionario iconográfico religioso peruano*. 1ª edición. Lima: Rubican Editores, 1996.
- MALE, Emile: *El Barroco*. Madrid: Encuentro, 1985.
- MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO, Fondo de Salvamento, libro de obra, proyecto: *Iglesia de la Compañía de Jesús: Dorado, Reintegración de tallas y policromía, Retablo de San Francisco Javier y tribuna norte. Restitución de Pintura Mural y Dorados Bóvedas del Transepto-2003*. Inédito.
- NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid: Tipog. A. Marzo, 1930.
- NAVARRO, José Gabriel: *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Quito: Tipog. Salesianas, 1925.
- PONCE, Rivadeneira Luis S.J.: *Santos y Beatos de la Compañía de Jesús*. Quito: Centro Ignacio Pedro Arrupe, 2000.
- El RETABLO y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. 1ª edición. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, 1992.
- SEBASTIÁN, Santiago: *El Barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.
- SELLNER, Albert Christian: *Calendario perpetuo de los santos*. 1ª edición. México: Hermes, 1995.
- TESCAROLI, Cirilo: *Vida de Francisco Javier*. 2ª edición. Quito: Sin Fronteras.
- TOMAN, Rolf (coord.): *Romanesque: architecture, sculpture, painting*. Köln: Könemann, 1997.
- UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, tesis de grado: *Historia y Arquitectura de la Compañía de Jesús Quito*, R. Canelos, O. Proaño, y M. Rivadeneira. 1988-1989. Inédito.

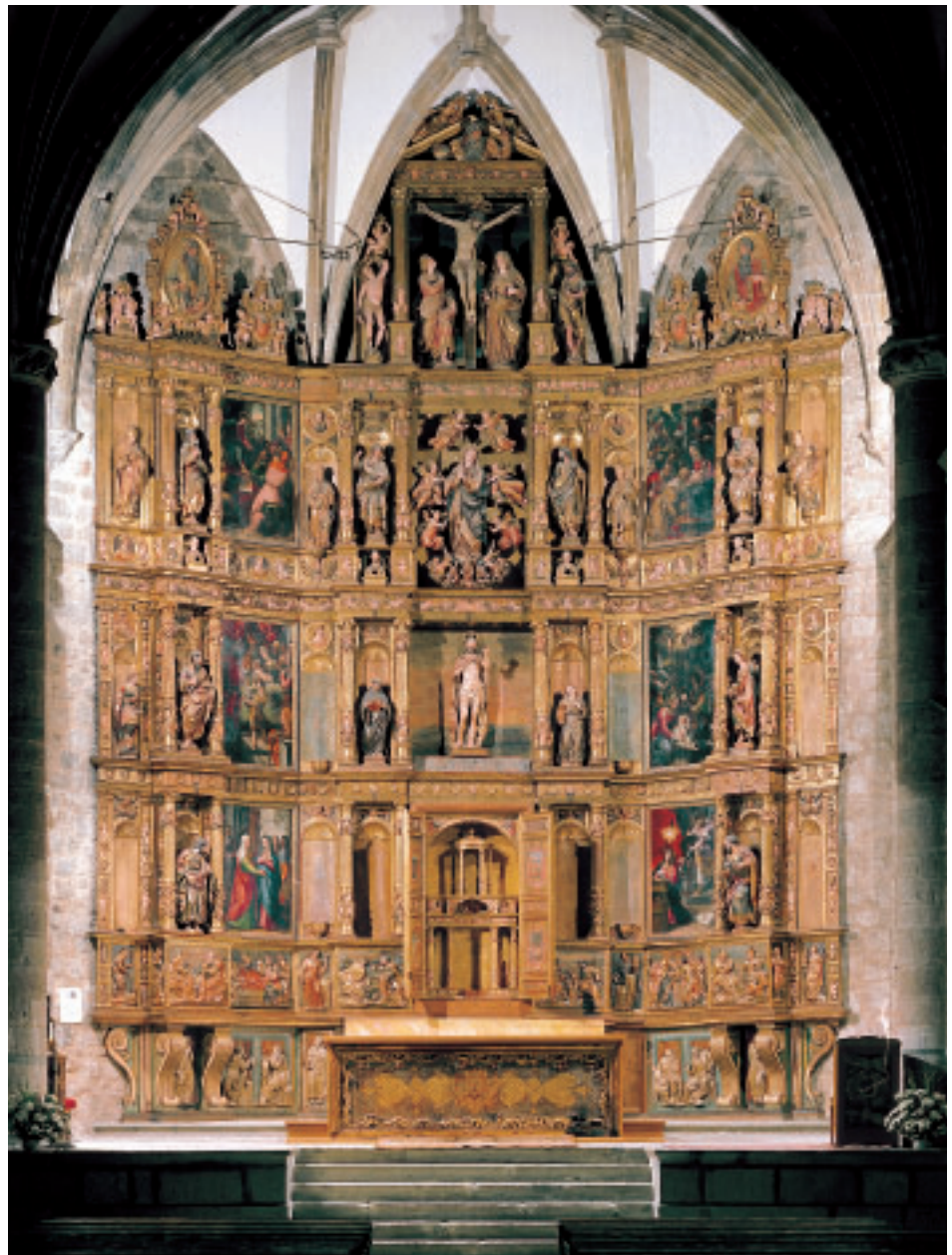
Notas

1. Muchos de los documentos que podrían arrojar datos históricos sobre la Iglesia de la Compañía y sobre el retablo de San Francisco Javier no son consultables en Ecuador hoy en día. El Archivo de la Compañía de Jesús, fuente principal de información sobre la construcción del templo, está repartido entre diferentes ciudades del mundo, entre las que constan Quito, Lima, Roma y varias en España. Por otro lado, los libros de cuentas fueron confiscados y muchos se perdieron durante la expulsión de los Jesuitas de Ecuador en 1767, a manos del gobierno español. La documentación existente menciona que la Iglesia de la Compañía se construyó en seis etapas, desde principios del siglo XVII hasta el siglo XVIII. Fuente: Banco Central del Ecuador. Proyecto de Restauración de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito. Informe de la investigación histórica-estética. Por Carrión E. Carmen. 1991. Introducción.

Retablo de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid, España

110

Ana Carrassón López de Letona



Retablo mayor de La Asunción de
Nuestra Señora. Colmenar Viejo,
Madrid.

Nombre de la obra: Retablo de la Asunción de Nuestra Señora.

Ubicación: Iglesia Parroquial de Colmenar Viejo, Madrid, España.

Propietario / institución responsable: Iglesia Parroquial de Colmenar Viejo.

Autor /atribución:

- **Escultura:** Francisco Giralte, Francisco Linares, Juan de Tovar.
- **Pintura, dorado y estofado:** Alonso Sánchez Coello, Diego de Urbina, Hernando de Ávila.

Fecha: 1566 - 1584.

Estilo: Renacentista de Escuela Castellana.

Dimensiones: 12,50 m x 11,60 m (alto x ancho).

Tipología: Retablo de pintura y escultura policromada.

Materiales y técnicas: Madera dorada y policromada con elementos metálicos de fijación.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Los estudios se realizaron paralelamente a la intervención. La restauración se desarrolló de 1991 a 1995. El estudio de iluminación se llevó a cabo tras la finalización de los trabajos de restauración en 1995.

Perfil del equipo de estudio y de intervención: El estudio fue realizado por técnicos del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC): 2 químicos, 2 historiadores, 1 físico (iluminación), 1 biólogo (condiciones medioambientales), y 1 arquitecto. Coordinación y dirección de los trabajos: 2 restauradoras de pintura y escultura. Intervención: COROA, empresa contratada, con 6 restauradores, 1 carpintero especialista y 1 fotógrafo.

La decisión de intervenir en el retablo de La Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo estuvo motivada fundamentalmente por la singularidad de la obra. Se han restaurado muchos otros retablos, pero en ninguno confluye la variedad de circunstancias que encontramos en éste. Por otro lado, tanto este retablo como el de San Eutropio de El Espinar han aportado numerosa información técnica, el primero en lo constructivo y el segundo en lo que se refiere a las técnicas pictóricas.

En este artículo se recoge el desarrollo del proyecto, en el que participó un equipo interdisciplinar; los medios auxiliares utilizados; la colaboración de los vecinos y especialistas, los hallazgos y los imprevistos que surgieron. El retablo de Colmenar Viejo sigue siendo una referencia por la información aportada sobre sus técnicas de ejecución y por su metodología de intervención.

La solicitud de restauración del retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Colmenar Viejo por parte de la Comunidad de Madrid se incluyó dentro de los planes piloto de restauración de obras singulares del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (en la actualidad denominado Instituto del Patrimonio Histórico Español) del Ministerio de Cultura. Esta solicitud coincidía con la finalización de los trabajos de restauración realizados en el retablo de El Espinar, Segovia, donde también participaron una parte de los artistas que ejecutaron el retablo de Colmenar: Francisco Giralte y Alonso Sánchez Coello. El retablo de El Espinar, en Segovia, fue realizado entre los años 1565 y 1577, mientras que el de Colmenar Viejo está fechado entre 1560 y 1580. Esta circunstancia ponía al alcance del ICRBC la oportunidad de estudiar y contrastar dos obras de características similares aunque con una problemática muy diferente, como pudo comprobarse durante los trabajos de intervención.

El objetivo de la restauración en el retablo de la Asunción era alcanzar su estabilidad, dando prioridad a la conservación sobre la restauración. Sin embargo, no siempre es posible alcanzarlo, en algunos casos por la imposibilidad de subsanar los problemas y en otros porque se estudia el objeto como elemento aislado e independiente, sin tener en cuenta su relación con el entorno.

Introducción

En el caso del retablo de Colmenar Viejo, varias circunstancias relacionadas con factores humanos y materiales favorecieron su conservación. El párroco estaba abierto a la colaboración; el Ayuntamiento contribuyó con una parte de los gastos del andamio; se estableció una interesante comunicación con los vecinos, la Casa de Cultura y otras instituciones del pueblo¹. Además, las cubiertas de la iglesia estaban arregladas antes de la restauración, por lo que no existían problemas de humedades, ni de biodeterioro y los responsables de la iglesia estaban abiertos a todas las propuestas de los técnicos del ICRBC relacionadas con las instalaciones del inmueble.

El ICRBC asumió la realización del proyecto, dirigiendo los trabajos, estudios y análisis científicos, y estableciendo también criterios de intervención. La ejecución del proyecto se encomendó a un equipo de restauradores, parte de los cuales habían actuado en el retablo de El Espinar, e incluía un equipo compuesto por siete restauradores, un carpintero especialista, un albañil, un fotógrafo y un pintor decorador para el nuevo frontal de altar². El proyecto también utilizó andamios y otros medios auxiliares necesarios.

Todos los estudios se realizaron en el ICRBC. Participaron técnicos de los departamentos de fotogrametría, de los laboratorios de química, biología, física y Rayos X así como dos historiadores, un arquitecto, una restauradora de pintura y otra restauradora de escultura a la que se le encomendó la dirección y coordinación del conjunto de los trabajos.

La intervención fue compleja y costosa. El coste total del proyecto ascendió a 300.506 € (50 millones de pesetas) y estaba prevista una duración estimada de dos años. Este condicionante obligó a dividir el proyecto en tres fases sucesivas, debido fundamentalmente a razones de índole administrativa. Los trabajos reales de intervención se extendieron desde 1991 hasta julio de 1995, debido entre otras causas, a un incendio producido en noviembre de 1992, una vez concluida la primera fase de la intervención. El incendio afectó al andamio y a una de las esculturas, obligando a intervenir de nuevo en la zona del tercer cuerpo y del ático.

Trabajos preliminares

Antes de iniciar los trabajos, se estudió el trazado del andamio, la iluminación e incluso la instalación de agua en una de las plataformas. Con objeto de adecuar el andamio a las necesidades del trabajo, un restaurador participó en su diseño de forma que pudieran restaurarse las piezas desmontadas en el mismo, evitando el riesgo que implica el traslado de las piezas. No se colocó ningún eje vertical delante de las seis pinturas sobre tabla y del tabernáculo al estar previsto su desmontaje. Se calculó la anchura y el peso que soportarían las plataformas para disponer sobre ellas las esculturas, tablas y demás elementos. El ancho del andamio facilitaba asimismo la toma de fotografías con una distancia focal más acorde al tamaño de las piezas, evitando las deformaciones por la utilización de grandes angulares.

Por cuestiones de seguridad, el cableado de la iluminación se dispuso en la zona posterior del andamio; a cada técnico se le dotó de suficientes luminarias evitando zonas de sombra durante los trabajos. Cada plataforma estaba equi-

pada con luces de paso independientes; el sistema se completó con un cuadro de control próximo a la entrada del andamio, con el fin de favorecer la conexión y desconexión general a la entrada y salida de los técnicos.

Entre las medidas de seguridad tomadas y previo acuerdo con los responsables de la parroquia, los disolventes se almacenaron en un cuarto alejado de la obra y del público, manteniendo en el andamio sólo aquellas cantidades necesarias para el trabajo diario. Era un momento en el que la restauración necesitaba ya de medios auxiliares y medidas de seguridad más dignos que, si bien encarecían los proyectos, iban comprendiendo estudios especializados, análisis y actuaciones más profesionales, favoreciendo el ejercicio de un trabajo en mejores condiciones.

La restauración estuvo precedida por un riguroso estudio del sistema constructivo y de los procedimientos pictóricos utilizados en el retablo, lo que permitió establecer los tratamientos más idóneos en función de los materiales constitutivos y las técnicas de ejecución. De este modo se garantizaba el mantenimiento de los valores históricos y artísticos de la obra.

Las actuaciones dirigidas a estabilizar, detener o aminorar los deterioros del retablo se completaron con el estudio de las causas que habían provocado la alteración y de las que en un futuro podrían hacerlo. En este sentido se tuvo en cuenta una nueva iluminación, respetuosa con los bienes contenidos en la iglesia, así como la reforma del nuevo sistema de calefacción que los responsables de la iglesia tenían previsto instalar.

Para reducir el tiempo de instalación del andamio y por tanto de los trabajos, en una parroquia con numerosas celebraciones y actos religiosos, se realizaron los estudios a la vez que se ejecutaba la restauración. De esta forma se redujeron los riesgos derivados de los sucesivos montajes y desmontajes de andamios y medios auxiliares.

Las alteraciones y los deterioros que aparecían en el retablo tenían diferentes causas. La inestabilidad, pérdidas, roturas, levantamientos, acumulaciones de humos, etc. estaban motivados por distintos factores de alteración que, de forma independiente o interrelacionada, habían contribuido a lo largo del tiempo a un importante deterioro del retablo. En líneas generales, las alteraciones se centran en los puntos siguientes:

- Procesos naturales de deterioro, reflejados en la separación de las piezas de madera y en los levantamientos y pérdida de las capas de dorado y policromía.
- Errores de construcción, que provocaron la pérdida de estabilidad en la zona superior izquierda que se reflejaba en la deformación de elementos mal asentados, desplazamiento y pérdida de algunas piezas. La mala ejecución del embolado había producido la desaparición de fragmentos de dorado en la zona inferior de los elementos arquitectónicos.
- Constantes manipulaciones, principalmente limpiezas y reparaciones, sumadas a los avatares sufridos durante la Guerra Civil y a los deterioros causados en el tabernáculo y mesa de altar como consecuencia del cambio de culto. La caja del tabernáculo estaba mal asentada y había perdido el tablero del

Estado de conservación

fondo; las pinturas sobre tabla estaban fuera de sus encajes originales y presentaban roturas en los marcos como consecuencia de haber sido desmontadas y restauradas en alguna ocasión.

- Los relieves que coronan el retablo estaban sueltos. La mayor parte de las esculturas del primer y segundo cuerpo habían desaparecido, siendo sustituidas por imágenes de otros retablos. Las esculturas conservadas presentaban abundantes roturas en manos, peanas, pliegues de tela y parte de los rostros al haber sido lanzadas al suelo durante la Guerra.
- El uso tradicional de velas y de barnices, con la consiguiente acumulación sobre las superficies de una espesa capa de humos, ceras y barnices oxidados.
- Una parte de los deterioros tuvieron su origen en los problemas de humedad que había sufrido el inmueble y que afortunadamente habían sido subsanados unos años antes.
- La madera utilizada para construir el retablo, Pino común (*Pinus Silvestres*) no presentaba daños ni alteraciones por biodeterioro. Los puntos de apoyo del retablo sobre la mesa de altar y los encuentros entre la estructura portante y la fábrica del templo estaban en óptimo estado. La separación posterior entre retablo y muro favorecía su ventilación y sin duda contribuyó a su buena conservación. Sin embargo pudimos comprobar cómo los clavos que unen la arquitectura a la estructura posterior habían cedido en algunos puntos, a causa del desprendimiento de las capas de enlucido del muro que a lo largo del tiempo hicieron cuña entre las piezas separándolas. Esta circunstancia ocasionó el desplazamiento y hundimiento de algunos elementos, dañando y rompiendo piezas próximas a ellos.
- La costumbre, afortunadamente desaparecida, de los jóvenes de la localidad que trepaban hasta el remate del retablo, había producido entre otros daños la pérdida del travesaño de apoyo de la caja de la Asunción por lo que presentaba un evidente desplome.

Estudios

Al iniciarse los trabajos, los documentalistas del Instituto invitaron a historiadores especializados en los autores del retablo. Se consultaron los archivos fotográficos del ICRBC y de la Casa de Cultura de Colmenar donde nos facilitaron fotografías de 1910. Las fuentes documentales no eran claras y existían muy pocas, al contrario de lo que ocurría en el retablo de El Espinar, en el que el contrato para el dorado y la policromía permitió profundizar en su estudio y análisis, posibilitando un ensayo comparativo de la policromía entre ambas obras.

En colaboración con un arquitecto, se estudió el funcionamiento del sistema estructural y constructivo. Asimismo se abordó el estudio de las condiciones ambientales con el fin de establecer unas normas de mantenimiento y el estudio de la iluminación, que se planteó para el interior de todo el templo.

Al equipo de restauradores se le encomendó el exhaustivo examen de la obra que comprendía dos aspectos:

- a) Recopilación y análisis de las características técnicas y constructivas de la estructura, arquitectura, talla, tablas y esculturas del retablo y sus correspondientes procesos de preparación, aparejo, dorado, policromía y pintura.

- b) Recopilación del estado de conservación de la estructura, arquitectura, talla, tablas y esculturas del retablo y sus correspondientes capas de aparejo, dorado, policromía y pintura.

Con objeto de sistematizar la tarea de los restauradores, se diseñaron tres modelos de ficha para el registro de los datos que recogieran las características técnicas, el estado de conservación y el tratamiento realizado. Se utilizó el mismo formato a lo largo de los cuatro años que permanecimos en la obra y sirvió como sumario para la elaboración de la memoria final. Durante el proyecto, se recopiló, por calco directo, una importante selección de motivos estofados y esgrafiados, con el ánimo de crear un banco de datos sobre estas decoraciones como ya habíamos planteado en el retablo de El Espinar. Para ello elaboramos una sencilla ficha, que se adjuntaba al calco y en la que quedaba registrada la localización del motivo, una breve descripción de su ejecución y una fotografía del detalle seleccionado.



Documentación mediante el calco de motivos de los estofados del retablo.

Intervención en el sistema de soporte del retablo

Una vez analizados los distintos factores que incidían en el vencimiento y desplome que afectaba al lateral izquierdo, se descartó por completo el desmontaje³. Se trataba de aplicar soluciones intermedias sin desmontar, a pesar de que con ello no conseguiríamos la corrección completa de los desniveles. La separación entre el retablo y la fábrica del templo nos permitía acceder a la parte posterior de la zona central del retablo, aunque las dos calles de los extremos estaban prácticamente pegadas al muro.

La solución consistió en corregir de forma progresiva los vencimientos y deformaciones patentes en el retablo, consolidando sus componentes arquitectónicos y asegurándolos a la estructura de soporte de la parte posterior del retablo, de manera que ofrecieran las garantías suficientes en cuanto a estabilidad. Se corrigieron los desplomes de las cornisas, se calzaron columnas y traspilares e instalaron nuevamente en su sitio tablas, relieves y fondos de hornacinas desplomadas; para ello se utilizó el andamio para colgar las cajas, esculturas o partes del entablamento cuando había que desmontarlas o izarlas para recolocarlas en sus huecos.

Estas actuaciones se realizaron conservando y respetando en todo momento sus propios sistemas de ensamblaje, anclaje y refuerzo, sin sustituir o eliminar clavos originales y procurando que las nuevas piezas añadidas fueran reconocibles.

Se repusieron aquellos elementos perdidos que contribuían a la estabilidad constructiva del retablo. Por ejemplo, se repuso parte del marco perdido de la Anun-

Intervención

Proceso de fijado utilizado en las esculturas rotas.



Intervención en la mesa de altar

Los deterioros que presentaban el tabernáculo y la mesa de altar requirieron otro tipo de medidas, que se acometieron cuando la restauración estaba concluida y el andamio se había desmontado. El frontal de la mesa de altar es producto de una intervención del siglo XVIII, y carece de paneles laterales. La caja del tabernáculo estaba 10 cm por debajo del nivel original y se mantenía en equilibrio sobre dos pilas de ladrillo sin argamasa. Para su adecuación y consolidación tuvo que ser desmontado. Se retiraron una serie de molduras ajenas a la misma y se repuso la trasera que había desaparecido, dándole de este modo mayor solidez. A continuación se procedió a sanear la mesa de obra enrasándola para fijar cuatro rastreles, que servirían de apoyo al tabernáculo, proporcionándole así la altura real y el asiento del que carecía. Estos rastreles se realizaron con una madera resinosa para aislar el retablo de posibles humedades.



Fotografía de 1910 que muestra el tabernáculo con el relieve de la Última Cena, hoy desaparecido. Fotografía cedida por Rosa María García Blázquez, Colmenar Viejo.

Por parte del ICRBC no hubo ningún inconveniente para llevar a cabo la propuesta de los responsables de la parroquia, que consistía en trasladar el frontal al altar situado en el centro del presbiterio. Esta acción obligó a buscar una solución para cubrir de nuevo esa zona. La iglesia asumió el coste que supuso la realización de un nuevo panel con pintura imitativa de mármol, integrado cromáticamente con el sotabanco.

Intervención en la policromía

La fijación de las capas de asiento, dorado y policromía se llevó a cabo con el sistema tradicional de cola animal. Esta operación, junto con la limpieza de la gruesa capa de humo y barnices oxidados, fueron las actuaciones que más tiempo llevaron puesto que, además de ser una operación muy delicada, surgieron complicaciones por los efectos del incendio.

Las abundantes faltas dejaban a la vista los distintos estratos de la policromía: madera, aparejo, embolado y oro, por lo que se emplearon diferentes sistemas para integrarlas:

- Las lagunas de madera vista no se reintegraron.
- Los aparejos se entonaron con aguadas de acuarela.
- Los oros se trabajaron con *tratteggio* para conseguir una vibración cromática.
- En los estofados se optó por ajustar las líneas de color a la sinuosidad de los motivos.

Estas soluciones se adoptaron porque con ellas se conseguía ajustar la vibración, opacidad o transparencia de las distintas superficies, proporcionando un equilibrio estético general y acorde a la diversidad de texturas y volúmenes. A pesar del alto porcentaje de pérdidas, la intervención tomó en consideración la relación entre el tamaño del retablo y el hecho de que las pérdidas eran de pequeñas dimensiones y muy repartidas.

Cambio y sustitución de esculturas

La destrucción y sustitución de imágenes originales en el primer y segundo cuerpo del retablo, en diferentes momentos del siglo XX había creado un fuerte desequilibrio de estilos, de la iconografía y del tamaño de las figuras respecto a las hornacinas que las cobijaban. Este tema suscitó ciertas controversias cuando se plantearon las distintas soluciones que podían adoptarse.

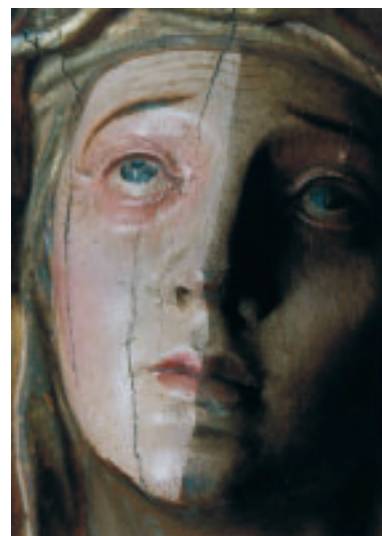
Se creó una comisión en la que, además de los técnicos del ICRBC, participaron diversos especialistas –algunos de ellos relacionados con el municipio, y el párroco, como representante de la Iglesia– para estudiar las distintas soluciones y establecer de forma conjunta el criterio de actuación.

Se revisó la documentación fotográfica anterior a la Guerra Civil, la iconografía y la relación entre los signos de localización que presentaban las hornacinas y las esculturas, concluyendo de todo ello que en el caso de recolocar todas las figuras que no se encontraban en su ubicación original se produciría un fuerte desequilibrio de los dos cuerpos del retablo, incrementado por la desafortunada desaparición de la escultura de Santo Domingo de Guzmán durante el incendio de 1992.

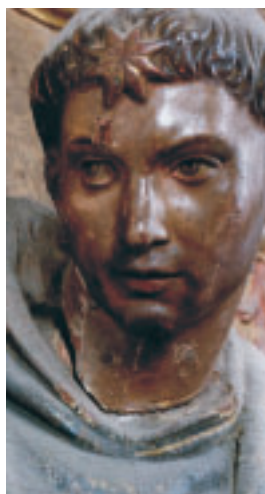
Finalmente, en julio de 1993 se acordó la retirada de todas aquellas esculturas ajenas al retablo. Parte de ellas volvieron a sus respectivos altares, quedando el resto depositadas en el museo de la iglesia, a excepción del Cristo Resucitado que preside la hornacina central, por ser obra contemporánea al retablo. Las esculturas pertenecientes al retablo que habían sido cambiadas de lugar después de la Guerra, se mantuvieron en donde estaban, ya que se trataba de una localización más ajustada a la representación de los repertorios iconográficos. Esta solución fue criticada por algunos fieles, aunque con el tiempo esta decisión fue asumida por todos y no se realizaron nuevos cambios.

Intervención a raíz del incendio intencionado

El incendio del que hablamos con anterioridad vino a cambiar los planes de intervención. El retablo se incendió antes del amanecer del 28 de Noviembre de 1992, durante el periodo entre la primera y la segunda fase de la restauración.



Detalle de la limpieza del rostro de la Virgen del Calvario.



Talla de Santo Domingo de Guzmán antes y después del incendio.

Los bomberos lanzaron agua para apagar las llamas del andamio, pensando que lo que estaba ardiendo era la estructura del retablo. Cundió la alarma cuando anunciaron que se había perdido la obra aunque, afortunadamente, lo que había ardido eran las lonas y las plataformas de madera del andamio. La fatalidad, sin embargo, hizo que junto con uno de los tableros ardiera la escultura de Santo Domingo de Guzmán que había quedado desmontada sobre el andamio.

Cuando fue posible acceder al interior de la iglesia, el retablo era un fantasma gris cubierto de ceniza y pavesas. Las llamas sólo habían alcanzado el extremo inferior derecho causando pequeñas ampollas en la policromía; el agua de los bomberos estaba acumulada en ese mismo punto, la coincidencia hizo que los daños fueran menores pues esa zona presentaba ya abundantes pérdidas. El pirómano que había intentado quemar el retablo, abrió la puerta del andamio y colocó trapos impregnados con gasolina en los tableros de cierre del andamio, en un relieve del banco y en el frontal de altar, pero no consiguió que ardieran estos dos últimos puntos. Poco tiempo después, el culpable fue detenido y desterrado de Colmenar Viejo.

Al término de la primera fase de la intervención, habíamos aplicado una ligera película de barniz, a la espera de concluir las fases siguientes. El tercer cuerpo y el ático se habían protegido con papel para evitar el polvo, pero unos días antes habíamos retirado parte de ellos para realizar unas tomas fotográficas. Si las llamas hubieran llegado cerca de la superficie del retablo posiblemente el papel hubiera ayudado a su propagación, pero al no ser así, esta protección sirvió para que los elementos envueltos no se vieran afectados por el hollín. El hecho de haber almacenado los disolventes en un recinto alejado del andamio evitó que este accidente tuviera consecuencias más graves.

El suceso nos dejó otra experiencia curiosa: en la reintegración de las pinturas sobre tabla se utilizaron acuarelas y puntualmente pigmentos Maimeri, la elevada temperatura del incendio no llegó a afectar la superficie pictórica pero provocó una fuerte oxidación de estas últimas reintegraciones, dejándolas muy oscurecidas. Las zonas dañadas que ya habían sido restauradas tuvieron que ser nuevamente tratadas.

Los trabajos realizados en el retablo condujeron al descubrimiento de un mural de principios del siglo XVI camuflado tras el retablo y contribuyeron al mismo tiempo a comprender mejor el sistema constructivo del retablo, sus ensamblajes y las técnicas pictóricas y de policromía empleadas en su decoración.

El hallazgo de la pintura mural

Mientras se desmontaba la tabla de la Anunciación del primer cuerpo, detrás de la caja de San Pedro, observamos un arco de yeso sobre el que aparecía representado un crucificado y una decoración vegetal. Por el interior del arco asomaba la esquina de una escena pintada que despertó la consiguiente curiosidad frenada por la imposibilidad de poder contemplarla, ya que no servían ni espejos ni linternas. Se intentó desmontar el fondo de la hornacina pero la

Resultados de los estudios y de la intervención

estrechez del espacio lo impedía. Después de sopesar los inconvenientes, se decidió que el único sistema para poder acceder era cortar la espiga inferior de una de las columnas. Fue preciso apeaar el entablamento para evitar un posible colapso en ese punto, se prepararon los materiales necesarios y la cámara para registrarlos y, lleno de polvo, apareció un pequeño arco conopial de yeserías con la Misa de San Gregorio cuya zona derecha había quedado destruida durante el montaje del retablo.

Tras revisar el estado de la pintura mural que no presentaba abolsamientos, pulverulencia ni escamas, se optó por no aplicar ningún tratamiento y después de documentar fotográficamente el hallazgo se volvieron a colocar los elementos del retablo, quedando de nuevo oculta la pintura. Días después recibimos algunas críticas pero, en aquellos momentos, no parecía nada seguro arriesgarnos a dejarla a la vista.

En el estudio de esta pintura realizado con posterioridad por Áurea de la Morena se indicaba su pertenencia a los primeros años del siglo XVI, dentro de la estética del último Gótico de influencia flamenca, pero con cierto espíritu y sensibilidad del Renacimiento italiano y añadía otro valor a las mismas "... Hasta la fecha se trata del único ejemplo conocido de pintura mural de este periodo que subsiste en la Comunidad de Madrid"⁴.

Estudios de Historia del Arte

El retablo mayor de la Asunción de Nuestra Señora es uno de los más monumentales y representativos del siglo XVI en la provincia de Madrid, una de las obras más notables del arte castellano incluida dentro de la escuela toledana tanto por su tipología como por los artistas que en ella intervienen. El retablo se encuentra ubicado en la iglesia parroquial de Colmenar Viejo que, por entonces, era la villa más importante del Real de Manzanares. De ubicación cercana a Madrid, Colmenar Viejo en la actualidad cuenta con 30.000 habitantes; en esta localidad la tradición ganadera y la incipiente industria conviven configurando una población en la que sigue presente la cultura rural.

Colmenar Viejo formaba parte del área artística de Toledo a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecía. No se conoce con exactitud la autoría de las trazas y de las esculturas pues los documentos conservados son confusos y han planteado mucha incertidumbre en cuanto a las atribuciones. Es la Diócesis toledana quien hace el encargo del retablo y por los documentos existentes se conocen algunos artífices de la obra sobre todo de la pintura, dorado y estofado, siendo sus autores: Alonso Sánchez Coello, Diego de Urbina, Hernando de Ávila, Rodrigo de Vivar y Santos Pedril.

En cuanto a la escultura se conoce por una carta de pago la participación de Francisco Linares y Juan de Tovar, a los que los especialistas consideran más bien como oficiales. Los historiadores atribuyen la traza y parte de las esculturas a Francisco Giralte, discípulo de Alonso de Berruguete, a pesar de no aparecer citado en ninguno de los documentos conservados. Según señala Margarita Estella, aunque en la talla subsiste el recuerdo de los toledanos Vázquez y Vergara, el trabajo de Giralte en Colmenar Viejo se acerca más al reali-



Detalle del mural encontrado tras el retablo.



Puertas del tabernáculo. En el exterior las escenas están en relieve mientras que en el interior son estofados. Más abajo, detalle de estofados fechados en 1579.

zado por él en el retablo de la Capilla del Obispo en Madrid, pero con un estilo más evolucionado y de actitudes más clasicistas⁵.

En cuanto a la pintura de los tableros, Trinidad de Antonio recuerda que el retablo de Colmenar Viejo es uno de los escasos ejemplos conservados en la zona durante los últimos años del siglo XVI, a lo que se suma su carácter testimonial de lo que fue la pintura de una época, de sabor italianizante e impronta trentina, punto de encuentro entre la escuela toledana del siglo XVI y artistas madrileños vinculados a los encargos de la corte⁶.

Los análisis de laboratorio determinaron que los tableros de pincel están realizados principalmente al óleo, mientras que en el retablo de El Espinar aún se mantiene el empleo de temple y emulsiones. Hay que tener en cuenta que estamos en un periodo de transición entre las técnicas mixtas de temple y óleo, y el óleo a la manera veneciana, que se empieza a implantar en esta época⁷. En el de Colmenar la presencia de distintas manos en las pinturas se constata también por las diferencias técnicas observadas de unas tablas a otras, desde un mayor arcaísmo por la minuciosidad de pincelada para representar ciertos detalles hasta una técnica mucho más suelta.

El estudio de Trinidad de Antonio hace la siguiente atribución de las seis tablas: la Anunciación es de mano de Diego de Urbina; el Nacimiento y la Epifanía pueden ser obra de Sánchez Coello; la Presentación en el Templo y Jesús ante los Doctores son de la misma mano, atribuibles a Hernando de Ávila tanto por la semejanza de modelos como por la técnica y el idéntico diseño de las figuras del primer plano; la Visitación, cuya concepción y ejecución es distinta de las restantes, puede corresponder al estilo de Luis Velasco y es la de inferior calidad en todo el conjunto, pudiendo corresponder a la etapa joven del pintor.

Por otro lado, Áurea de la Morena atribuye las pinturas del interior de las puertas del Sagrario a Hernando de Ávila, ya que guarda similitudes con el trabajo de iluminador de libros, oficio que éste ejerció para la Biblioteca de El Escorial⁸. Estas pinturas, concebidas como miniaturas, están realizadas sobre oro utilizando la técnica combinada de punta de pincel y esgrafiado e incluyen entre la decoración la fecha de 1579.

Construcción del retablo

Si bien los documentos conservados son confusos y han planteado mucha incertidumbre en cuanto a las atribuciones, es cierto también que los retablos eran producto de la colaboración de diversos maestros y de talleres con numerosos oficiales a su cargo, lo que en la mayoría de los casos hace muy difícil señalar la parte que corresponde a cada autor.

La necesidad de desmontar varios elementos del retablo de Colmenar Viejo y la separación respecto al muro permitieron recoger numerosos datos sobre su construcción. Los sistemas de trabajo en la construcción de retablos se mantuvieron prácticamente invariables durante los siglos XVI y XVII.

Cada elemento o módulo del retablo se ejecutaba previamente en el taller del escultor o ensamblador, con las piezas ensambladas entre sí, para ser poste-

riormente armado y asentado en el altar para el que fue diseñado. En esos momentos el retablo quedaba montado “en blanco” sin aparejos ni policromías y así permanecía expuesto varios años hasta que se firmaba el contrato de la pintura, dorado y estofado. Este intervalo de tiempo permitía además que la madera se estabilizara antes de recibir los aparejos y la pintura. Una vez adjudicado el trabajo de la policromía, se desmontaba y se trasladaba a los talleres de los pintores donde eran saneados los desperfectos y realizadas las labores de preparación, dorado y pintura. Concluidas estas operaciones, el retablo era de nuevo armado en su lugar de destino.

El retablo de la Asunción presenta una planta trapezoidal –un plano central y dos alas– para adaptarse a la cabecera de la fábrica del templo. Está dividido en once calles y entrecalles; en sentido horizontal consta de sotabanco, banco, tres pisos de órdenes clásicos, dórico, jónico y corintio y un ático coronando el conjunto. El plano central del retablo está separado 80 cm del muro, sin embargo sus laterales van reduciendo la separación hasta tocar el paramento.

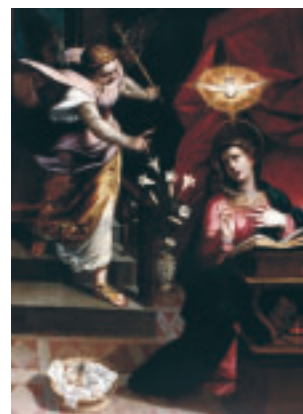
Como es común en los retablos de grandes dimensiones –hasta el siglo XVII– éste presenta por detrás una estructura portante compuesta de un entramado con ocho largueros y cuatro filas de travesaños. La estructura repite el trazado de la arquitectura del retablo, es decir, en vertical dispone de dos largueros encuadrando cada una de las calles de las hornacinas de mayor vuelo y en horizontal los maderos coinciden con la cornisa de cada cuerpo. La estructura asienta sobre la mesa de altar y es asegurada insertando las cabezas de los maderos horizontales en el muro.

Una vez dispuesta ésta, se inicia el montaje del retablo. A la estructura se superponen de abajo arriba los elementos que componen la arquitectura, instalándose en primer lugar la caja central del primer cuerpo a la que se acoplan a cada lado los demás elementos y se continúa del mismo modo de un piso a otro hasta llegar al ático. A la vez que se van instalando los módulos, éstos son asegurados a la estructura utilizando clavos de forja. La disposición del retablo sobre la mesa de altar significa que el sotabanco desempeña exclusivamente una mera función de cierre sin soportar prácticamente carga alguna como *a priori* pudiera parecer por el gran volumen de sus ménsulas.

Ensamblaje del retablo

Los mecanismos de ensamblaje empleados tanto para tableros de fondos de cajas u hornacinas y tableros de pintura, es el ranurado. El sistema de caja y espiga ha sido utilizado en los traspilares, para la unión entre basa, fuste y capitel; las columnas tienen espigas redondas que encajan en el entablamento.

Los tableros de pintura formados por tres paneles, ensamblados a unión viva y reforzados con colas de milano, tienen un espesor aproximado de dos centímetros, y sus bordes van biselados para encajar en la ranura del marco. Los travesaños de refuerzo están clavados por el anverso con espigas de madera, y sus extremos reducen el espesor para evitar que fueren en exceso este punto más débil de la tabla.



Anverso y reverso de una pintura sobre tabla.
La Anunciación.

El estudio del retablo permitió registrar números, letras y marcas que presentan los elementos para su identificación en el conjunto; están realizados con tinta directamente sobre la madera o sobre papel pegado a ésta, de tal forma que las esculturas de bulto están ordenadas de izquierda a derecha por medio de letras mayúsculas y las tablas, por ejemplo, con letras minúsculas van de abajo a arriba, las de la izquierda, y de arriba a abajo, las de la derecha. La última operación era montar las esculturas en sus cajas y hornacinas colgadas de hembrillas de hierro y clavadas sus bases a los pedestales.

Los pedestales de las columnas del tercer cuerpo están contruidos mediante un sistema de acanalado: los tres tableros verticales van encajados en la ranura de la base y la tapa, además, el interior de estos cajones presenta un tablero vertical ensamblado a caja y espiga como refuerzo.

Técnicas pictóricas y de policromía

Para la aplicación de la policromía y pintura de las tablas, el proceso se inicia con una impregnación de cola animal sobre la madera, para después colocar tiras de lienzo encoladas en las uniones y aberturas y, en el caso de las pinturas sobre tabla, cubrir toda la superficie con estopa. En el reverso, la estopa sólo aparece en las juntas del panel. Los aparejos son de yeso, utilizando una primera capa de yeso gris impuro y las siguientes de yeso mate. El bol es una arcilla roja rica en óxido de hierro y cola animal –se aplican dos o tres manos– sobre el que se asienta la lámina de oro bruñida.

Si hasta aquí las características técnicas de la policromía entre el retablo de El Espinar y el de Colmenar Viejo no eran especialmente significativas, es en cuanto a la utilización de los colores donde se encuentran algunas diferencias.

Respecto a la policromía, los magníficos estofados siguen los sistemas tradicionales de ejecución de esta técnica realizada con huevo en Colmenar Viejo y con una emulsión de huevo y aceite de lino en El Espinar⁹. La aplicación de los colores generalmente se hace en capas delgadas, a excepción de las capas de índigo utilizadas en Colmenar Viejo y de los verdes y azules de azurita y malaquita de El Espinar. Básicamente la mayor diferencia que se aprecia entre ambos retablos es una mayor frecuencia de utilización de azules de azurita y verdes de malaquita en El Espinar con respecto a Colmenar Viejo, en el que se utiliza más el índigo. En los tableros de pincel de este último, sobre las capas de aparejo y la impregnación superior de cola se observa una imprimación gris constituida por albayalde y negro vegetal, mientras en El Espinar la imprimación es más beige por incluir además minio en su composición.

En muchos casos, los pintores no sólo realizaban los tableros de pincel sino que se encargaban de los estofados y las encarnaciones de las tallas de los retablos, eran hábiles estofadores que, a mano alzada, cubrían los numerosos campos de un retablo con todo tipo de recursos técnicos: colores lisos, cambiantes, con baños, lacas, estofando los motivos a punta de pincel, esgrafiando o combinando ambas técnicas, de tal manera que multiplicaban las variables a la hora de estofar las superficies de un retablo. En Colmenar Viejo tuvimos la oportunidad de encontrar un motivo transferido con lápiz carbón. Al parecer el calco de los



Detalle de las encarnaciones de Cristo, de acabado mate y textura rugosa y de la Virgen, de acabado pulido aunque las cejas, las arrugas de la frente y de los ojos, y el cabello están pintados a pincel.

motivos estofados sólo se lleva a cabo en las imágenes más significativas del retablo donde éstos son más complejos o, incluso, más novedosos.

Las encarnaciones en ambos retablos, como era habitual en la segunda mitad del siglo XVI, están realizadas a pulimento utilizando, para encarnar, pigmentos aglutinados con aceite de linaza al que a veces se le incorporaban unas gotas de barniz. Para encarnar a pulimento se extiende con una brocha el color base y después se matizan los detalles-sombras, coloretos, etc. Mientras está fresco se pasa un corete o vejiga envuelta en los dedos o en el palo de un pincel con la presión justa para conseguir una superficie completamente estirada y sin huellas, como es característico de estas encarnaciones pulidas. Una vez que la encarnación ya pulida estaba seca, se realizaban los peleteados, las arrugas y las cejas a punta de pincel. En el retablo de Colmenar aparecen varias excepciones a esta técnica, la encarnación del Cristo del Calvario, las barbas y tonsuras de los Santos son superficies rugosas, conseguidas con la brocha de punta sobre una capa de color bastante seca o mordiente para dar un mayor realismo al cuerpo muerto de Cristo y al pelo rasurado de los Santos.

Han pasado diez años desde aquellos trabajos de restauración. El tiempo transcurrido y, por qué no, la experiencia allí vivida ha servido para reafirmar y ajustar los criterios de actuación que a su vez han servido como base para otras actuaciones.

El trabajo, los medios y la mentalidad del restaurador han cambiado; ahora se exige más preparación a los técnicos, estudios más completos de la obra, medios más sofisticados y medidas de seguridad más rígidas. Pero aún quedan aspectos que no acaban de conectar bien con programas metodológicos integrales donde la restauración del Bien, y en especial de los retablos, no debe considerarse de forma aislada sino como parte del inmueble y su entorno.

Este planteamiento para acometer las intervenciones en el Patrimonio no es nuevo, aunque no acaba de calar en la sociedad. Durante los cuatro años que permanecemos en Colmenar Viejo se impartieron varias conferencias para intentar imbuir este criterio; también se organizó una visita abierta al retablo y una exposición fotográfica al finalizar los trabajos, con el convencimiento de que la divulgación del proyecto a los fieles y ciudadanos serviría para sensibilizarles en los objetivos de la conservación y restauración realizados en su retablo y en su posterior cuidado. Este esfuerzo posibilitó el que muchos vecinos de Colmenar Viejo nos facilitaran información oral enriqueciendo así los datos que teníamos de algunas intervenciones.

Nuestra competencia sobre el retablo termina con la restauración. No obstante, conscientes de la necesidad de establecer planes de conservación a largo plazo, incorporamos en la memoria final un capítulo dedicado a las normas de cuidado y mantenimiento del retablo. Que éstas se cumplan depende de la buena disposición de los responsables de la iglesia. Los consejos van encaminados a sencillas acciones como evitar pasar paños húmedos por la policromía y dorados o recomendar la rápida reparación de ventanas rotas, goteras, etc., o que ante cualquier problema recurran a profesionales.

Conclusiones

Sensibilizar a los responsables sobre las ventajas que a largo plazo representan estas estrategias en el mantenimiento periódico de sus bienes es el principal objetivo para conservar nuestro Patrimonio. Con todo ello no sólo se lograría una adecuada conservación del bien, sino también abaratar los altos costes que suponen intervenciones integrales, ya que junto a la limpieza de polvo y la revisión de su estado tendríamos la oportunidad de evaluar los métodos aplicados durante las restauraciones.

La iglesia por su parte tendría una orientación sobre las pautas a seguir en temas como traslados de obras, protección de los bienes durante futuras obras en el inmueble y aprovechar el conocimiento que a lo largo de la intervención han adquirido los técnicos implicados en ella, para facilitar la toma de decisiones, puesto que es factible mantener relación con los mismos.

Se evitarían así actuaciones con repercusiones negativas para la conservación y mantenimiento de las obras, como lo ocurrido en Colmenar Viejo cuando, con posterioridad a la intervención, se planteó la exigencia de pintar muros y bóvedas para adecentar y mantener en las mejores condiciones el templo. En aquella ocasión no se tuvo en cuenta la necesidad de proteger el retablo durante las obras, lo que hubiera evitado que quedara cubierto por una capa gris de polvo.

Por el contrario, un ejemplo positivo fue la consulta realizada por el párroco al Instituto del Patrimonio Histórico Español en relación con la petición de un profesional para arrancar la pintura mural oculta tras el retablo, aprovechando la ocasión para impartir clases prácticas. Afortunadamente la negativa del párroco evitó graves daños y permitió que la obra se conservara en su integridad. En este caso, es sorprendente comprobar cómo un docente no fue capaz de plantearse un análisis riguroso sobre el riesgo que implicaría una intervención de este tipo, que ineludiblemente obligaría al desmontaje del retablo.

Agradecimientos

Mi especial agradecimiento por su colaboración en la edición de este texto a Concepción Cirujano Gutiérrez y a Teresa Gómez Espinosa, del IPHE.

Equipo de trabajo del ICRBC

Asesoramiento arquitectónico: Ángel Luis de Sousa, *arquitecto*

Documentación: Teresa Gómez Espinosa / Juan Morán Cabré, *historiadores*

Laboratorio de química: Lola Gayo / Marisa Gómez / Enrique Parra, *químicos*

Laboratorio de radiología: Tomás Antelo, *fotógrafo* / Araceli Gabaldón, *física* / María Yravedra, *restauradora*

Laboratorio de biología: Montserrat Algueró, *bióloga*

Condiciones ambientales: Juan Antonio Herráez, *biólogo*

Proyecto de Iluminación: Miguel Ángel R. Lorite, *físico*

Departamento de fotogrametría: José M. Lodeiro / José Sandoval / Alejandro Almazán

Dirección de la restauración de las tablas: Rocío Bruquetas, *restauradora*

Dirección y coordinación de los trabajos: Ana Carrassón, *restauradora*

Equipo contratado

Restauradores: Asunción Bretones / Almudena Fernández del Toro / Carmen García Suárez / Charlotte Hansson / Marta García Reino

Tratamiento de la madera: Antonio Mayoral, *carpintero especialista*

Pintura del altar nuevo: Luis Prieto, *pintor decorador*

Fotografía: José F. Lorén, *fotógrafo*

Andamios: YDE

Instalación eléctrica: Ayuntamiento de Colmenar Viejo

Colaboraciones

Trinidad de Antonio Sáez

Margarita Estella Marcos

Áurea de la Morena Bartolomé

M^a Rosa García Blázquez

Roberto Fernández Suárez

Faustino García Moreno y Antonio García Rubio, párrocos de la Iglesia parroquial de Colmenar Viejo.

Créditos fotográficos

Fotografía de la Fototeca de obras restauradas del Instituto del Patrimonio Histórico Español, N^o Registro: *In Situ* 1101.

Bibliografía

El RETABLO y la Sarga de San Eutropio de El Espinar. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de BBAA y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1992.

“RETABLOS”, “Bienes Culturales,” *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n^o 2, MEC, 2003.

Notas

1. Más tarde el ICRBC tuvo que hacerse cargo del coste total de los andamios pues el Ayuntamiento en su política de recortes abandonó su colaboración. De otra parte, la gente de Colmenar nos hizo llegar hechos que recordaban o directamente habían visto relacionados con el retablo, como cuando vieron limpiarlo con cebolla o, cuando, en la Guerra, estuvo protegido hasta el primer cuerpo con sacos terreros, etc.
2. Cooperativa Coroa.
3. BRUQUETAS, R. y CARRASSÓN, A.: “La restauración de retablos monumentales, tres ejemplos”. *La Conservación del Patrimonio en el Mundo Mediterráneo*. I Encuentro “Criterios de Intervención,” Diputación de Castellón, 1996.
4. DE LA MORENA BARTOLOMÉ, A.: “Pinturas murales en el Presbiterio: La Misa de San Gregorio,” *Revista de Investigación “Cuadernos de Estudios”*, año V, n^o 6, Agosto 1994.
5. ESTELLA MARCOS, M.: “La Escultura,” *Revista de Investigación “Cuadernos de Estudios”*, año V, n^o 6, Agosto 1994.
6. DE ANTONIO SÁEZ, T.: “Las pinturas del Retablo,” *Revista de Investigación “Cuadernos de Estudios”*, año V, n^o 6, Agosto 1994.
7. BRUQUETAS, R. y CARRASSÓN, A.: *Retablo de Ntra. Sra. de la Asunción de Colmenar Viejo, Proceso de ejecución. Madrid en el Contexto de lo Hispánico desde la Época de los Descubrimientos*. Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
8. DE LA MORENA BARTOLOMÉ, A.: “Autoría, Cronología, Descripción e Iconografía del Retablo,” *Revista de Investigación “Cuadernos de Estudios”*, año V, n^o 6, Agosto 1994.
9. GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L.: *Evaluación técnica y variaciones de los materiales de dos retablos del mismo autor: Colmenar Viejo y El Espinar. Madrid en el Contexto de lo Hispánico desde la Época de los Descubrimientos*. Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

El Retablo de Santa Eulalia de la Iglesia Parroquial de Marquínez y el Retablo de San Bartolomé de la Iglesia Parroquial de Olano, Álava, España



Retablo de Santa Eulalia. Iglesia Parroquial de Marquínez, Álava.

Nombre de la obra: Retablo de Santa Eulalia.

Ubicación: Iglesia parroquial de Marquínez, Álava, España.

Propietario / institución responsable: Diócesis de Vitoria.

Autor / atribución:

- **Escultura:** José de Frías y otros.
- **Dorado:** Santos de Torres .

Fecha: Finales del siglo XVI.

Estilo: Renacimiento alavés.

Dimensiones: 9,80 m x 5,80 m (alto x ancho).

Tipología: Retablo de talla, con esculturas.

Materiales y técnicas: Madera policromada y dorada.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

De julio de 1988 a noviembre de 1994, sin interrupción.

Perfil del equipo de estudio y de intervención: Restauradores, con el apoyo del Servicio de Arquitectura de la Diputación Foral de Álava.

Los condicionantes externos pueden tener un impacto importante en la toma de decisiones sobre un tratamiento y por lo tanto sobre los resultados finales y el futuro de la obra, incluso cuando se siguen procesos, criterios y requisitos similares en un proyecto paralelo. Dos ejemplos realizados en Álava, han servido para demostrar esta idea.

Retablo de Santa Eulalia, Marquínez

El proyecto de restauración del retablo de Marquínez empezó en 1987, justo cuando acababa de entrar en funcionamiento el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava. La obra se hallaba totalmente desmontada en el suelo de la sacristía de la iglesia parroquial de Marquínez, tras una iniciativa tomada algunos años antes por el pueblo, dado el estado de conservación extremadamente precario y las malas condiciones del edificio.

En 1988 el edificio se hallaba en estado de ruina, sin posibilidad de volver a albergar el retablo de nuevo. Teniendo en cuenta la imposibilidad de salvar el edificio, el objetivo principal se centró en rescatar el retablo. Se realizaron informes y estudios previos para determinar la posibilidad de su traslado a un local especial en el que pudiera ser reconstruido de nuevo en su totalidad. Finalmente, se decidió volver a montar el retablo en una de las naves laterales de la catedral Neogótica de María Inmaculada de Vitoria.

El retablo de Marquínez, de gran calidad artística, destaca entre el resto de obras alavesas de este período y era el punto de referencia de las fiestas patronales de la localidad. El retablo fue construido para esta iglesia en particular por lo que, de no haber sido por las adversas circunstancias que lo deterioraron tan profundamente y dada la estrecha relación con el edificio, éste podría haber sido declarado Bien de Interés Cultural en la categoría de Monumento. Actualmente estamos estudiando la posibilidad de que el Gobierno Vasco considere declarar oficialmente la obra como Bien Cultural.

Origen del proyecto

Significado cultural del retablo



Iglesia Parroquial de Marquínez: vista general e interior en ruinas.

Propuesta de intervención

Estado de conservación

Para poder comprender el deterioro sufrido por el retablo, es importante destacar el progresivo deterioro del edificio. Situado en la cima de un pequeño alto, en el centro del pueblo, el edificio comenzó a degradarse tras un corrimiento del terreno que provocó daños en los cimientos y la apertura de numerosas y grandes grietas en muros y bóvedas, imposibles de solucionar, que derivaron en el derrumbe progresivo de gran parte de la bóveda de la iglesia y enormes grietas en sus muros.

Los fragmentos del retablo se hallaban esparcidos sobre el suelo de la sacristía, expuestos al riesgo de derrumbe de esta zona del edificio y a posible robo, dada la falta de protección y la facilidad de acceso a las diferentes piezas. Los soportes de madera de los relieves, de las esculturas en bulto redondo y de otros elementos decorativos se encontraban en un avanzado estado de pulverulencia provocado por los ataques de hongos e insectos xilófagos, especialmente termitas (50%). La policromía también estaba afectada por los agujeros de salida de los insectos y por el ataque de hongos que padecía la capa de preparación, aunque, sin embargo, no se apreciaban levantamientos ni lagunas de gran importancia.

Acercamiento

En 1987, al entrar en funcionamiento el Servicio de Restauración, se realizó un estudio sobre la situación general del retablo y del edificio, en colaboración con el Servicio de Arquitectura de la Diputación Foral de Álava. Realizados los estudios pertinentes sobre el edificio, se comenzaron a estudiar posibles soluciones. Dadas las condiciones adversas y conscientes del reto que se nos había presentado, se optó por la solución más adecuada: En el mejor de los casos, sólo el retablo podía salvarse.

Se centró la atención en estudiar la influencia de las condiciones ambientales en la futura conservación del retablo, de forma que su nueva ubicación no afectase negativamente a su estado de conservación.

En colaboración con el Servicio de Arquitectura, se analizó la resistencia mecánica de la estructura de soporte del retablo. En su estado, el retablo no hubiera sido capaz de soportar su propio peso una vez montado de nuevo. Con esta idea, el Servicio de Arquitectura diseñó un sistema de anclaje para evitar que el peso de las piezas superiores recayera sobre las inferiores.

Se plantearon los análisis químicos de rigor para conocer las características de los componentes del retablo, aunque, dado el escaso presupuesto con el que contábamos en aquellos años, estos quedaron pospuestos. De todas formas, dado que la policromía no presentaba problemas particulares, el desconocimiento de sus componentes químicos no supuso un impedimento de cara a su tratamiento.

Por orden de prioridades y dada la urgencia que exigía el caso, se plantearon los siguientes tratamientos:

- Protección de cada una de las piezas de cara al traslado para su restauración.
- Limpieza superficial y protección de los elementos policromados.
- Desinfección del soporte.
- Consolidación del soporte.
- Saneamiento y reconstrucción de las zonas de madera perdidas.
- Fijación puntual de la policromía.
- Eliminación de repintes.
- Estucado y reintegración de las zonas de lagunas.
- Capa de protección final.
- Diseño de un sistema de anclaje.
- Montaje del retablo en la Catedral.
- Revisión final del conjunto y revisión de acabados en el retablo.

Los objetivos marcados se consiguieron de forma satisfactoria. Trasladado a la Catedral de María Inmaculada de Vitoria, el retablo forma parte de las obras que componen la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria y está protegido por los sistemas de seguridad de la Catedral. Aunque las condiciones ambientales no son las más adecuadas para su conservación y nos vemos obligados a periódicos tratamientos de mantenimiento, su nuevo emplazamiento permite las visitas de fieles, turistas, historiadores del arte y demás investigadores.



Retablo de Santa Eulalia, Marquínez: Efecto de la destrucción causada por la termita.

Propuesta de actuación

Intervención

Retablo de San Bartolomé, Olano, Álava, España

Significado cultural del retablo

El proyecto de restauración del retablo de Olano comenzó a raíz de la visita de la principal autora del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, quien llamó la atención sobre su mal estado de conservación y la gran calidad del mismo, oculta bajo un sinfín de repintes de burda factura que modificaban considerablemente la iconografía original del retablo.

El retablo de Olano tiene un particular significado cultural por ser el único retablo, principalmente de tabla, de esta época, conservado en Álava, y por tener una factura de gran calidad. Dedicado a San Bartolomé, patrono del pueblo, es el principal reclamo para las fiestas de Olano y el único referente religioso para la celebración del culto.



Nombre de la obra: Retablo de San Bartolomé.

Ubicación: Iglesia parroquial de Olano, Álava, España.

Propietario / institución responsable: Diócesis de Vitoria.

Autor / atribución: Anónimo.

Fecha: Primera mitad del siglo XVI.

Estilo: Gótico tardío.

Dimensiones: 7 m de altura aproximada.

Tipología: Retablo con esculturas y tablas.

Materiales y técnicas: Madera policromada y dorada.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

De forma continuada desde Febrero de 1995; terminación prevista para el año 2003, aunque, por los problemas que se describen más adelante, aún se continúa su tratamiento.

Perfil del equipo de estudio y de intervención: Restauradores, químicos, biólogos e historiadores.

En este caso, el retablo ha sido legalmente declarado “Bien Cultural con categoría de Monumento”, ya que fue realizado específicamente para la iglesia parroquial de Olano, construida a finales del siglo XV, y muy bien conservada hasta la fecha. Por todas estas razones, el retablo es una obra de arte única en este territorio y digna de ser incluida en las rutas de turismo cultural del País Vasco.

Sobrio y muy bien conservado, el edificio gótico que alberga el retablo también ha sido declarado Patrimonio Cultural. Su interior muestra claros indicios de la existencia de pinturas murales bajo las capas de cal de sus muros.

En el pasado, las condiciones ambientales de la iglesia eran algo extremas debido a la rotura de los cristales de las ventanas y a las goteras ocasionadas por la techumbre en mal estado. Las temperaturas medias oscilaban entre los 8 y 10° C y la humedad relativa era del 70 al 80%. En la actualidad, estos problemas se han solucionado y la iglesia es un lugar seguro y estable, ya que su temperatura y humedad relativa son fáciles de controlar por tratarse de un recinto pequeño. La iluminación sigue siendo tenue, ya que es natural y proviene únicamente de una pequeña ventana próxima a la cabecera de la iglesia, orientada al Noreste.

Hoy el pueblo de Olano, celoso de su patrimonio religioso y artístico, celebra con asiduidad misas en su iglesia para defender sus derechos. Antes de comenzar la restauración y dado que se trata de un pueblo con escasos habitantes, situado a 1,5 km de otro más poblado, las puertas del templo sólo se abrían para el culto una vez al año, el día de San Bartolomé. El resto de los días la misa se celebraba en el municipio vecino de Zaitegui. La seguridad del retablo es similar a la que podría ofrecerse a cualquier otra obra bajo las mismas circunstancias (iglesia ubicada dentro del pueblo, de gruesos muros, pequeñas ventanas y de difícil acceso a extraños). Sin embargo, una vez restaurado el retablo, se colocará un sistema de alarma que ayude a evitar intentos de robo o agresiones de cualquier tipo.

El proyecto tuvo que afrontar una dificultad añadida relacionada con la ubicación definitiva del retablo una vez finalizado el tratamiento de conservación. Desde hace más de dos décadas, las competencias en materia de conservación y restauración del patrimonio del territorio histórico de Álava fueron transfe-

Contexto

ridas por el Gobierno Vasco a las tres Diputaciones Forales. En este sentido, los criterios sobre temas de conservación y restauración están marcados por el Servicio de Restauración, aunque se tiene en cuenta la opinión de los propietarios, siempre que no contravenga las normas legales al respecto. Periódicamente se llevan a cabo reuniones de la "Comisión Mixta Obispado - Diputación Foral de Álava", dirigidas a favorecer la comunicación y la toma de decisiones conjunta entre ambas instituciones.

En el caso del retablo de Olano, El Servicio de Restauración marcó los criterios de intervención y asumió también todos los gastos generados por los trabajos hasta el año 1998, atendiendo en todo momento al convenio de esta Comisión y a lo estipulado por la Ley de Patrimonio Histórico Español y de Patrimonio Cultural Vasco. A partir de ese momento, el Obispado de Vitoria inició una aportación económica para la intervención, que se suma anualmente a los fondos destinados por la Diputación Foral de Álava para planes generales de restauración de su patrimonio mueble. Desafortunadamente, desde 1998, han surgido discrepancias sobre si el retablo debe regresar a su lugar de origen una vez restaurado, como indica el Decreto de Ley 273/2000, o si será expuesto en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, según los deseos del Obispado.

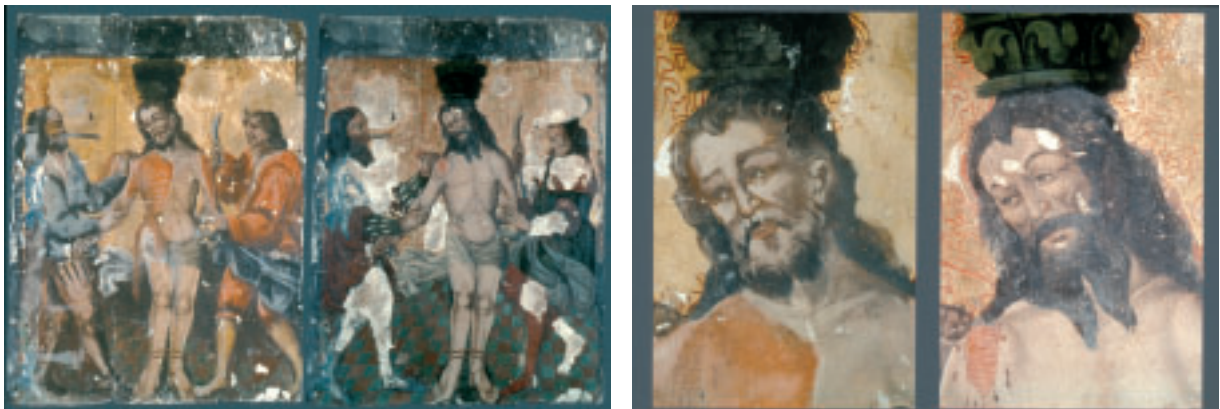
Propuesta de intervención

Historia y estado de conservación

El retablo sufrió una impactante transformación parcial en el siglo XVIII, cuando se encargó la modificación de la iconografía de sus tablas a un pintor local de la época. Con la posible intención de solucionar sus problemas de conservación (lagunas y enormes levantamientos), se aprovechó para modificar una gran parte de sus escenas, siguiendo los dictámenes litúrgicos entonces en vigor.

El resultado de aquella intervención dio a la obra un aspecto confuso, ocultando a la vez la calidad del retablo. Los historiadores han constatado que esta intervención fue burda e incompatible con las zonas de pintura del siglo XVI conservadas y que se dejaron parcialmente a la vista. Durante el siglo XVIII, también se colocó en el centro del banco del retablo un sagrario de estilo barroco.

En general, el estado de conservación previo a la intervención era muy precario. Se detectaron diversos problemas que incluían ataque de hongos e insectos.



tos xilófagos, deformaciones del soporte, pérdidas importantes de parte de las entrecalles y de algunos doseletes de las tablas y relieves, deformación de la estructura arquitectónica que hacía temer por su estabilidad, desubicación de una de las tablillas de la predela, y humedades causadas por las goteras.

En cuanto a la capa pictórica o policromía, las tablas eran las que presentaban peor estado de conservación, con numerosas y enormes lagunas y levantamientos que alcanzaban crestas de casi 1 o 1,5 cm. de altura. Aunque el soporte de roble de las mismas estaba en bastante buen estado, casi sin afección de xilófagos, hemos constatado durante su restauración la enorme capacidad higroscópica de éste, hecho que condicionará indiscutiblemente la futura conservación de la obra, los trabajos de mantenimiento y el control de las condiciones ambientales.

Acercamiento

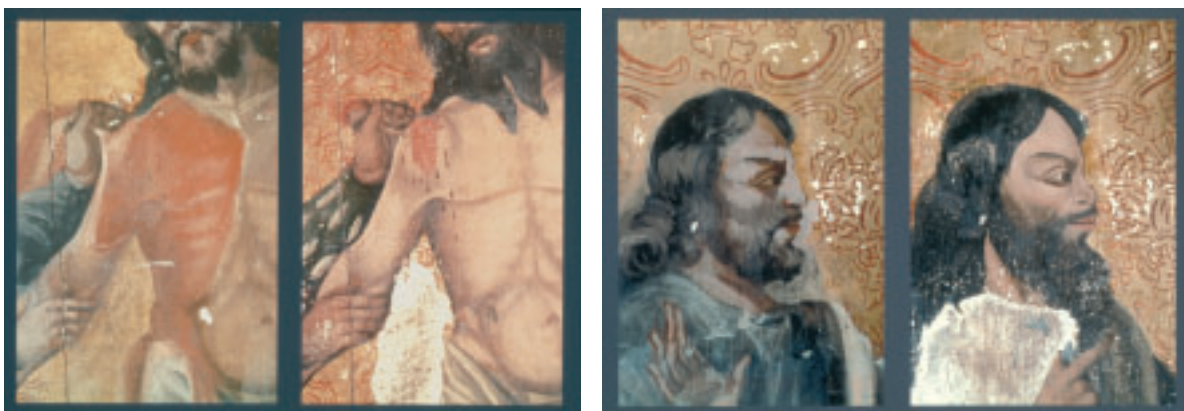
Al igual que con el retablo de Marquínez, se realizó un estudio del estado de conservación del retablo y de su entorno en colaboración con el Servicio de Arquitectura de la Diputación Foral de Álava. Las condiciones climáticas en la iglesia se consideraron muy adversas, por lo que se llegó a la conclusión de que el templo debía ser rehabilitado inmediatamente, antes de la finalización de los trabajos de restauración del retablo. Esto se ha cumplido de forma satisfactoria.

Se puso un especial acento en el estudio de las condiciones ambientales, de forma que la posterior reubicación de la obra en el templo no afectase negativamente a su estado de conservación. Este estudio se viene realizando de forma continuada desde antes del comienzo de los trabajos de restauración. También se centró mucho el estudio en el estado de conservación de las maderas más blandas (coníferas), especialmente doseletes, entrecalles y algunas tallas, ya que, debido al ataque de hongos e insectos xilófagos, eran extremadamente frágiles.

De todas formas, una de las principales preocupaciones era solucionar los problemas de levantamiento que presentaba la capa pictórica de las tablas y la policromía de algunas esculturas. Aunque los de estas últimas eran menos graves, la capa pictórica de las tablas estaba casi totalmente desprendida del soporte y se mantenía con la misma estabilidad que una torre de naipes. En este sentido, el Instituto Nacional de Investigación y Tecnología de Ciencias



Retablo de San Bartolomé (Olano): Cambio de composición realizada durante el repinte.



Retablo de San Bartolomé (Olano): Escena del martirio de San Bartolomé, antes y después de la eliminación del repinte.

Agrarias y de la Alimentación (INIA) realizó los estudios de identificación de las maderas (roble), y las dató, mediante dendrocronología, en el siglo XVI.

Por último se centró la atención en la eliminación de los repintes del siglo XVIII. Dado que los repintes no respondían ante los disolventes que podían soportar la pintura y la policromía del XVI, se analizó químicamente, tanto la composición de la capa pictórica original, como la de los repintes, llegándose a la conclusión de que la única forma de eliminarlos era mecánicamente, con bisturí y microscopio binocular (25X - 16X).

Propuesta de actuación

Para desarrollar la propuesta de intervención, se formó una comisión de especialistas en diferentes disciplinas que informó al Obispado de Vitoria de las conclusiones del estudio. Para llegar a la formulación de los tratamientos que se detallan a continuación, los factores más importantes considerados fueron el mal estado de conservación del retablo, la decisión de eliminar la intervención del siglo XVIII, y el hecho de que el retablo de Olano es el único retablo del siglo XVI con un sistema de soporte mixto y con una iconografía tan singular conservado en Álava. En función de la particularidad del caso, se adoptaron los criterios que se consideraron más sensatos.

Por orden de prioridades se plantearon los siguientes tratamientos:

- Protección de cada una de las piezas del retablo de cara al desmontaje y para su posterior restauración, centrandó la atención en las tablas debido a su delicado estado de conservación. Desmontaje del retablo.
- Fijación *in situ* de la capa pictórica y consolidación de los elementos de las entrecalles y doseletes, ya que estaban demasiado frágiles. Sólo se planteó el traslado parcial de aquellas piezas con necesidad de ser restauradas en el taller y sólo de las que se fueran a tratar en cada momento.
- Desinfección y consolidación del soporte.
- Saneamiento del soporte y reconstrucción de las zonas de madera perdidas, para recuperar la unidad del conjunto.
- Fijación en profundidad y bajo microscopio de la capa pictórica y de las policromías.
- Realización de análisis de capas pictóricas originales y de la composición de los repintes.
- Eliminación de los repintes del XVIII (decisión tomada después de varias reuniones de la responsable del Servicio de Restauración con los demás restauradores, historiadores y propietario).
- Estucado y reintegración de las zonas de lagunas. Capa de protección final.
- Montaje del retablo. Revisión final y retoques.

Intervención

Las actuaciones llevadas a cabo fueron las descritas, aunque se presentaron numerosos problemas durante la fijación de la pintura, dada la inestabilidad de las tablas y las dificultades encontradas a la hora de eliminar los repintes. Los esfuerzos para restaurar la iconografía original de las tablas, que tienen elementos poco usuales, ha valido la pena a pesar de que bajo los repintes del siglo XVIII han aparecido grandes lagunas de la capa pictórica original. La fase de reintegración ha sido difícil en algunas tablas debido a la falta de información.

Se ha llegado a la conclusión de que el retablo, sea cual sea su posterior ubicación, ha de ser revisado al menos cada dos años, ya que las tablas poseen una higroscopicidad grande que puede provocar nuevos levantamientos y pérdidas de capa pictórica.

Desde el punto de vista técnico, los objetivos marcados se han alcanzado en ambos retablos. En cuanto a la contextualización de los retablos, nos encontramos ante dos situaciones bien distintas. En el retablo de Marquínez, tuvimos que renunciar a la recuperación del edificio como lugar de ubicación. A pesar de que la obra ha quedado descontextualizada y ha perdido su carácter de Monumento en relación con el edificio que la albergaba, se consiguió salvarla y hoy se puede disfrutar de ella en una de las capillas laterales de la catedral neogótica de Vitoria.

La situación en Olano es la contraria. El Obispado de Vitoria quiere que la obra sea permanentemente colocada en el Museo Diocesano de Arte Sacro, y basa la decisión en el hecho de que Olano tiene pocos habitantes para proteger y/o para apreciar el retablo. La responsabilidad del Servicio de Restauración, sin embargo, es defender los intereses de la obra desde el punto de vista patrimonial, evitando que ésta se desvincule definitivamente del edificio y de su entorno. De hecho, el cambio de emplazamiento violaría la Ley del Patrimonio Cultural Vasco LPCV 7/1990 y el Decreto del Gobierno Vasco 273/2000 del 19 de diciembre del 2000, que declara esta obra como “Bien Cultural con categoría de Monumento”, otorgándole el “máximo grado de protección” que se puede dispensar a los bienes integrantes del Patrimonio Cultural Vasco.

También es responsabilidad del Servicio de Restauración velar por los intereses culturales del pueblo de Olano, ya que si la obra no vuelve a su templo, dejará de ser el punto de referencia de las fiestas patronales de la localidad y perderá un aspecto importante de su significado cultural e histórico.

A todo ello añadiremos que el edificio se halla en la actualidad en perfecto estado de conservación, presentando condiciones climáticas estables, a las que las diferentes piezas del retablo, ya restauradas, se han ido acostumbrando. No se han observado levantamientos de importancia en la capa pictórica. Por otro lado, debido a la naturaleza de la obra y a su sistema de anclaje al muro, resultaría difícil que fuese robada, por lo que el retablo está, de hecho, muy bien protegido en Olano. Este dato contradice el argumento que esgrime el Obispado para defender su postura, de que el pueblo tiene escasos habitantes.

Estos dos casos de estudio han demostrado el importante impacto que las condiciones externas pueden tener en el futuro de una obra de arte, incluso cuando se siguen procesos, criterios y requerimientos similares. Los acercamientos metodológicos de la restauración deben ser capaces de adaptarse a esos condicionantes, ya sean medioambientales, como en el caso del deterioro de la iglesia parroquial de Marquínez, o sociales, como la falta de acuerdo entre instituciones patrimoniales y religiosas del caso de Olano, para ser capaces de cumplir sus objetivos y hacer respetar las leyes, especialmente si éstas defienden y protegen el Patrimonio por encima de intereses particulares.

Resultados y balance de las intervenciones

Fotografías

Fotografía Rosaura García Ramos © Foto-Quintas - DFA , paginas 2 y 6

Fotografía Rosaura García Ramos © Rosaura García Ramos. Vitoria Gasteiz, España

Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada: Puesta a punto de una metodología de estudio para la intervención en Retablos

136

María José González López ¹



Nombre de la obra: Retablo de los Santos Juanes.

Ubicación: Capilla Real de Granada, España.

Propietario / institución responsable: Arzobispado de Granada. Cabildo Capilla Real.

Autor/ atribución:

- **Retablo:** Felipe Bigarny, escultor; Antón de Plasencia y Alonso Salamanca, policromadores, Andrés Solórzano y Martín Bello, entalladores y Jorge Fernández, Jerónimo Quijano, Francisco de Baeza, maestro Sebastián, Bernal Miguel y Martín Bello, oficiales y aprendices.

- **Esculturas de los reyes orantes:** Diego de Siloé, escultor.

Fecha: 1520-1522, a excepción de las esculturas orantes de los Reyes Católicos (1528-1530).

Dimensiones: 16,35 m x 9,27 m (alto x ancho).

Tipología: Arquitectura lignaria, esculturas, grupos escultóricos y relieves.

Materiales y técnicas: Madera tallada, dorada y policromada.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

- **Estudios:** de Enero a Junio de 1998.

- **Intervención:** de Enero de 1999 a Junio de 2000.

Perfil del equipo de estudio y de intervención:

- **Equipo de redacción del proyecto:** 1 coordinadora conservadora-restauradora, 1 asesor técnico en conservación preventiva, 1 historiador del arte, 1 fotógrafo, 2 químicos, 1 biólogo.

- **Empresas colaboradoras:** Map Line S.A. (levantamiento y restitución fotogramétrica).

- **Equipo de conservación-restauración:** 6 conservadores-restauradores.

- **Estudio de la estructura arquitectónica del reverso del retablo:** 1 arquitecto, 2 arquitectos técnicos, 2 delineantes.

Con el proyecto de estudios para la intervención del retablo Mayor de la Capilla Real de Granada, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía pone a punto una metodología aplicada al conocimiento para la intervención en esta tipología de bienes culturales que intenta individualizar un método de trabajo que se adapte a esta tipología de bienes tan específica y tan desconocida, en la que su conocimiento implica, no sólo considerar el retablo desde la perspectiva tradicional de bien cultural constituido por una serie de materiales, más o menos complejos, que presentan una determinada patología, sino también estudiarlo desde una concepción integral, en la que se considera al retablo como parte de un contexto que hay que evaluar *a priori*. Este contexto no es sólo físico, ni material, ni de intervención, sino también, sociocultural ya que el retablo forma parte de una comunidad y desarrolla una función cultural determinada en la mayoría de las ocasiones hoy día vigente. Por último, no podemos olvidar que esta metodología debe arbitrar y poner a punto instrumentos que consientan la viabilidad técnica y administrativa de la intervención definida.

La Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dentro del Programa de Conservación y Restauración de Bienes Inmuebles, emprende en 1990 las obras de Conservación del Conjunto Catedralicio de Granada. Este proyecto tiene como objetivo conseguir la consolidación genérica del Conjunto y realizar actuaciones de intervención de carácter singular, tanto en el inmueble, como en los bienes culturales que aloja su interior.

Dentro de esta iniciativa, se enmarca el Proyecto de Investigación y la Intervención del Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada, realizado y dirigido por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico² dentro del Convenio suscrito en el mes de noviembre de 1997, entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Caja Madrid y el Arzobispado de Granada. El coste económico de la intervención proyectada y realizada asciende a 498.840,04 €, cuya distribución económica se formaliza en dicho Convenio como sigue: Fundación Caja Madrid: 330.556,65 €, Cabildo de la Capilla Real de Granada: 60.101,21 €, e I.A.P.H. 108.182,17 €. En dicha cuantía económica se

Origen del proyecto

incluyen los gastos de realización del proyecto de Investigación para delimitar y definir la intervención cuyo coste ascendió a 43.873,89 €.

Significado cultural de la obra

La Capilla Real de Granada es uno de los espacios de mayor relevancia por su calidad arquitectónica e importancia histórico-artística de Andalucía. Su interior alberga las colecciones de bienes muebles que los Reyes Católicos legaron a dicha ciudad, objetos de elevado valor histórico-artístico y simbólico para la propia ciudad de Granada y también para el conjunto del Estado Español. Entre estos bienes se encuentra el Retablo Mayor, uno de los ejemplos retablisticos más importantes del territorio español y referencia fundamental en la evolución artística de esta tipología. Por su sencillez y austeridad ejemplifica la manera de entender la religiosidad de la época, siendo además, lugar de encuentro de los principales maestros del momento; circunstancias que confiaron a este retablo una nueva concepción estética.

Tres son las características formales que hacen de este conjunto una obra excepcional: Por vez primera aparecen elementos del romano en un retablo realizado en Andalucía; en segundo lugar, el uso de la iconografía escultórica en todo el retablo y, por último, la sistematización de las proporciones dentro de una ordenación que recuerda la tradición gótica. En cuanto a su técnica, es uno de los pocos ejemplos conocidos en el territorio andaluz, que combina las técnicas policromas tradicionales de la época y del marco geográfico mediterráneo, dorados y estofados, esgrafiados o punzonados, con técnicas policromas nórdicas, importadas de los Países Bajos, como son los brocados aplicados en sus dos variedades: Yuxtapuestos o aislados³. Las vestiduras de las esculturas y de los grupos escultóricos muestran magníficos ejemplos de esta técnica. Todos estos hechos, sin duda, justifican con creces que este retablo se convierta en reseña indispensable para artistas posteriores.

Descripción del retablo

El retablo mayor de la Capilla Real, concebido a modo de arquitectura con una escala monumental, se divide en tres cuerpos horizontales, subdividido el inferior en dos niveles para formar el altar, y un ático dotado de una sobreelevación central importante. Las divisiones horizontales están marcadas por cornisas de diferente amplitud, que le confieren una estratificación acusada, subrayada por el tratamiento y tamaño de los grupos escultóricos. Las divisiones verticales constituidas por 3 calles y 2 entrecalles se definen gracias a pilastras, cuya menor anchura contrasta con el de las cornisas. El papel de los diferentes espesores de los elementos verticales y horizontales es fundamental en la percepción del retablo, compensado sutilmente por el peso visual de las grandes cornisas y por la subdivisión horizontal de cada cuerpo en las dos calles extremas, de forma que las hornacinas de menor tamaño de los laterales, se funden por la parte interior a la predela y se coronan en el ático de forma independiente, aportando un marco de una densidad estructural y compositiva notable que sirve de apoyo a las escenas centrales; forzando así la atención y acentuando el dramatismo de la representación de la Pasión.

La construcción del retablo responde fielmente a esta retícula de horizontales y verticales que se resuelve externamente con tableros, cornisas, columnillas y

moldurados hasta formar un sistema que articula las hornacinas como si fueran grandes casetones proyectados hacia dentro, es decir, hacia el muro de cierre de la cabecera. Se consigue así una profundidad notable para alojar las esculturas y grupos escultóricos que componen las escenas.

En el ámbito conservativo, los retablos son unos bienes culturales que presentan particularidades específicas derivadas de su propia concepción como elemento arquitectónico, simbólico y decorativo, que se concretan en tres aspectos básicos: su integración en el inmueble para el cual han sido concebido, el contexto concreto que le suministra el continente, y por último, su complejidad técnica, diversidad de sistemas constructivos, materiales y elementos que intervienen en su construcción (estructura de sostén, caja arquitectónica, pinturas, esculturas, elementos decorativos, etc.).

Todas estas características intrínsecas derivan en un hecho crucial que condiciona su estudio, su intervención o, cualquier acción propuesta, que se concreta en la interrelación producida entre la obra, su entorno y el continente. Este hecho conlleva a constatar que en el estado de conservación de estas obras intervienen factores complejos tales como:

- Factores considerados usuales (la propia evolución de los materiales, la respuesta material de sus componentes al entorno que lo circunscribe, la función que desempeña, etc.).
- Factores derivados directa e indirectamente del estado del edificio que lo alberga (infiltraciones de agua, deficiente seguridad, inadecuación de los sistemas de iluminación, falta de mantenimiento, etc.).
- Factores relacionados con el estado de aquellas áreas del retablo en contacto directo con el edificio, nos referimos al paramento al que se adosa y al pavimento sobre el que se apoya (infiltraciones de humedad, ineficacia de los puntos de anclaje, vencimientos y desplomes causados por fallos en la cimentación, etc.).

Todo ello, implica tomar conciencia *a priori*, que su estudio e intervención ha de ser concebido con una visión integral que contemple tanto el estado del continente que lo alberga, como el estado del propio retablo, con objeto de individualizar y proponer en fase de proyecto o, ejecutar en fase de intervención, las acciones y tratamientos que demande la propia obra, el continente o su contexto.

Conscientes de las particularidades que los retablos presentan, el I.A.P.H., a partir del retablo Mayor de la Capilla Real de Granada⁴, desarrolla una metodología específica para estos bienes culturales, que sin desmarcarse de la metodología general con la que actúa esta Institución en los demás bienes, se adecua a la casuística tan específica que comporta. Esta metodología parte de la siguiente premisa: cualquier estudio e intervención que sobre los bienes culturales en general, y en particular sobre los retablos se realice, no puede ser abordada desde la óptica meramente operativa, sino que a ella se llega tras una fase de rigurosa investigación aplicada al caso concreto objeto de estudio, que

La metodología y su aplicación

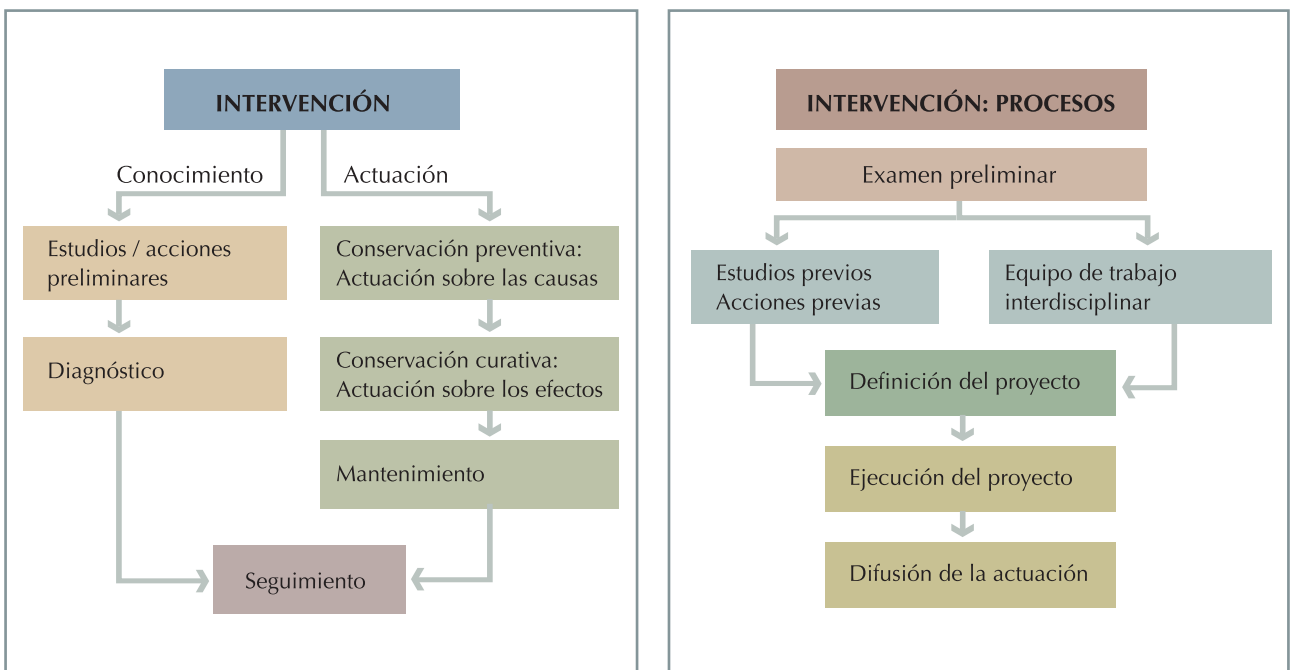
permitirá definir la intervención aplicada a sus características y necesidades; o lo que es lo mismo, conocer para intervenir.

La puesta en práctica de esta máxima implica una metodología de trabajo articulada en dos fases, complementarias o secuenciales, según los casos. Una primera etapa cognoscitiva que incluye la realización de aquellos estudios y acciones necesarios para individuar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos, las patologías presentes, los materiales, las técnicas constitutivas, etc., y una segunda etapa operativa en la cual se ejecuta la actuación definida proyectualmente.

El “conocimiento” del bien desde esta perspectiva tiene como finalidad proporcionar los instrumentos necesarios para programar de forma priorizada las actuaciones por él demandadas sobre la base de su problemática. Ello implica evaluar y considerar, de forma pormenorizada, todos los factores de riesgos extrayendo las conclusiones correctas a partir de la profundización del binomio objeto-obra.

En síntesis, la metodología empleada en el conocimiento material del bien y las investigaciones analíticas preliminares, constituyen conjuntamente un filtro que frena y selecciona las intervenciones destructivas y las que pueden alterar la obra, garantizando unas intervenciones, respetuosas, mínimas y puesta al día sobre técnicas y procesos de tratamiento. Este es el objetivo principal que pretende conseguir el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico con la aplicación de esta metodología, que permite asegurar la conservación y transmisión al futuro, en las mejores condiciones posibles, de todas aquellas obras sobre las que actúa, puesto que, como sabemos, la actuación no resulta efectiva al 100% si antes no se conocen, ni se eliminan las causas que originan las alteraciones, ni se dispone de los instrumentos y medios técnicos, humanos y económicos necesarios; no sólo para la ejecución de aquellas acciones que

Proceso de conocimiento y de intervención en bienes culturales en el I.A.P.H.



implican intervención directa sobre el bien, sino también, las que de forma indirecta requiera el entorno y el continente para garantizar su conservación y facilitar su contemplación y mantenimiento.

En el caso específico que nos ocupa, los retablos, los procesos básicos a seguir según la metodología del I.A.P.H para lograr estos objetivos, se pueden resumir de la siguiente manera:

Instrumentos

La intervención de bienes culturales desde una Institución Pública, como es el I.A.P.H., implica para ser operativo y ágil en su actuación y gestión, tener previsto de antemano una serie de instrumentos técnicos, científicos, de recogida y de tratamiento de datos que consientan, no sólo cumplir con los objetivos marcados para el bien en estudio o en tratamiento, sino también rentabilizar los recursos personales, técnicos y económicos disponibles y la transferencia de resultados a la sociedad, en nuestro caso, andaluza. Ello implica poner a punto una serie de instrumentos y herramientas, que en el caso de los retablos por su complejidad técnica, constructiva y el número de elementos o de obras que lo componen, resulta particularmente útil, ya que permiten:

- Normalizar los contenidos, informaciones y documentación derivados del proceso de conocimiento o de intervención.
- Controlar la calidad de la información, documentación, intervención, etc.
- Proporcionar una visión global del estado en el que se encuentra la actuación sobre el retablo sistematizando operativamente y cronológicamente la intervención.
- Facilitar el tratamiento documental de la información generada con vistas a su archivo, consulta y/o difusión.

El proyecto: instrumento de conocimiento

El proyecto, entendido como instrumento de conocimiento para la intervención en bienes culturales, es la herramienta de la que se vale y avala este Instituto para abordar sus actuaciones en Patrimonio Cultural. El documento proyectual es, en síntesis, la puesta en práctica de la filosofía de este Instituto en materia de intervención de bienes culturales concretada en un instrumento técnico, científico y económico que aplica la metodología defendida y las exigencias legalmente establecidas.

El proyecto entendido desde esta óptica contempla las dos fases mencionadas anteriormente: cognoscitiva y operativa. Esta articulación convierte al documento de proyecto en un instrumento de conocimiento y en una herramienta de trabajo que permite plantear y planificar de forma correcta la política de intervención en bienes culturales por parte de la Administración Pública, y en un medio para ejecutar de forma científica y racional los tratamientos y acciones que demandan tanto el bien como el contexto que lo envuelve. Actuando de esta forma, se garantiza la idoneidad y la calidad de la acción propuesta y

realizada desde las líneas básicas de la intervención aplicada a la conservación-restauración y puesta en valor del Patrimonio Cultural intervenido.

Cada vez más, las Instituciones Públicas y privadas consideran fundamental apostar, para el correcto desarrollo de una política de planificación y gestión en intervención de bienes culturales, por el Proyecto, ya que es una herramienta cuya validez está sustentada en la profundización de las tres vertientes básicas del conocimiento aplicado a la intervención: Investigación, acción interdisciplinar y la definición y cuantificación económica de la intervención. De igual forma, este acercamiento permite que la intervención se sustente en una base científica que contemple las líneas básicas de la conservación-restauración del Patrimonio intervenido: El diagnóstico, la actuación, su puesta en valor y la difusión.

El contenido mínimo que debe contemplar un Proyecto según las exigencias legales de nuestra Comunidad Autónoma⁵ es la identificación del bien, la diagnosis de su estado, la propuesta de actuación, desde el punto teórico, técnico y económico y la descripción de la metodología a utilizar. Contenido que, evidentemente, el Proyecto de Intervención del retablo que nos ocupa contempla. Además, se adecua a los requisitos exigidos legalmente, ya que se trata de un Bien de Interés Cultural (B.I.C.)⁶, al igual que se ajusta a las exigencias metodológicas del I.A.P.H., a las necesidades técnicas y conservativas del propio retablo, sin olvidarnos de las administrativas: visado de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y aprobación por la Comisión de Patrimonio⁷.

Delimitación del ámbito del proyecto

Desde la perspectiva integral anteriormente comentada, este Proyecto contempla la realización de los estudios e investigaciones preliminares necesarios para la intervención de los siguientes bienes culturales:

- Retablo Mayor.
- Material lapídeo (paramentos) de las zonas anexas al retablo.
- Epigrafía y heráldica de la cabecera.
- Diagnóstico de los frontales de altares del retablo.

De forma paralela a la ejecución de este Proyecto, se formula el Proyecto arquitectónico para delimitar la intervención en la escalinata y balaustrada de acceso al altar, proyecto suscrito por el arquitecto D. Pedro Salmerón Escobar, cuya ejecución se realiza conjuntamente con la del retablo.

Todos estos estudios y acciones se realizan con objeto de obtener una unidad conservativa, formal y de presentación del retablo tras su intervención. Por motivos de afinidad con el contenido del Taller de retablos, nos limitaremos a desarrollar en este artículo la parte correspondiente al retablo, del cual a continuación exponemos el esquema general del contenido que abordó la fase de diagnóstico, y en concreto, el Proyecto:

ESTRUCTURA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PARA LA INTERVENCIÓN EN EL RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA

- I Introducción.
- II Objetivos.
- III Metodología general del proyecto.
- IV Estudios preliminares.
 - IV.1 Levantamiento fotogramétrico.
 - IV.2 Estudios histórico-artísticos.
 - IV.3 Investigación científico-analítica.
 - IV.4 Determinación del microclima y de los niveles de iluminación.
- V Estado de conservación del retablo: diagnóstico y factores de alteración.
 - V.1 Estado de conservación y diagnóstico del reverso del retablo.
 - V.2 Estado de conservación y diagnóstico del anverso del retablo.
 - V.3 Estado de conservación y diagnóstico de los paramentos y heráldica.
 - V.4 Estado de conservación y diagnóstico de los frontales de altar.
 - V.5 Agentes de alteración directos e indirectos que inciden en el actual estado de conservación del retablo.
- VI Propuesta de intervención.
 - VI.1 Metodología de trabajo.
 - VI.2 Criterios generales y específicos de intervención y mantenimiento.
 - VI.3 Propuesta de intervención del retablo: descripción de los tratamientos, productos y metodología de actuación en cada uno de los elementos constitutivos del retablo.
 - VI.4 Propuesta de intervención de los paramentos y heráldica: descripción de los tratamientos, productos y metodología de actuación en cada uno de los elementos constitutivos.
 - VI.5 Propuesta de intervención de los frontales de altar: descripción de los tratamientos, productos y metodología de actuación en cada uno de los elementos constitutivos.
- VII Desglose económico de la intervención.
 - VII.1. Desglose económico de personal.
 - VII.2. Desglose económico de equipamiento e infraestructura básica.
 - VII.3. Desglose económico de material fungible.
 - VII.4. Desglose económico de documentación gráfica y fotográfica del proceso de intervención.

Hoy día es máxima aceptada por todas las Instituciones que se dedican al conocimiento, investigación e intervención de bienes culturales, plantear su actividad desde un enfoque multidisciplinar, haciendo partícipe a todas las disciplinas implicadas, en una única problemática: el bien cultural; con un enfoque común: realizar aquellos estudios pluridisciplinares cuyos resultados aporten soluciones a las incógnitas que plantee, con un objetivo recurrente, definir la intervención más afín a sus necesidades. En el caso del Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada, es en la fase de Proyecto (o cognoscitiva) donde se formulan y realizan los estudios preliminares realizados *in situ* o en la sede del I.A.P.H.; estudios que delimitaron el alcance conservativo y económico de las actuaciones que se desarrollaron en fase de intervención.

Fase cognoscitiva: los estudios previos

Los estudios preliminares desarrollados en el retablo se concretaron en los siguientes:

Levantamiento fotogramétrico y ortofotografía

El levantamiento fotogramétrico y la restitución del Retablo Mayor a escala 1:20 permitió obtener las dimensiones reales del retablo gracias al apoyo topográfico, que nos suministró además los alzados y perfiles necesarios para determinar su dimensión exacta y su superficie. Con independencia de la utilidad tradicionalmente conferida a este tipo de levantamiento, su aplicación se extendió a otros campos complementarios, siempre dentro del conocimiento de este retablo o de su problemática. De tal forma, pudimos verificar el estado de conservación de la estructura arquitectónica, concretamente de la parte central de la predela, que presentaba un ligero desplome central fruto de la retirada del altar. Además, nos sirvió de documento base para realizar la cartografía temática, tanto técnica, como de patologías presentes.

Un estudio complementario, lo constituye la ortofotografía realizada que nos permitió obtener una visión frontal tridimensional del retablo y de cada uno de sus elementos arquitectónicos o decorativos.

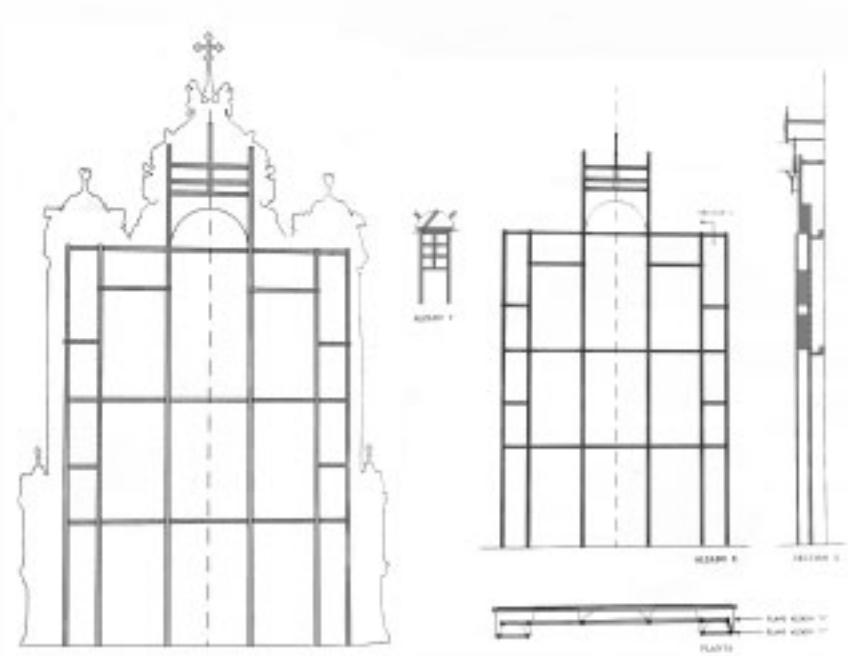
Estudio del reverso y de la estructura portante del retablo

El acceso a la parte posterior del retablo se puede realizar por tres vías: comenzando por la parte inferior hacia la superior, en primer lugar, desde la parte central del sotabanco hasta la altura del primer cuerpo; en segundo lugar, desde la abertura practicable en la caja del último cuerpo y por último, desde el ático. En estos dos últimos casos, es posible descender sólo hasta el primer cuerpo, ya que su notable aproximación hacia el muro testero de la cabecera impide continuar el descenso.

El Retablo Mayor de la Capilla Real tiene una estructura portante, situada en un plano intermedio entre el exterior del retablo y el muro de la cabecera, consistente en una retícula de piezas escuadradas, bien elegidas y unidas unas a otras para conseguir la estabilidad del conjunto. La retícula sigue lógicamente las pautas impuestas por la composición del retablo de modo que los pies derechos coinciden con las pilastras y las vigas con las cornisas.

La posición de la estructura, un tanto alejada del muro, exige un arriostramiento que la vincule a éste para garantizar la rigidez del conjunto. El problema se soluciona disponiendo unas vigas durmientes adosadas al muro, recibidas a éste mediante rollizos de madera y empotramientos en los extremos. Las vigas durmientes coinciden en altura con las vigas de la estructura principal del retablo, lo que permite que se unan con facilidad con entregas cortas y por tanto de gran eficacia. La presencia de estos durmientes de atado debió facilitar la erección del retablo porque una vez colocados no era necesario anclar haciendo cajas en el muro sino transferir la unión mediante riostras pequeñas "madera a madera".

Los tableros, molduras, pilares exentos, etc. que componen externamente la caja del retablo actúan como una “piel” que tiene una función estructural secundaria pero no menos importante para el comportamiento del conjunto, ya que, además de transferir esfuerzos a la estructura principal, tiene un papel autoportante e igualmente recibe directamente el peso de los grupos escultóricos. Por otra parte existe una interacción mutua basada en el propio sistema de construcción que emplea uniones “débiles” o articuladas de los elementos que componen la envoltura frente a una estructura portante más rígida que se sitúa en un plano intermedio. Las hornacinas vuelan hacia dentro llegando a tocar prácticamente el muro mientras las columnillas y cornisas estarían hacia fuera en el plano más externo.



Estructura portante y sistema de anclaje del retablo.

Investigación histórico-artística

En la fase de conocimiento, los estudios se centraron en documentar la construcción y la historia material del retablo, basándose en la documentación localizada en los archivos, bibliotecas y hemerotecas cuyo objetivo fue establecer hipótesis de autorías, reconstruir la historia, tipo y envergadura de las intervenciones sufridas desde su ejecución hasta la fecha de hoy. Las conclusiones de esta fase proporcionaron información de gran importancia con vistas a comprender sobre todo, el estado de las policromías, del dorado y de los soportes. Las conclusiones más significativas se exponen a continuación:

Entre las restauraciones y modificaciones documentadas que se han efectuado en el retablo mayor destacan por su importancia los procesos de limpieza, que por su envergadura y contenido se clasifican en dos tipos: el primero de ellos, de carácter sistemático y con una frecuencia casi anual, corresponde a una limpieza superficial, puesto que solamente se eliminaba el polvo y los humos de las velas. Se han documentado actuaciones de este tipo en 1590, 1592 y 1594; en 1642, 1649, 1729 y 1804; el segundo tipo de limpieza, establecida en el tras-

lado de las constituciones de 1559, se lleva a cabo, más cuidadosamente, por personas especializadas, que asean y avivan los colores y dorado de las esculturas y retablos en periodos de tiempo más espaciados.

Según la documentación hallada, el retablo ha sido redorado en dos ocasiones. La primera, realizada en 1632, perseguía que estuviese en concordancia con los altares relicarios acabados de hacer recientemente, intervención que afectó a los lados del Evangelio y de la Epístola. La segunda intervención en el dorado se realiza entre 1704 y 1705; por las cantidades pagadas al maestro dorador, parece ser que se llevó a cabo en toda la estructura.

El Retablo Mayor también sufrió cuatro arreglos de carpintería, en el siglo XVIII y uno en el XIX. Los documentos no dicen en qué zonas o piezas se llevaron a cabo tales composiciones, constando solamente los materiales y el tiempo de trabajo invertido. Durante el siglo XVIII, se efectuaron dos intervenciones referentes a la limpieza y arreglo de los relieves y de las esculturas, una de ellas llevada a cabo por el escultor Juan González. Asimismo, se han localizado tres intervenciones en los siglos XVIII y XX que afectan principalmente a su reforma y ampliación.

Investigación científico-analítica

Los estudios analíticos efectuados se han dirigido hacia dos campos complementarios: por un lado, a la caracterización de los materiales y componentes de la obra y por otro, a la identificación de los agentes biológicos de deterioro que pueden incidir negativamente en la conservación del retablo. Las técnicas empleadas y los principales resultados obtenidos se exponen a continuación:

Caracterización de la madera: Se extrajeron un total de siete muestras de la arquitectura y de los elementos escultóricos del retablo. El objetivo de este estudio ha sido establecer las principales especies de maderas empleadas en la construcción y en la decoración ornamental y escultórica del retablo.

Metodología: Observación de la madera al microscopio estereoscópico, extracción y preparación de las muestras, realización de cortes (transversal, longitudinal-radial y longitudinal-tangencial), y por último, observación de las muestras al microscopio óptico con luz transmitida e identificación de la especie.

Resultados: Si tomamos como referencia los resultados obtenidos en las áreas analizadas, podemos presuponer que en la arquitectura (ático) del retablo se ha empleado cerezo (*Prunus Avium L.*), mientras que en los elementos decorativos superpuestos (guirnalda) se ha utilizado pino común (*Pinus Silvestris L.*). En las esculturas, también se han usado especies diferentes, según su función y tamaño, así se detecta pino común en las partes accesorias, como en la cruz del Calvario o en la peana de San Ambrosio. En las esculturas exentas de pequeño formato (San Ambrosio), nogal (*Juglans regia L.*), y de nuevo pino común, en los grandes grupos escultóricos, si tomamos como base los resultados de la muestra de San Juan Bautista decapitado.

Caracterización de los materiales constitutivos: Se ha realizado la toma de treinta y una muestras de áreas significativas del conjunto policromo para la

identificación de los principales materiales constitutivos del conjunto y de la decoración policroma (cargas, pigmentos, aglutinantes, etc.), tanto de los estratos originales, como de los añadidos. La locación de las extracciones ha obedecido principalmente a obtener respuestas sobre las técnicas policromas empleadas tanto en la arquitectura como en los elementos decorativos (aplicaciones, esculturas, grupos y relieves), centrándonos fundamentalmente en las áreas significativas de las carnaciones, dorados, estofados y brocados aplicados.

Metodología: Examen preliminar de la muestra al microscopio estereoscópico, extracción y preparación de las muestras, observación al microscopio óptico con luz reflejada de la estratigrafía, análisis microquímicos y estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de rayos X (EDAX), estudio, interpretación y resultados. Los brocados aplicados y las corladuras se analizaron además con espectrometría infrarroja, y cromatografía en fase gaseosa.

Resultados: Siguiendo la secuencia de aplicación de la policromía, podemos decir que la capa de preparación de la arquitectura y de las esculturas es de color blanco, a base de sulfato de calcio y cola animal en varias manos. Sobre ella, según los casos, se aplica directamente el bol sobre el que extiende o adhiere, bien los brocados aplicados o bien las láminas de metal, en nuestro caso plata u oro, o las policromías.

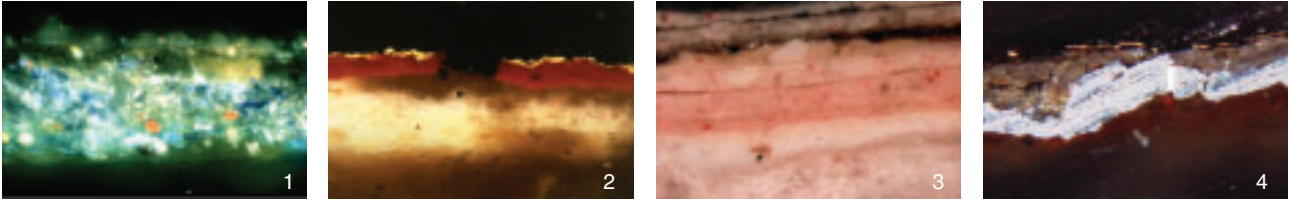
Las decoraciones metálicas presentes difieren en técnica según la zona del retablo de que hablemos, en el caso de la arquitectura aparece únicamente oro bruñido sobre fondo blanco, mientras que en las esculturas se combinan distintas técnicas; así se aprecian de forma conjunta, dorados mates (para las cabelleras), dorados pulidos, estofados o corladuras sobre plata, con los brocados aplicados (ropajes). Los brocados se depositan sobre la capa de bol (yuxtapuestos) o sobre la corladura (motivos aislados), presentando en ambos casos la siguiente secuencia de estratos: masa de relleno (cera o cera-resina cargada con carbonato cálcico y colorada con pigmentos a base de plomo, óxidos de hierro o tierra), lámina de estaño, mixtión, hoja de oro y color o veladura.

En cuanto a la gama cromática empleada en las carnaciones y en la policromía tenemos que decir que se han identificado los siguientes pigmentos: blanco de plomo, tierra roja, bermellón, laca y bol rojo, tierras, azurita (depositado siempre sobre una capa de color negro), esmalte y negro carbón.

Identificación de los agentes biológicos de deterioro

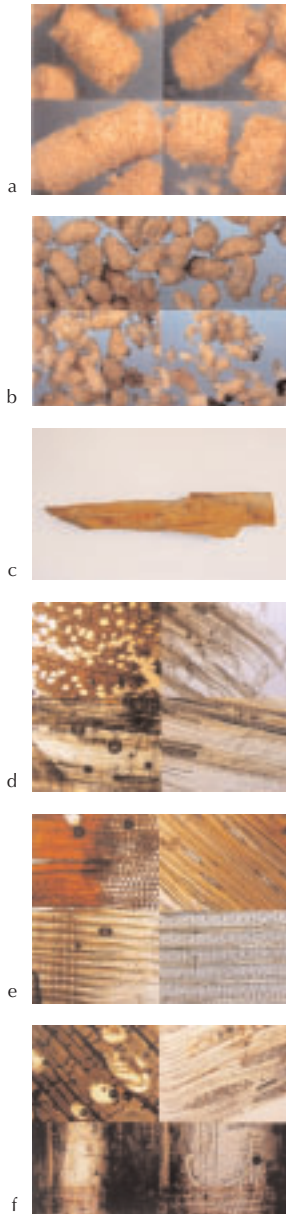
Microorganismos: La identificación se consiguió tras el estudio de las muestras extraídas de la arquitectura y de las esculturas, utilizando la siguiente metodología: toma de muestra en tubos estériles, cultivo, incubación y valoración de los resultados. No se detectó incidencia de este tipo de agentes en el retablo.

Insectos: El análisis de los excrementos, del serrín y del polvo y el examen de los agujeros de salidas existentes, evidenció un ataque de Cerambícidos (*Hylo-trupes Bajulus*) y de Anobium (*Anobium punctatum De Geer*), si bien ninguna de las especies presentaba sintomatología de encontrarse activa.



Identificación de materiales constitutivos.
Estudio estratigráfico de muestras.
1: Brocado aplicado del vestido de la "Santa mujer".

2: Azul, esgrafiado de estrella sobre fondo de oro.
3: Azul del vestido del manto de la Virgen.
4: Carnación del cuello de Isabel la Católica.



Estudio biológico y de agentes biodeteriorantes.

- a. Excrementos de cerambícidos.
- b. Excrementos de anóbidos.
- c. Galerías de cerambícidos.
- d. Madera de cerezo (*Prunus Avium L.*).
- e. Madera de pino (*Pinus Silvestris L.*).
- f. Madera de nogal (*Juglans Regia L.*).

Documentación

Se ha realizado una exhaustiva labor de documentación del retablo, concretamente de los siguientes aspectos: datos técnicos y sistemas constructivos, alteraciones e intervenciones anteriores, proceso de estudio e infraestructura, y por último, seguimiento de la intervención. Las técnicas empleadas han sido las siguientes:

Documentación fotográfica: General y detalles con luz normal, iluminación rasante y ultravioleta. Microfotografías y macrofotografías. Los soportes utilizados han sido diapositivas (35 mm y 6 x 6 cm) y papel en color.

Documentación gráfica: de la arquitectura en su conjunto y de cada uno de los elementos escultóricos que la decoran. Para la arquitectura, se empleó como documento base la fotogrametría, y para los elementos escultóricos se realizaron gráficos a escala. En ambos casos, los respectivos mapas temáticos se realizaron registrando los datos con las tramas normalizadas del I.A.P.H.

Examen radiográfico y reflectográfico I.R.

El examen radiográfico ha sido el único estudio de los comentados no realizado en fase de diagnóstico. El motivo no ha sido otro que poder disponer de un andamiaje seguro donde instalar el aparato de rayos X, ya que el desmontaje de las figuras y su traslado, en ningún momento fue considerado conveniente realizarlo. El estudio radiográfico se realizó *in situ* en fase de intervención en el andamio definitivo, en aquellas esculturas o grupo escultórico en los que, por sus características técnicas o constructivas, o por las patologías que presentaban, se creía conveniente y necesario profundizar en el conocimiento de su estructura interna.

De igual forma, en fase de estudio, se realizó un visionado general de las esculturas con reflectografía infrarroja, si bien este estudio no aportó datos significativos.

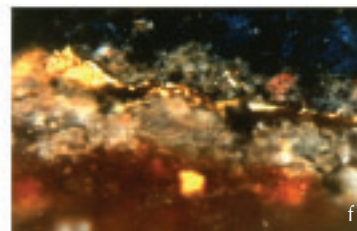
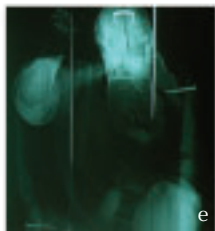
Contexto medioambiental

Con objeto de verificar las condiciones microclimáticas de la Capilla Real, y en consecuencia del retablo mayor, se realizaron una serie de mediciones realizadas con termohigrómetro digital que posteriormente se comparó con los resultados del estudio climático efectuado entre los años 1991 por el I.A.P.H. y el



Documentación técnica.

1. Fotogrametría.
2. Ortofotogrametría.
3. Fotografía con luz natural.



Técnicas de documentación fotográfica y de examen.

- a. Antes de la intervención.
- b. Iluminación U.V.
- c. Brocado aplicado tras la intervención.
- d. Tras la intervención.
- e. Radiografía.
- f. Estratigrafía del brocado aplicado.

Instituto Central para la Restauración (I.C.R.) de Roma⁸. En dichos estudios, se utilizó una central microclimática de 48 sondas, que mantenía en control los distintos ámbitos de estudio de la Capilla Real entre ellos, su cabecera, lugar donde se ubica el retablo en cuestión. La humedad relativa en el espacio central del retablo era de un 68,2% y la temperatura de 17°C .

Tras comparar los resultados de ambos periodos de estudio, se llegó a la conclusión de que el microclima de este ámbito no incide negativamente en el estado de conservación del retablo, y que en general, la Capilla Real se mantiene en equilibrio. Sólo se aprecian variaciones, en el horario de apertura al público, provocado por el numeroso flujo de visitantes, superior en número a los límites establecidos en 1992, por lo que se sigue apreciando como el equilibrio climático interior se resiente significativamente en estas horas. La temperatura aumenta en dos franjas del día (de 9.00 a 13.00 y de 14.00 a 19.00 horas), disminuyendo a partir de la hora del cierre.

En relación con la iluminación artificial del retablo, ésta se dispone simétricamente en dos raíles electrificados que discurren verticalmente en los para-

El diagnóstico



1



2



3

1. Radiografía de piezas "in situ".
2. Taller de restauración en el Coro.
3. Andamio y exposición.

mentos laterales del crucero. Son de tres tipos: halogenuros metálicos (6 unidades), halógenas de bajo voltaje con parábola de aluminio (4 unidades) y lámparas halógenas de filamento (4 unidades). La instrumentación utilizada en la medición de los parámetros de interés fue un luxómetro, un ultravioletímetro y un radiómetro. Los resultados obtenidos fueron los siguientes: Los niveles de iluminación son de 350 lux, 300 °K y 0 de U.V., por lo que podemos decir que, no interfiere ni en su conservación, ni en su apreciación cromática, ya que no se derivan aberraciones de color, ni radiaciones negativas.

Infraestructura

El estudio de un obra tan monumental y compleja como la que nos ocupa ha exigido disponer de una infraestructura mínima que permitiese desarrollar la fase de estudio o la de intervención, adecuándose por un lado a las exigencias del retablo, y por otro, a las dependencias e instalaciones de la propia Capilla Real, ya que partíamos de la premisa de intervenir *in situ*.

Así se instaló un taller de restauración en el Coro^o y dependencias anexas, de tal forma que se disponía de un gran espacio central para realizar acciones de estudio, documentación textual o actuaciones en obras, y de dos ámbitos anejos en los que se instaló el almacén de materiales y productos y el comedor del personal.

Esta infraestructura se completa con la instalación de un sistema de andamios en dos fases: El primero de ellos, que coincide con la fase de Proyecto, tenía como objetivo acceder o aproximarse lo más posible, a todos y a cada uno de los elementos constitutivos del retablo, con las limitaciones propias derivadas de un trabajo preliminar *in situ*, ya que durante esta fase no se desplazaron ni movieron las piezas de su disposición original. El segundo de los andamios instalados, coincidió con la fase de intervención, y su diseño se concibió como taller de restauración de aquellos elementos del retablo a intervenir *in situ*, tal y como la caja arquitectónica y los grandes grupos escultóricos. Las restantes piezas de menor tamaño se restauraron en el taller instalado en el Coro. Este último andamio, además de estar equipado con las exigencias de seguridad legalmente establecidas, estaba dotado de diferencial, tomas de corrientes y tomas de agua y evacuación de la misma, así como un sistema de izado-desenso de material o de piezas. El acceso al retablo estaba plenamente garantizado gracias a su diseño en cruz y a la proximidad y disposición en altura de las diferentes plataformas de trabajo.

Estado de conservación

El estado de conservación del retablo se evaluó empleando una metodología basada en la inspección visual, con luz normal, luz rasante o tangencial, radiación U.V., y en casos puntuales, estudio con lupa de aumento 20 x y 40 x, en la que se estudiaron los siguientes parámetros:

- Técnicas y sistemas constructivos.
- Factores de deterioro.

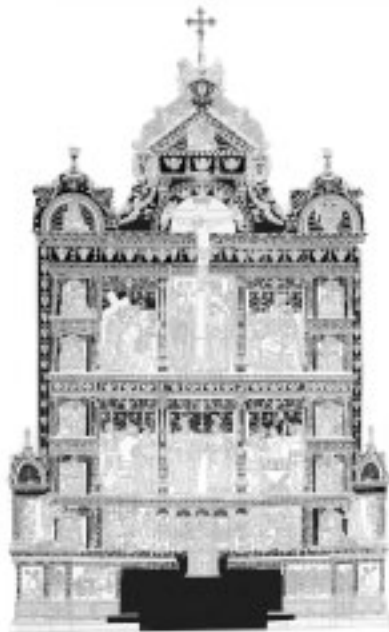
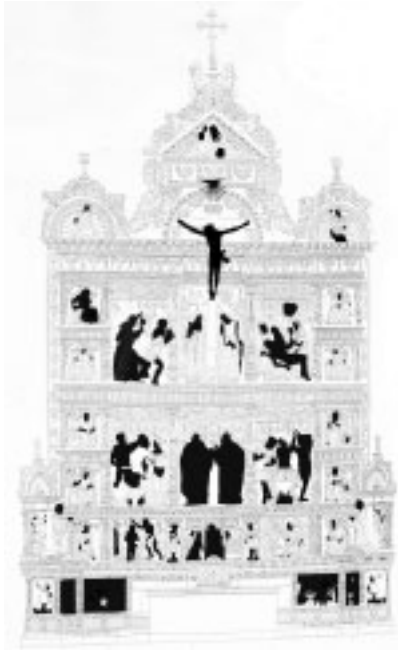
- Patologías presentes, poniendo en relación la manifestación con la causa y con su localización y distribución en el conjunto de la obra.

Todos estos datos nos han permitido definir el estado de conservación del retablo en general, así como el específico de cada uno de sus elementos, con vistas a establecer y planificar la intervención, según su prioridad o complejidad.

La mecánica de trabajo que nos ha permitido actuar desde la interdisciplinariedad buscada, nos llevó a definir *a priori* dentro del equipo un lenguaje de captación y siglado de la información, y de la documentación, textual, gráfica, fotográfica o multimedia generada que se concretó en:

1. *Codificación de cada uno de los elementos constitutivos*. Este código ha sido empleado por todos los técnicos y especialistas implicados en el proyecto (historiadores, restauradores, fotógrafos, químicos, etc.) con objeto de unificar criterios de denominación y búsqueda.
2. *Documentación gráfica y fotográfica* de aquellos aspectos más significativos y representativos, tanto desde el punto de vista técnico y constructivo, como desde el punto de vista conservativo; en ambos casos, realizada a partir de esquemas del retablo (uno para la arquitectura y otro para las esculturas), de tal forma que la documentación del proceso cognoscitivo o de intervención fuese secuencial en los fragmentos referenciados.
3. *Registro y clasificación de la documentación fotográfica* generada. Para poder controlar y sistematizar la documentación producida.
4. Realización de la *cartografía* del retablo y de sus elementos. Dicha cartografía servirá de base a la representación gráfica de los siguientes aspectos de interés: datos técnicos, alteraciones e intervenciones anteriores en cada uno de los estratos constitutivos:
 - Estructura arquitectónica del retablo.
 - Soporte (lignario/lapídeo).
 - Decoración/policromía.
5. *Catálogo de los motivos decorativos* presentes en los estofados y en el brocado aplicado de la decoración de la arquitectura del retablo y de las esculturas que lo componen, con reproducción del módulo a escala real.
6. *Estudio de superposiciones policromas* presentes mediante el estudio de lagunas, la realización de catas y el estudio de la estratigrafía de zonas puntuales, que nos ha permitido establecer con claridad las áreas originales de las repolicromías de cada uno de los elementos y de las esculturas.
7. Realización de aquellas pruebas que permiten poner a punto los tratamientos más comprometidos en curso de intervención. En concreto se han efectuado las siguientes:

Metodología de *limpieza* de la superficie policroma/decorativa: test de solubilidad, realización de catas y determinación de los diferentes niveles de limpieza. Estas catas se han efectuado en distintas áreas del retablo, en concreto en aquellas zonas cuya composición material o técnica de ejecución, hacía necesaria la puesta a punto de una metodología de trabajo específica con vistas a definir la intervención: Dorados, brocado aplicado, corladuras, carnaciones y estofados principalmente.



Mapas temáticos de alteraciones a partir de la fotogrametría.

8. *Diagnóstico del estado de conservación de los elementos escultóricos y de la arquitectura del retablo.* Se han efectuado los informes técnicos respectivos que incluyen las características técnicas y constructivas así como el estado de conservación de cada uno de los elementos del retablo. Los informes se han estructurado como sigue:

- Estructura-arquitectura.
- Grupos escultóricos.
- Esculturas exentas.
- Paneles.

En cada uno de los respectivos informes se incluyen los siguientes aspectos:

- Ficha técnica.
- Estudios históricos.
- Datos técnicos y estado de conservación del soporte.
- Datos técnicos y estado de conservación de la capa policroma, dorado y capa de protección.

Patologías

A continuación y de forma muy resumida se relacionan las principales patologías detectadas según la ubicación en la obra:

Estructura portante: La parte examinada está en buenas condiciones, no presentando problemas estructurales de importancia, los nudos de la retícula no han experimentado aparentemente patologías en los enlaces, existiendo por el contrario algunos problemas en la sujeción del ático lo que suele ser normal en estos casos, dado el carácter de elemento sobresaliente respecto al plano de coronación de la estructura principal. En este retablo se recurre como es habitual a los arriostramientos directos al muro. Sólo se detecta la rotura de algunas columnillas exteriores y el pandeo de otras sin importancia para la estabilidad del conjunto y un ataque moderado de insectos xilófagos, actualmente inactivos.

Elementos arquitectónicos: Los soportes presentan pérdidas de elementos arquitectónicos de importancia y presencia de elementos metálicos no originales. Se han recuperado dos decenas de fragmentos ornamentales originales desprendidos y dispersos, que en curso de intervención, se repusieron en su ubicación de origen. De igual forma, se detectan levantamientos de preparación y color en toda la superficie del retablo, con grave peligro de desprendimientos, patologías que se ven acentuadas por los repolicromados del mismo tono que recubren la superficie total del fondo; también se observan repintes localizados en las carnaciones de niños y querubines. Las restantes alteraciones son menos significativas, destacando alteración y oscurecimiento de protectivos y barnices antiguos y presencia de lagunas en dorados y policromías en un 5% de su superficie total, además de una fuerte acumulación generalizada de depósitos superficiales, principalmente de polvo y combustión de velas.

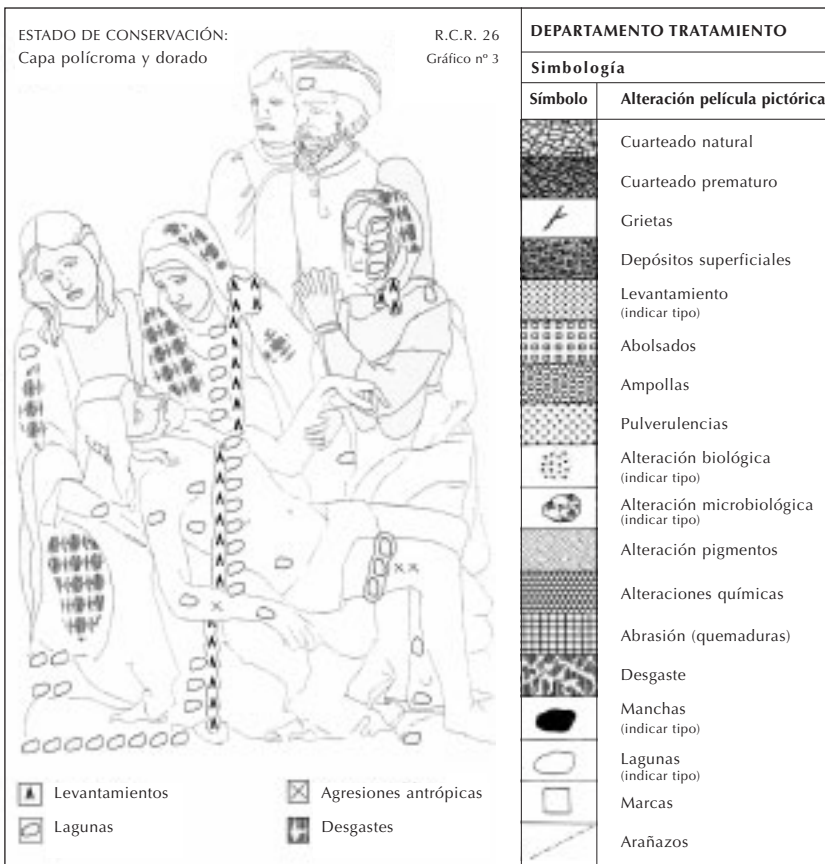
Esculturas: Al nivel de soporte, las alteraciones son muy concretas y de poca envergadura, destacando las originadas por intervenciones anteriores, como piezas mal encoladas con restos de adhesivos desbordantes, desprendimientos de piezas originales y calzos, o colocación de piezas no originales, para elevar o estabilizar las figuras, según los casos o las alteraciones derivadas de la técnica

constructiva empleada. Así son visibles algunos de los elementos metálicos originales empleados en la unión de piezas, la separación entre piezas constitutivas, las grietas y en menor medida, las lagunas de soporte, que por lo general se concentran en las partes más frágiles y accesibles. Un dato que corrobora este hecho es la rotura de los dedos de las esculturas de bulto redondo ($\pm 25\%$) y las pérdidas de vueltas de manto, o de los atributos iconográficos ($\pm 2\%$).

Las alteraciones en las esculturas se concentran en los levantamientos de preparación y color, que si bien no son muy significativos dentro del conjunto (se calcula en un 5% los que presentan riesgos de desprendimientos), no deja de ser la patología más importante por el riesgo de pérdida que conlleva. También se aprecian lagunas localizadas principalmente en los brocados que decoran los vestidos de las esculturas (aproximadamente un 10%) y en los dorados y policromías (aproximadamente un 10%). No cabe duda que las repolicromadas constituyen la intervención más significativa y selectiva, ya que recubren la casi totalidad de las carnaciones de las esculturas, dejando sin tocar, con pocas excepciones, las decoraciones realizadas sobre láminas de metal que decoran los ropajes. Por último, dejar constancia de la fuerte acumulación de depósitos superficiales en un 80% de la superficie total de las esculturas y de la alteración y oscurecimiento de barnices y protectivos anteriores que recubren y enmascaran la totalidad de la cromía de las esculturas.

A la hora de definir la propuesta de actuación de este retablo se han tenido en consideración diferentes factores. En primer lugar, de carácter legal y deonto-

Propuesta de actuación



Mapa temático de alteraciones de las esculturas. Aplicación del catálogo de simbología gráfica.

Documentación fotográfica de patologías.

- 1 y 2. Alteraciones del soporte.
3. Sistema de anclaje.
4. Mutilación del soporte.
5. Pátinas, irregularidades.
6. Estado general.



lógico, ya que como trabajo de una Institución Pública sobre un bien protegido, debe adecuarse a la legislación vigente¹⁰ y a las recomendaciones internacionales¹¹, y en segundo lugar, se han evaluado las necesidades conservativas del retablo sobre la base del diagnóstico realizado en el que se ha implementado los resultados de todas las investigaciones y estudios efectuados. Sobre este marco se han establecido los criterios generales de intervención en los que se ha basado la actuación en fase de intervención:

Soportes

- Las partes perdidas se restituirán con un criterio diferenciador. Sólo se aplicará este criterio en aquellos elementos arquitectónicos que, por su tamaño, importancia y situación rompa la armonía general del retablo.
- Las intervenciones en el soporte de madera se reducirán al mínimo indispensable para no turbar el equilibrio del soporte de madera ya estabilizado.
- En caso de que el soporte de madera esté en buen estado pero presente fisuras, desuniones de piezas y faltas, se procederá a su resane con madera con el mismo grado de humedad interior que la original siguiendo las metodologías ya consolidadas por la práctica.
- Se evitará reconstruir pequeños elementos de ornamentación o de esculturas cuando no se disponga de datos fidedignos.
- Se remontarán las actuales piezas y fragmentos desprendidos en sus respectivas ubicaciones originales.
- Se reubicarán las piezas o grupos desplazados de su emplazamiento original.
- Se aplicará un tratamiento preventivo en aquellas zonas del retablo atacadas por agentes xilófagos, empleando para ello tratamientos validados.

Capa policroma - decoración - protección

- Fijación y consolidación de los estratos constitutivos de la policromía del retablo. Se emplearán los adhesivos más adecuados en función de los materiales constitutivos y de la técnica de ejecución.
- Selección del método de limpieza resultado de los tests de limpieza previamente efectuados que determinarán el método (mecánico, químico o mixto), disolventes, mezclas y proporciones en función de la materia a eliminar.
- Limpieza equilibrada entre las distintas partes que componen el retablo teniendo en cuenta el diferente estado de conservación que presentan unas de otras. Eliminación de depósitos superficiales, remoción de protectivos no originales, de repintes locales, alterados y desbordantes.
- No se contempla la remoción de policromías parciales o totales que cubren los elementos y esculturas del retablo, ya que en su mayoría, se ha constatado que se trata de documentos históricos que forman parte consustancial de la obra, a lo que se suma el deficiente estado en que se encuentra el original subyacente.
- La reintegración deberá partir de la interpretación crítica de la laguna. Se restringirá al mínimo indispensable para conseguir una lectura y percepción cromática y estética lo más armoniosa y equilibrada posible del conjunto de la obra.
- Los estratos protectores finales serán de un material compatible con la naturaleza de la policromía, suficientemente resistente pero fácilmente reversible con el tiempo y con medios no agresivos para la película pictórica. Asimismo deberá respetar la maticidad o brillantez de las zonas originales del retablo.

De forma muy resumida, se exponen a continuación las principales actuaciones y tratamientos que se han efectuado en los diferentes elementos del retablo y en las zonas adyacentes a él en fase de intervención:

- **Tratamiento del material lapídeo (paramentos, epigrafía y heráldica) localizados en la cabecera de la capilla:** Limpieza y consolidación generalizada. Eliminación de elementos no originales de los paramentos y epigrafías. Sellado de grietas y pequeñas oquedades de los paramentos. Fijación de dorados y policromía en el friso epigráfico, y por último, reintegración cromática.
- **Tratamiento preliminar de conservación en el conjunto del retablo mayor:** Fijación de policromías y dorados con mayor riesgo de desprendimiento de la ornamentación arquitectónica y de las esculturas. Eliminación de depósitos de polvo. Tratamiento de desinsectación de xilófagos.
- **Desmontaje** de las esculturas menores (hornacinas) y **traslado** a la zona de restauración-conservación.
- **Tratamiento de conservación-restauración de la arquitectura y ornamentación del retablo:** Limpieza de los depósitos de polvo. Extracción de elementos metálicos no originales. Resane del soporte. Restitución y encolado de fragmentos y piezas originales encontradas durante la fase de estudio.

Intervención o ejecución¹²

Proceso de intervención en el grupo escultórico "La Piedad".



Sistemas de gestión

Los mecanismos de gestión se han dividido también en las dos fases expresadas anteriormente: La fase de proyecto y la fase de intervención. En la primera de ellas se ha realizado por orden secuencial el siguiente proceso:

- Redacción del proyecto conforme al contenido mínimo expresado en la Ley del Patrimonio Histórico Andaluz y en relación con la metodología del I.A.P.H.
- Aprobación del proyecto por el Cabildo catedralicio de Granada, propietario del bien cultural.
- Aprobación del proyecto por la Comisión Provincial de Patrimonio de Granada¹³.

En la fase de Intervención, y tras la aprobación de la actuación definida proyectualmente, se ha constituido una Comisión Técnica integrada por representantes de las distintas instituciones participantes: Delegación Provincial en

Fijación de telas originales al soporte. Eliminación de piezas de madera no pertenecientes al retablo. Construcción y colocación de algunos elementos arquitectónicos perdidos. Limpieza y consolidación de zonas con quemaduras. Fijación de dorados y policromías al soporte. Limpieza de dorados y policromías. Reintegración cromática. Capa de protección.

- **Tratamiento de conservación-restauración de esculturas y grupos escultóricos:** Tratamiento preventivo de desinsectación de zonas afectadas por ataque de insectos xilófagos. Fijación de telas originales al soporte. Ajuste de piezas desplazadas y recolocación y encolado de piezas originales encontradas. Eliminación de piezas metálicas no originales. Relleno de las oquedades provocadas por los elementos metálicos, ataque de xilófagos o pequeñas grietas. Limpieza y consolidación de zonas con quemaduras. Consolidación y fijación de policromías y dorados. Tratamiento de conservación de brocados aplicados. Eliminación de repintes puntuales localizados sobre las repolicromías. Limpieza de suciedad y barnices alterados. Reintegración cromática. Capa de protección.
- **Montaje final:** Traslado y montaje de los grupos escultóricos a sus correspondientes emplazamientos en el retablo.
- Elaboración del **informe final**.



Proceso de intervención en la figura de Salomé del grupo escultórico "La decapitación de San Juan Bautista".



Vista general del retablo tras la intervención.

Granada, Cabildo de la Capilla Real, Arzobispado de Granada, I.A.P.H y Caja Madrid, que ha velado el seguimiento y la toma de decisiones en torno a las actuaciones llevadas a cabo en el retablo de los Santos Juanes.

Resultados y balance general

158

En el marco de estas actuaciones, la intervención del Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada, ha supuesto para el I.A.P.H. la puesta a punto de una metodología orientada a la conservación-restauración de esta tipología de bienes culturales para su perdurabilidad y disfrute. Este modelo de actuación se basa en el conocimiento para la intervención y en la importancia de la interdisciplinariedad y del trabajo en equipo de todos los especialistas que, directa o indirectamente, intervienen, estudian e investigan el bien cultural. Modelo validado en los restantes estudios y proyectos, que este Instituto ha formulado hasta la actualidad.

La aplicación de esta máxima implica que la actuación definida esté sustentada en una metodología científica que avale la acción propuesta y que necesita, para ser factible, que su ejecución práctica esté articulada en dos etapas: Fase de proyecto (o de conocimiento) y fase de intervención (o operativa). Esta articulación plantea algunas consideraciones de índole técnica, de infraestructura y de personal que, como hemos visto a lo largo de este artículo, hay que tener en cuenta *a priori*, por lo que se suele objetar, como crítica a su práctica habitual, su elevado coste, ya que al montante de la intervención se debe aumentar el importe correspondiente a la redacción del proyecto. A lo que podemos argumentar, que esta forma de trabajo en dos momentos: *proyectual e intervención* o lo que es lo mismo, *cognoscitivo y operativo*, no sólo se adecua a las necesidades del bien, sino que también evita los temidos “imprevistos” en fase de ejecución; circunstancia que muchas veces, por el aumento del costo que conlleva subsanarlos, implica drásticas reducciones del precio total, como consecuencia de que el diagnóstico y la consiguiente evaluación económica se realiza al mismo tiempo que se desarrolla la actuación, o como suele ocurrir en la mayoría de los casos, cuando se adapta la intervención a un importe económico determinado, o cuando la valoración económica se efectúa sin la aplicación de un método científico, sino sobre una inspección previa sin la infraestructura necesaria (normalmente realizada desde el nivel del pavimento), o basándose única y exclusivamente en la experiencia profesional.

A modo de conclusión final, decir que el balance tanto del método como de la actuación realizada, para nosotros ha sido muy positivo, no sólo por los resultados obtenidos hasta la fecha, sino también porque deja abierta una puerta al conocimiento de esta obra dentro de un contexto cultural poco investigado con el rigor técnico y formal, que desde nuestro punto de vista, se ha realizado.

Agradecimientos

Quisiera hacer extensivo mi agradecimiento a la dirección del I.A.P.H. por hacer realidad este proyecto, y a todo el equipo de técnicos cuyo trabajo, dedicación y esfuerzo ha hecho posible este artículo; en especial, a Pedro Salmerón Escobar por el estudio del trasdós del retablo, a Nieves Jiménez Díaz por sus aportaciones históricas y a José María Rodríguez Acosta por su colaboración en la redacción del apartado de intervención realizada.

Ficha técnica**Proyecto:**

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Director: Román Fernández-Baca Casares.

Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico: Lorenzo Pérez del Campo.

Comisión Técnica:

Presidente: D. Enrique Moratalla Molina, Delegado Provincial en Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Vicepresidente: D. Manuel Reyes Ruiz, Capellán Mayor del Cabildo de la Capilla Real de Granada.

Vocales:

D. Román Fernández-Baca Casares, Director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

D. Miguel Ángel Martín Céspedes, Jefe del Departamento de Conservación del Patrimonio Histórico. Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía.

D. José Manuel Pita Andrade, Catedrático Emérito de Historia del Arte de Universidad, en representación de la Fundación Caja de Madrid.

D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, en representación de la Fundación Caja de Madrid.

D. Francisco Palanco Olmedo, en representación del Arzobispado de Granada.

D. Santiago Hoces Pérez, Capellán Real del Cabildo de la Capilla Real de Granada.

D. Gabriel Morate Martín, subdirector del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid.

Secretario: D. Lorenzo Pérez del Campo, Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Equipo de Trabajo:**Fase de proyecto:**

Coordinación, dirección técnica y diseño del Proyecto: M^a José González López, *conservadora-restauradora*.

Levantamiento y restitución fotogramétrica: Map Line S.A.

Estudio de la estructura arquitectónica del reverso del retablo:

Coordinación: Pedro Salmerón Escobar, *arquitecto*.

Equipo de trabajo: Elisa Entrena Núñez. María Felisa Ramírez Martín. Manuel Robles Iglesias. Susana Castro Rodríguez.

Estudios histórico-artísticos de los frontales de altar: Gabriel Ferreras Romero.

Investigación histórico-artística del retablo: Nieves Jiménez Díaz.

Documentación fotográfica: Eugenio Fernández Ruiz.

Investigación analítica: Lourdes Martín García, Francisco Gutiérrez Montero.

Investigación biológica: Marta Sameño Puerto.

Estado de conservación y propuesta de intervención de los frontales de altar:
Araceli Montero Moreno.

Mediciones de los parámetros microclimáticos, y de luminotecnia y propuesta de diseño expositivo de los frontales de altar: Raniero Baglioni.

Equipo de restauración:

Jefe de equipo: José María Rodríguez Acosta, Márquez.

Equipo: Francisco Oliver Ruiz, Amelia Cruz Guzmán, María José Ortega Gálvez, Inés Alejandra Osuna Cerdá, Ana Márquez Montoro.

Fase de intervención:

Equipo de restauración:

Jefe de equipo y dirección técnica de la intervención: José María Rodríguez Acosta, Márquez.

Equipo: Francisco Oliver Ruiz, Amelia Cruz Guzmán, María José Ortega Gálvez, Inés Alejandra Osuna Cerdá, Ana Márquez Montoso, Carmen Pientza Durán, Alejandro Suárez Roncaño.

Investigación histórico-artística del retablo: Nieves Jiménez Díaz.

Documentación fotográfica: José Manuel Santos Madrid.

Autores y tratamiento de las fotografías del artículo

Fotógrafos: Eugenio Fernández y José Manuel Santos Madrid.

Digitalización de imágenes: Eugenio Fernández, Isabel Dugo Cobacho, M^a José González López y Raniero Baglioni.

Montajes infográficos y gráficos: M^a José González López.

Créditos fotográficos de las imágenes

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Bibliografía

BAGLIONI, R. and GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J.: "Criteria and methodology in the study and treatment of altarpieces of the "Chapel Royale" in Granada and of "San Luis de los Franceses" in Sevilla. In *Symposium Polychrome Skulptur in Europa. Technologie. Konservierung Restaurierung*. Dresden, Germany: Tagungsbeiträge, 1999. pp. 77-83.

FANCELLI, P.: *Il progetto di conservazione*. Editore Guido Guidotti, 1988.

FEIFFER, C.: *Il progetto di conservazione*. Ed. Franco Angeli, 1990.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J.: "Metodología de estudio para la definición del proyecto de intervención en el retablo Mayor de la Capilla Real de Granada". En *Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año VI, diciembre de 1998, nº 25, p: 89-96.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J.: "El conservador-restaurador de bienes culturales muebles: algunas consideraciones sobre su formación y futuro laboral en nuestro país". En *Monografías de Arte*, 2000-01. Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Extensión Cultural, Universidad de Sevilla (publicación en formato CD), Junio de 2001.

MARAMOTTI, A. L.: *La materia del restauro*. Ed. Franco Angeli, 1989.

MARINO, L.: *Il progetto di restauro*. Alinea editrice, 1981.

SANPAOLESI, P.: *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. Editrice Adam, 1990.

RUIZ, L. y RAMÍREZ DE ARELLANO AGUDO, A.: *Clasificación Sistemática para la Conservación y Restauración de Bienes Muebles*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1993.

Notas

1. Co-autor en la parte de intervención. José María Rodríguez-Acosta.
2. En adelante I.A.P.H.
3. Véase González López, M^a José.: "Metodología de estudio para la definición del proyecto de intervención en el retablo Mayor de la Capilla Real de Granada". En Boletín *PH* del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Año VI, diciembre de 1998, n^o 25, p: 89-96.
4. Esta metodología se desarrolla en el Sector de Proyectos Especiales del I.A.P.H., Departamento de Tratamiento del Centro de Intervención, y ha servido de base a los demás proyectos que, sobre retablos, este Instituto ha desarrollado hasta la fecha de hoy.
5. La legislación vigente en Andalucía exige la elaboración de un proyecto de intervención suscrito por un *técnico competente* cuando el objeto sobre el que se va a efectuar actuaciones de conservación o restauración es un *bien inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz* (Art. 21 de la Ley 1/1991 de 3 de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía). De igual forma, en la mencionada Ley se indica que su *contenido se ajustará a lo que se determine reglamentariamente y contempla el contenido mínimo* que debe incluir el proyecto (Art. 22).
6. Punto 1 del artículo 1 de la Ley de 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español.
7. En todas las intervenciones en bienes culturales la Consejería de Cultura se reserva el *visado* previo de los proyectos de Conservación así como la *inspección* en cualquier momento del desarrollo de la intervención (Art. 23 y 24 de la Ley 1/1991 de 3 de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía). En el caso del retablo que nos ocupa, el proyecto fue aprobado por la Comisión Provincial de Patrimonio de Granada (art. 107 Ley 1/91, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía).
8. Para ampliar este punto véase las siguientes referencias bibliográficas:
CACACE, C.: "Problemática del control medioambiental en relación al bien cultural". En *Un proyecto para la Capilla Real de Granada*. Serie Cuadernos, n^o 1, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1992, p: 71-80.
CACACE, C. y GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J.: "Monitoraggio ambientale della Capella Reale in Granada. Attuazione di un intervento programmato nei beni culturali Spagnol". *Actas de la 3rd International Conference on non Destructive testing microanalytical methods and environmental evaluation for study and conservation of works of art*. Viterbo, volumen 2, 1992, p: 917-933.
9. En el proyecto que desarrolló el I.A.P.H. de 1990 a 1992 se acondicionó este espacio a taller de restauración, por lo que la infraestructura e instalaciones existentes sirvieron para la fase de estudio y la de intervención en el Retablo Mayor.
10. Véase art. 21, 22, 23 y 25 del título III de la Ley de 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español.
11. En la formulación de los criterios generales nos hemos acogido principalmente a la *Carta del Restauero del 72* y a la *Carta 1987 de la conservación y de la restauración de los objetos de arte y de la cultura*.
12. Co-autor de la sección: José María Rodríguez Acosta.
13. Véase art. 107 de la Ley 1/91, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Retablo Mayor de Santa Maria del Giglio, Tarcento, Udine, Italia

Franco Del Zotto y Francesca Tonini

162



El retablo completo colocado nuevamente en su ubicación original dentro de la iglesia reconstruida (octubre de 1998). Se estableció un balance entre los aspectos histórico, artístico, funcional y emocional, y entre ellos y el producto final con el fin de no eliminar ningún mensaje aportado por el tiempo.

Nombre de la obra: Retablo Mayor de Santa Maria del Giglio.

Ubicación: Santuario de Santa Maria del Giglio, Tarcento, Friuli, Italia.

Propietario / institución responsable: Parroquia de San Pedro Apóstol.

Autor / atribución: Giovanni Antonio Agostini (aprox. 1550 - 1636).

Fecha: 1604.

Estilo: Renacimiento.

Dimensiones: 4,25 m x 5,25 m x 1,5 m (altura x ancho x profundidad).

Materiales y técnicas: Elementos de talla realizados en madera de tilo; estructura de madera de picea y álamo; dorado y policromía; pinturas al óleo sobre tela adheridas soportes de madera; esculturas de madera tallada doradas y policromadas.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Iniciados entre 1988 y 1989 y finalizados el 11 de octubre de 1998.

Perfil del equipo de estudio y de intervención: 1 director del proyecto; 3 jefes de conservación; 11 ayudantes de conservación; 3 especialistas en talla; 6 carpinteros; 1 fotógrafo; 1 arquitecto; 1 dibujante; 1 químico; 1 historiador de arte; 1 archivista; 3 técnicos en audiovisuales; 1 responsable de comunicación; 1 albañil; 1 técnico en sistemas de seguridad y alarmas.

El devastador terremoto de 1976 ocasionó muchas pérdidas en el patrimonio cultural de la región de Friuli, en el noroeste de Italia. La iglesia de la Madonna del Giglio, en Tarcento, se derrumbó y sólo después de varios días se pudo recuperar de entre los escombros del edificio, su retablo principal (una estructura de madera policromada, de 4,25 m de altura y 5,25 m de ancho que albergaba doce esculturas) reducido a innumerables fragmentos.

En 1989 se inició un programa de investigación para evaluar la viabilidad de una restauración y, en 1990 se comenzó el programa de conservación. Nunca antes se había afrontado una situación tan grave como ésta y fue difícil escoger una metodología adecuada a una situación que exigía la implementación de un proyecto de restauración extremo.

Con la ayuda de documentos de archivo y fotografías antiguas se empezó un análisis detallado, identificando, representando gráficamente y clasificando los elementos constitutivos y los materiales del retablo. Estos estudios permitieron reconstruir la composición del retablo y comenzar a trabajar en la recuperación estructural y en la presentación estética del mismo. La existencia de un ochenta por ciento del material original marcó la decisión de emprender una reconstrucción por anastilosis. Se conservaron las piezas de madera original, incluso las correspondientes a zonas del retablo poco visibles, registrando la secuencia cronológica de los acontecimientos –incluido el terremoto– y permitiendo una lectura equilibrada del retablo como un todo.

Desde sus comienzos, el trabajo de conservación tuvo en cuenta la necesidad de lograr un equilibrio entre el historicismo teórico y los aspectos litúrgicos e ideológicos respetando la historia, el arte y las emociones. La teoría cumplía así una función de mediador a través de la construcción de una metodología específica, basada en la teoría pero también en la receptividad emocional y contextual de la obra de arte.

Los trabajos de restauración concluyeron en octubre de 1998 cuando el retablo fue colocado de nuevo en la iglesia reconstruida.

Historia y significado cultural del retablo

Las esculturas policromadas talladas en madera de Friuli alcanzaron su máximo esplendor en los siglos XVI y XVII; no solamente representan la expresión artística, sino también la historia, civilización y costumbres de la región. Son el producto de maestros de la región que eran a la vez pintores, talladores o doradores. Se construyeron retablos de madera con policromías y dorados fabulosos para ennoblecer incluso pequeñas y humildes iglesias. El auge de estas obras de talla del Friuli sólo encontró un desarrollo similar en la región de la Toscana y en el Trentino-Alto Adige.

El retablo de Santa Maria del Giglio refleja la transición del equilibrio simple y noble del Renacimiento al sentido plástico, elaborado y rico del Barroco. Por su tipología, representa un cambio de tendencia importante en la producción artística del período y una fuente de inspiración para artistas posteriores. Giovanni Antonio Agostini, un conocido pintor y escultor lo completó en 1604.

La elaborada estructura del retablo alberga tallas de la Virgen María, del Ángel de la Anunciación y de Dios Padre en posiciones centrales, además de otras once tallas de santos colocadas en diferentes niveles que evocan acontecimientos de la vida de la Virgen María, cuya talla se encuentra situada en el centro de la estructura.

A juzgar por las dimensiones y el volumen el retablo, este se construyó específicamente para el presbiterio. El Santuario se halla en el centro del pueblo de Aprato en Tarcento, y ha representado siempre el punto de reunión religioso, físico, civil y social de la zona. Ha sido un famoso lugar de peregrinaje desde el 1500. Tanto el Santuario como el retablo fueron objeto de gran devoción y todavía es utilizado por gente del lugar para celebrar bodas.

Tanto el Santuario como el retablo se sometieron a varias campañas de conservación en el pasado. Durante el desarrollo de este proyecto se identificaron tres intervenciones importantes: la primera se remonta a 1700 aproximadamente; la segunda data de 1878¹; y la tercera y última está fechada en 1904 y corresponde a la repolicromía y dorado de todo el marco arquitectónico y de las esculturas.

El 6 de mayo de 1976 un fuerte terremoto sacudió Friuli ocasionando más de mil muertes y destruyendo ciudades y pueblos enteros. En el pueblo de Aprato se derrumbaron algunas casas del centro histórico y el Santuario de Santa Maria del Giglio. Las piezas rotas del retablo completamente colapsado y de otras obras de arte pudieron ser retiradas de entre los escombros unos días después, para ser llevados a un almacén de emergencia habilitado en la iglesia de San Francisco, en Udine. Se embalaron en varias cajas, y a lo largo de los siguientes años fueron trasladadas de un lugar a otro. El terremoto marcó profundamente los elementos del retablo y los valores que representaba. Causó heridas profundas y cambios históricos e incluso puso en peligro el futuro del retablo entre la propia comunidad.

En 1988, el cura de la parroquia pidió que se investigara el estado real en el que se encontraba el retablo. Los resultados fueron desmoralizantes: el marco arquitectónico estaba totalmente destrozado; el tamaño de la mayoría de las piezas no superaba algunos centímetros. El derrumbe del edificio, la exposi-



Mayo de 1976. El altar mayor de Santa Maria del Giglio desmoronado tras el derrumbe de la iglesia circundante. Sus piezas rotas permanecieron bajo los escombros unos diez días.

ción de los restos a la intemperie durante varios días y el paso de las excavadoras sobre los fragmentos, dejó las piezas prácticamente irreconocibles. Sorprendentemente, por el contrario, las esculturas, aunque mostraban daños evidentes, se conservaron casi intactas. La falta total de identificación de los fragmentos y el continuo descuido en cuanto a las condiciones de recuperación del retablo causaron todavía más daños, llegándose incluso a sugerir la opción de no guardar más las piezas.

Para evitar esta propuesta extrema e irreversible, se puso en marcha con carácter de urgencia, una investigación para poder desarrollar un proyecto. Al no existir un inventario científico o metodológico de los fragmentos recuperados, se pensó que no había motivo para renunciar a un proyecto de conservación. Como consecuencia se empezó a promover una propuesta para una posible intervención.

En primer lugar, se llevó a cabo una investigación bibliográfica exhaustiva en la biblioteca del ICCROM en Roma, con el fin de encontrar ejemplos similares que sirvieran como punto de referencia. Desgraciadamente esta investigación no fue fructífera.

Decidimos articular una serie de preguntas para determinar la viabilidad del proyecto, basándonos en dos principios de la conservación fundamentales establecidos por Cesare Brandi:

- Se restaura sólo la materia de la obra de arte.
- La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.

La teoría filosófica y metodológica en la que se basó nuestro trabajo se fue definiendo a medida que tratábamos de encontrar respuesta a las siguientes preguntas:

1. ¿Qué objeto podría colocarse en el presbiterio del Santuario que iba a ser reconstruido respetando las mismas dimensiones y forma que tenía antes del terremoto?

No había duda de que el presbiterio de la iglesia reconstruida iba a necesitar un retablo, algo indispensable dado su significado litúrgico. Otro aspecto importante a considerar era que las esculturas, una vez restauradas, iban a tener que ubicarse en un entorno adecuado. Las propuestas incluían alternativas como reproducir exactamente el marco arquitectónico original; construir un retablo moderno de forma y dimensiones diferentes; o crear una estructura nueva inspirada en la anterior. Ninguna de estas soluciones, sin embargo, era aceptable desde un punto de vista filosófico o filológico; es más, cada reconstrucción habría sido una falsificación histórica y estética. Una copia puede cumplir una función didáctica y conmemorativa, pero nunca puede reemplazar el original. Por estos motivos se optó por restaurar el retablo original.



Tras la emergencia, los fragmentos recuperados sufrieron varios traslados. Permanecieron en un estado de total abandono durante casi catorce años.

Estudios preliminares y metodología

2. ¿Cómo y dónde podrían colocarse las esculturas –recuperadas en condiciones bastante aceptables– una vez restauradas?

Las esculturas y la arquitectura que las alberga, se conciben como un todo y no como una totalidad compuesta por partes. Una vez liberadas de la concatenación formal que el artista les ha impuesto, permanecen inertes y no conservan huella efectiva alguna de la unidad en que habían sido organizadas por el artista. Sería como leer palabras en un diccionario, las mismas que el poeta hubiera agrupado en un verso, y que, liberadas del verso, vuelven a ser grupos de sonidos semánticos y nada más.

3. ¿Qué pasaría con los fragmentos del retablo si no se usaran en un proyecto de restauración?

Partiendo de la idea de que la obra de arte es un todo y que, aun cuando está fragmentada físicamente deberá continuar subsistiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos, podemos establecer el siguiente principio: toda intervención que tenga como objetivo la recuperación de la unidad original que cada uno de los fragmentos tiene, debe limitarse a desplegar las sugerencias implícitas en los fragmentos mismos o localizables en testimonios auténticos sobre el estado originario.

4. ¿Qué teoría podría justificar la destrucción de los fragmentos?

Cuando se restaura una obra de arte la aspiración fundamental de la conciencia en relación con la obra de arte es reconstruir su unidad potencial: el momento legítimo que se ofrece para la acción de la restauración es el del presente histórico, aunque sea también pasado y esté en la historia. La restauración, para representar una operación legítima, no deberá concebir el tiempo como algo reversible, ni la abolición de la historia. La acción de la restauración, además, y por la misma exigencia que impone el respeto a la historicidad compleja que compete a la obra de arte, no deberá plantearse como secreta y casi fuera del tiempo, sino ofrecer los medios para ser delimitada como evento histórico que es, por el hecho de ser una acción humana y de insertarse en el proceso de transmisión de la obra de arte hacia el futuro. Si las obras de arte son, sobre todo, un producto de una acción humana, su apreciación no debería depender de gustos y modas cambiantes. Los fragmentos de una obra de arte –en este caso un retablo– siempre revelan que forman parte de un pasado histórico y su valor no se puede estimar basándose en el gusto de nuestra época. Aspectos artísticos e históricos sugieren que de ninguna manera, la restauración de la unidad potencial de una obra de arte debería destruir su autenticidad, creando una nueva realidad histórica.



¿Restaurar o no restaurar? En 1989 comenzó un estudio de viabilidad. El primer paso consistió en encontrar un método para el apoyo filosófico y metodológico a la intervención. El trabajo de restauración comenzó con el reconocimiento y la catalogación de todos los fragmentos recuperados. Aquí se ve el grupo de una tipología de cornisas.

De haberse descartado la posibilidad de reconstrucción, se habrían destruido dos valores históricos: en primer lugar, la unidad potencial de una obra de arte y en segundo lugar, la memoria de un suceso histórico, es decir, el terremoto que marcó en sobremanera su existencia².

A partir de aquí, se estableció una base teórica sobre la que desarrollar una metodología detallada para las fases técnicas y ejecutivas del proyecto.

En primer lugar, se buscaron los puntos clave sobre los que construir los fundamentos teóricos de nuestro trabajo.

- 1 . Valor histórico-artístico.
- 2 . Función litúrgica.
- 3 . Importancia de su función.
- 4 . Valor emocional y de devoción.
- 5 . Valor como testimonio histórico.
- 6 . Equilibrio estético e identidad espacial y funcional de los fragmentos.

1. Valor histórico-artístico: el retablo es uno de los ejemplos más importantes del arte en madera de Friuli correspondiente al periodo de transición entre Renacimiento y Barroco. Por lo tanto, los signos de la historia y del paso del tiempo deben ser preservados para respetar la materia reconocida como obra de arte.

2. Función litúrgica: cada pieza recuperada de los escombros entra a formar parte de una unidad potencial reconstruida, cuya finalidad permanece igual a la del conjunto en su origen. Una vez restaurado, el retablo recuperará su función como objeto litúrgico en una iglesia, en vez de ser colocado en un museo como mera pieza arqueológica.

3. Importancia de su función: originalmente, el retablo tenía una función importante como retablo principal de un santuario que contenía otros altares y esculturas. Esta función debe mantenerse, aunque el retablo esté fragmentado o sea un todo reconstruido. En definitiva esta jerarquía significativa debe quedar reflejada tanto en los trabajos de conservación como en su presentación estética.

4. Valor emocional y de devoción: el Santuario ha sido un lugar de peregrinación desde 1500 y el retablo ha sido objeto de devoción y lugar de celebración de bodas³. Por lo tanto, es fundamental que la restauración restablezca la verosimilitud de las esculturas y del todo respecto a su apariencia general.

5. Valor como testimonio histórico: el traumático terremoto de 1976 dejó una marca histórica y emocional indeleble. Por ello, como recuerdo tanto de la experiencia emocional y por las víctimas, se decidió no enmascarar los efectos de este acontecimiento histórico, dejando visibles sobre el retablo las señales del derrumbe de la iglesia.

6. Equilibrio estético e identidad espacial y funcional de los fragmentos: cada intervención que tenga por objetivo la recuperación de la unidad potencial de una obra de arte destruida debe esforzarse por restablecer la unidad potencial del todo. Para lograrlo, cada fragmento original debe mantener tanto su identidad espacial en el marco arquitectónico –el retablo– y en su contexto arquitectónico –la iglesia– como su identidad plástico-cromática. La restauración de un todo integrado en el que las sucesivas marcas históricas sean claramente reconocibles, debe mantener a la vez, una estética unificadora.

A efectos de respetar los seis parámetros, escogimos una intervención por anastilosis⁴.

Fue necesario desarrollar un método para establecer las relaciones existentes entre los fragmentos, y entre los fragmentos y el conjunto hipotéticamente reconstruido. Mediante un enfoque interdisciplinar, procedimos de la siguiente manera:

- Análisis histórico-artístico e investigación de archivos.
- Documentación en vídeo y fotográfica.
- Distribución de las piezas en el suelo para poder clasificarlas en función de dibujos y de documentos visuales.
- Medición, dibujo y catalogación de los fragmentos de mayor dimensión.
- Definición y dibujo a escala de los módulos que constituían el retablo.
- Identificación, agrupación y catalogación de fragmentos según su correspondiente módulo.
- Evaluación del estado en que se encontraban las piezas antes del terremoto.
- Registro de los daños provocados por el terremoto tanto en el soporte como en la policromía.
- Reconstrucción gráfica a escala de todo el retablo, con diversas proyecciones.

La reconstrucción gráfica del retablo se realizó en base a la medición de los fragmentos significativos y su posterior comparación con fotografías de archivo. En los gráficos con los 30 módulos originales se registraron los fragmentos recuperados y restaurados, las partes faltantes y sus mediciones a escala, la tipología y los detalles constructivos. Aquí se ve el cimacio de Dios Padre: los fragmentos recuperados, la representación gráfica del módulo para la catalogación de los fragmentos restaurados, el dibujo –frontal y por secciones– fundamental para la subsiguiente reconstrucción.



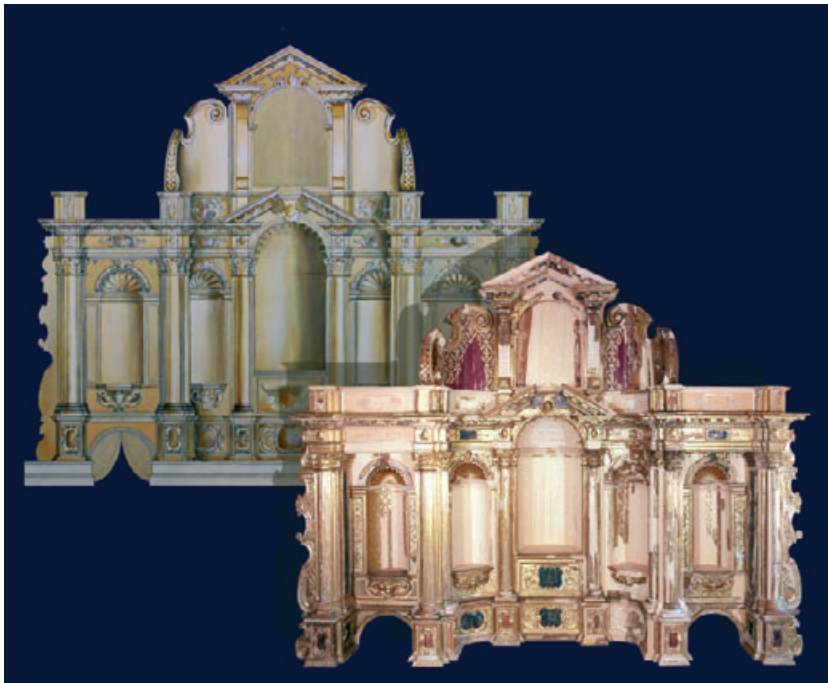
Intervención

A partir de este momento, todos los parámetros metodológicos, teóricos y técnicos se encontraban ahora listos para iniciar la fase de implementación basada en una anastilosis meticulosamente documentada. Esto requería restaurar cada pieza, recomponer cada fragmento y reparar las pérdidas estructurales y de superficie. Las piezas rescatadas y devueltas a su posición original se convertirían entonces en joyas insertadas en madera nueva, mostrando una relación equilibrada entre volumen, superficie y policromía.

La decisión de no borrar las marcas traumáticas del terremoto sobre el retablo restaurado significaba un respeto por la historia, las emociones y las víctimas y se basaba en una mirada optimista de un renacimiento humano y moral frente a la fuerza destructiva de la Naturaleza. El altar mayor de Tarcento es un símbolo de todo esto, y todo el proceso de restauración se desarrolló siguiendo estos principios.

Dado el grado de deterioro, se decidió comenzar a trabajar en el marco arquitectónico para luego seguir con las esculturas, dando los siguientes pasos:

- Restauración de cada pieza.
- Reconstrucción de los fragmentos contiguos según dibujos.
- Acabado plástico de las partes faltantes y recreación de cada módulo en base a dibujos y mediciones a escala.
- Fase estética.
- Nueva estructura de soporte.
- Reconstrucción del conjunto arquitectónico.
- Reubicación de las esculturas restauradas.



Los gráficos de los módulos se utilizaron para producir dibujos en acuarela del retablo: vistas frontal y trasera, planos, secciones en horizontal y vertical. La disponibilidad del 80% del material original favoreció la elección de la reconstrucción por anastilosis, pero con la intención explícita de no ocultar el efecto del terremoto de modo que la materia original se convirtiera en la joya de la nueva materia. Aquí se ve el dibujo a escala con el frente del retablo y la estructura recompuesta tras el acabado plástico y antes de la intervención de carácter estético-material.

Los resultados del procedimiento de evaluación que se obtuvieron de manera sincronizada nos permitieron identificar y clasificar la posición de cada fragmento respecto al módulo y al retablo en sí, con una precisión absoluta. Voluntariamente se decidió seguir una conducta rigurosamente filológica de forma que nuestra intervención pudiese desarrollarse constantemente según las normas deontológicas prefijadas. Partíamos de 832 fragmentos identificados distribuidos en 30 módulos. Siguiendo esta distribución por módulos del retablo

Arquitectura del retablo

pudimos determinar que un ochenta por ciento de la estructura arquitectónica del retablo podía ser reconstruida utilizando los fragmentos disponibles.

Con el derrumbe de la iglesia, la mayoría de los soportes de madera se rompieron en fragmentos desiguales, causando daños importantes a las superficies doradas y policromadas. Las capas superficiales presentaban incrustaciones de escombros, arena y barro que habían afectado a las capas de preparación a base de yeso y cola ablandadas por la humedad; también se hallaron gruesas capas de arena en el interior de la madera.

Antes de 1976, el retablo tenía un acabado dorado realizado principalmente por técnicas de dorado al agua y a la mixtión, con algunas inserciones policromadas, es decir, cuatro paneles decorados con motivos florales y seis pinturas al óleo sobre tela que representaban escenas de la vida de Jesucristo. El retablo había sido intervenido numerosas veces a lo largo de su historia. Las últimas tareas de mantenimiento se llevaron a cabo en 1904 para detener un deterioro general considerable del retablo.

Para la arquitectura del retablo, decidimos preservar las capas de pintura superpuestas manteniendo toda la policromía y limitando la limpieza a la última capa visible. La intervención en los fragmentos consistió en una limpieza y simultánea fijación de levantamientos, consolidación, desinfección y resane de la madera.

Después de cuatro años de trabajo llevamos a cabo una primera reconstrucción en espacio real de lo que habíamos recuperado hasta entonces. Se construyó una estructura de soporte provisional en la que “injertar” algunas secciones de la predela, zona central, nichos y otros fragmentos restaurados del retablo. Al concluir esta fase se pudieron ver claramente el tamaño y las dimensiones del retablo, confirmándose así los resultados arrojados por la investigación en cuanto a dimensiones, proporciones y forma del mismo.

El siguiente paso fue enfrentarse a los problemas estructurales y estéticos planteados por la arquitectura, sin obviar el estado de las esculturas y los planteamientos específicos escogidos para cada una.

Las tareas emprendidas se agruparon de la siguiente manera:

- Recomposición estructural.
- Integración plástica de partes nuevas.
- Problemas plásticos surgidos entre la unión de partes nuevas y antiguas.
- Intervención estético-material en el material original.
- Presentación cromática.

Dichas tareas pretendían encontrar un equilibrio, tanto entre la arquitectura y las esculturas, como recíprocamente, en el todo reconstruido.

La existencia de un gran porcentaje del material original ayudó en el momento de decidir la reconstrucción de las partes que se habían perdido⁵. La mayor parte de la estructura original se había realizado en madera de píce y se esco-

gió esta misma madera para completar faltantes en la estructura. La intervención se basó en la tipología constructiva original, es decir, trabajando desde el núcleo a medida que los elementos se iban superponiendo sobre una base de soporte, finalizando con las cornisas y los elementos decorativos. La madera original se preservó al máximo incluso en componentes poco visibles del retablo. Cada nueva inserción se hizo a medida para amoldarse a las líneas de fractura existentes, para evitar cualquier alteración de las partes originales. Es decir, no se hicieron líneas de unión limpias o rectas sino que se buscaron soluciones individuales para cada fragmento.

Para el acabado plástico de las nuevas superficies se recrearon tanto las características volumétricas como la morfología del tallado. Para las superficies originales optamos por minimizar la reconstrucción de volúmenes y de talla perdida, realzando la secuencia histórica de los eventos y una lectura equilibrada. Además, las zonas nuevas de talla no se reconstruyeron siguiendo una concepción abstracta sino que se intentó recrearlas como en origen, armonizando la continuidad entre lo antiguo y lo nuevo⁶.

Al llegar a este punto, se había logrado una forma unitaria que reclamaba una superficie estéticamente homogénea, ya que las líneas de fractura eran muy evidentes debido al contraste entre madera nueva y antigua. La madera antigua mostraba señales de las mutilaciones causadas por los acontecimientos históricos y también por la carcoma⁷ siendo necesario crear una transición suave entre lo antiguo y lo nuevo mediante un texturado de la madera nueva.

El trabajo en madera dejó de entenderse como un soporte para las capas pictóricas –por lo general consideradas el elemento estético principal de un retablo–, y se le asignó un rol igualmente importante. De hecho, un retablo puede ser comparado con un cuerpo humano compuesto por piel, músculos, vísceras y esqueleto. La intervención debe tener en cuenta cada elemento constitutivo ya que todos revisten la misma importancia. Todas las piezas y el equilibrio entre ellas debe ser preservado para recuperar un equilibrio social y cultural, que es el resultado positivo buscado en cualquier trabajo de restauración.

En este punto, se redujeron dimensionalmente los desniveles en la madera y se rellenaron las líneas de fractura con una pasta a base de polvo de madera. Todas las superficies así tratadas se acabaron mediante una cuidadosa talla. Se aplicó una textura similar a la de las piezas originales colindantes. Tanto sobre la madera nueva como sobre las líneas de fractura niveladas con pasta, la materia ha sido elaborada –con una textura– imitando la superficie del original circundante, difuminando la intensidad del trabajo a medida que nos alejábamos del original. Aunque los elementos nuevos podían ser reconocidos, quedaban integrados con los originales de manera equilibrada. De esta manera, la reconstrucción de los faltantes de madera condujo a un nuevo equilibrio unitario en vez de ceder ante una especie de calidoscopio de materiales.

Después del texturizado siguieron las tareas estéticas y materiales, que sentaron las bases para la posterior reintegración pictórica. Una vez resanadas todas las fisuras y reconstruidas todas las piezas de talla ornamental faltantes, se decidió cuáles eran las superficies que permanecerían en madera natural y cuáles se someterían a una aplicación cromática. Para imitar la textura de la

madera sobre las capas ya estucadas para permanecer en madera, se utilizaron una micro-fresadora y otras herramientas. El resto de las superficies se preparó para recibir la policromía en las zonas seleccionadas.

La decisión de preservar los dorados y la policromía tal como estaban en 1976 fue el punto de partida para decidir la presentación estética de "la piel" del retablo, en plena armonía con la "sustancia" subyacente, es decir, la madera. De nuevo, el criterio predominante fue el de mantener un equilibrio ya que, si se hubiera seguido algún dogma con sus reglas estrictas y absolutas, se habría impedido una restauración armoniosa. De hecho, el mismo material sugirió resultados dinámicos pero coherentes.

La integración de dorados y policromías tenía los siguientes objetivos:

- Recuperar la luminosidad y la belleza del oro.
- Reparar los efectos disruptivos entre las superficies de color.
- Atenuar las zonas problemáticas debido a la interferencia de las líneas de conexión entre la madera nueva y los fragmentos originales dorados o policromados.

El método escogido consistió en integrar en su totalidad las lagunas de menor tamaño circunscritas en el interior de las superficies originales, rompiendo las líneas de contacto demasiado marcadas entre partes originales y nuevas mediante la ejecución breve y fluctuante de dorado o policromía sobre la madera nueva, de forma que mantuviese, en lo posible, un aspecto natural. Todas las integraciones policromadas se realizaron con la técnica del "rigatino" mediante acuarelas.

Con respecto a las pérdidas del dorado, se decidió aplicar pan de oro utilizando las dos técnicas ya presentes en el retablo, es decir, dorado al agua y a la mixtión, sobre una capa de preparación pigmentada "a trateggio" y después bruñida, con el fin de evitar un barnizado final que falsificara el brillo especial del pan de oro⁸.

La intervención en la arquitectura concluyó con la restauración de las seis pequeñas pinturas sobre tela. De las seis pinturas, cuatro presentaban un estado de conservación aceptable, y su limpieza y presentación estética no supuso problemas considerables. Los otros dos lienzos, originariamente ubicados en la parte derecha del retablo, la más afectada por el terremoto, estaban separados del soporte, enrollados y con pérdidas de hasta un cincuenta por ciento, por lo que su restauración fue más laboriosa⁹.

El trabajo se completó con el diseño de una estructura de soporte, necesaria para unir todos los módulos. Al no encontrarse información útil, ni en la documentación de archivo ni en fotografías, nos vimos obligados a construir una nueva estructura elástica compuesta, totalmente independiente de la pared del edificio, que pudiera acomodar los 30 módulos a su altura correspondiente¹⁰. El uso de este tipo de sistema se adapta a los movimientos propios de la madera y sostiene todo el retablo.

La arquitectura del retablo albergaba doce esculturas, incluyendo la talla cen-

tral de la Madonna del Giglio. Antes del terremoto, el ataque de insectos xilófagos ya había deteriorado la estructura de las tallas, debilitándolas de tal manera que prácticamente no ofrecieron resistencia mecánica durante el terremoto. Muchas partes quedaron aplastadas y algunas fueron irrecuperables, como por ejemplo la parte posterior de la cabeza de la Virgen de los Dolores (ubicada en la parte superior derecha del retablo), el hombro de San Juan y algunas partes de las tallas de los Profetas. Los dorados y las policromías sufrieron daños por haber estado cubiertos por escombros durante tanto tiempo, aunque, comparado con la arquitectura, estos fueron más reducidos. La arena y el polvo penetraron en las capas de preparación ablandadas por la humedad. Un ejemplo fue la cabeza de San Juan, prácticamente irreconocible y parecida a un montón de tierra.

Esculturas



Las doce esculturas dentro de la arquitectura representan a los santos más reverenciados en nuestra región vinculados a la vida de la Virgen María. La estatua de Santa Isabel: se observan pérdidas y desconchados del policromado, con arena y barro incrustados en el mordiente y lesiones mecánicas del soporte de madera; todos los daños se deben al terremoto. Optamos por cerrar sólo las partes faltantes necesarias para reconstruir un producto equilibrado dentro de cada escultura y en el conjunto general. Las pérdidas seleccionadas de policromías y dorados fueron tratadas con "selección cromática" siguiendo las cavidades y volúmenes.

Al igual que la arquitectura, las esculturas también sufrieron muchos cambios durante la intervención de mantenimiento realizada en 1904. El análisis estratigráfico y ocular de zonas en las que el levantamiento de las capas superficiales dejaba ver la policromía original, reveló una superficie subyacente dorada y policromada más refinada y de mayor calidad que la aplicada posteriormente, aunque sumamente deteriorada. Aunque la recuperación de esta capa de policromía hubiera realizado la correcta lectura de los valores plásticos y cromáticos de cada escultura, habría afectado a su equilibrio con respecto a la arquitectura que las albergaba. Dado que el planteamiento de esta restauración considera el retablo como un todo, se decidió mantener el revestimiento de 1976.

La restauración de las esculturas incluyó la limpieza de las superficies, consolidación de las fibras de madera, la identificación y catalogación de los fragmentos sueltos, su ensamblaje y la integración estructural y estética de las partes faltantes¹¹. Una vez limpios y consolidados, se unieron los fragmentos contiguos para recuperar la forma y el volumen original de cada talla.

La siguiente fase de presentación estética, tanto volumétrica como pictórica, resultó fundamental para las esculturas. El fundamento teórico para la integración no estaba tan definido como el de la arquitectura. Al carecer de una variedad irrefutable de evidencia gráfica y de puntos de referencia plásticos, existía el riesgo de crear nuevos volúmenes y formas que hubieran afectado el valor histórico de las esculturas. Además, al pertenecer como grupo a un único conjunto arquitectónico, era prácticamente imposible mantener un equilibrio entre elementos conservados prácticamente intactos y otros severamente mutilados. La vía de actuación consistió, nuevamente, en maximizar el material original, proponiendo un equilibrio de volúmenes y de superficies, y restaurando algunas zonas especialmente alteradas. Fue de gran ayuda contar con el marco arquitectónico ya restaurado.

Según el tamaño y el estado de cada área, se utilizaron materiales diferentes. Por ejemplo, para pequeñas pérdidas se utilizó una pasta de madera de un solo componente, mientras que para áreas más profundas se escogió un masillado con Polyfilla y una capa final de pasta como la descrita anteriormente. Cuando las superficies de contacto no coincidían perfectamente, se utilizó una resina bicomponente especial sobre un estrato de intervención. Gracias a sus propiedades tras el secado, se han podido encolar partes de espesor considerable, y completarse también su tallado. Por otro lado, actuando sólo como adhesivo y relleno, y no como consolidante, esta resina no interfiere en la madera original.

El Ángel Gabriel se rompió en varios fragmentos. En este caso, las partes faltantes del ala se completaron con una masilla especial moldeable para madera sin necesidad de emparejar la superficie de los bordes de las piezas de madera. Aquí también se observa la integración del dorado mediante "selección cromática".



En el caso del ala del Ángel Gabriel, muy deteriorada y con muchas pérdidas de fragmentos, fue posible incluso lograr el tallado de los detalles de las plumas. De haber utilizado un material diferente al de estas resinas, hubiera sido necesaria la regularización previa de las lagunas, y la consecuente pérdida de madera original.

La escultura del profeta Isaías, que estaba completamente fragmentada y presentaba un importante agujero en el pecho, fue primero reconstruida y luego integrada con espuma de poliuretano inyectada sobre un marco interno de madera¹². Para aislar la madera original en contacto con la espuma de poliuretano se protegieron las zonas de contacto con una capa de papel Japón. La superficie de la espuma se recubrió con un "tissu non tissé", un tejido sin trama impregnado con una resina de dos componentes sobre la que se aplicó una película de resina

mezclada con polvo de madera o serrín. En otros faltantes de la misma escultura se decidió no intervenir ya que no afectaban al equilibrio estético.

Para la reconstrucción de la superficie craneal de la Virgen de los Dolores se utilizó un proceso similar ya que sólo se había conservado la máscara facial. En este caso también se utilizó una estructura de madera de balsa rellena con espuma de poliuretano y con la misma secuencia de acabados descrita.

La restauración de la talla de San Juan fue más compleja. La pieza presentaba muchas pérdidas, especialmente en el rostro, que la convertían en un elemento discordante respecto al conjunto. En este caso en concreto, se decidió reconstruir formalmente el hombro y parte del mentón con el fin de obtener una lectura correcta de la imagen, aunque todavía quedaron daños visibles.

En todas las esculturas se identificaron cuidadosamente las zonas en las que los daños podían quedar visibles o las que la apariencia original debía ser restaurada, así como las superficies que podían dejarse sin tratar, con la madera a la vista o las que debían prepararse para recibir un tratamiento de reintegración cromática posterior. Una vez preparada la madera, empezó la fase de reintegración de los dorados y de la policromía. Para la policromía se escogió una reintegración con acuarelas mediante la técnica de "rigatino", mientras que para los dorados se optó por el método de selección cromática. Se escogió un método de reintegración diferente para los dorados de las tallas que para el retablo en sí. Originalmente, las esculturas jugaban un papel importante en el retablo y pedían ser tratadas con mayor detalle. La intención era que el ojo del espectador pasara sobre la arquitectura para centrarse en las esculturas más que lo contrario.

Al llegar a este punto, la intervención había logrado un equilibrio estético entre los fragmentos individuales y el conjunto del retablo, cada talla y las tallas como grupo, así como recíprocamente entre el retablo y las esculturas. Sin embargo, aún faltaba el elemento fundamental del retablo y de toda la iglesia, la estatua de la Madonna del Giglio. Esta pieza, situada en el nicho principal hasta 1976, fue recuperada en múltiples fragmentos debido a la naturaleza de su composición. De hecho, antes de 1976, la Madonna era una estructura compuesta, hecha por partes de madera (torso, brazos, cabeza, niño) y partes de yeso. Tras un análisis en profundidad, se demostró que la Madonna era el resultado de una laboriosa reconstrucción de una estatua de madera de casi un siglo más antigua que el retablo, atribuible probablemente a Giovanni Martini, de la que algunas partes habían sido cortadas.

Fue imposible aplicar la misma metodología utilizada con la arquitectura y las otras esculturas debido a la escasez y a la baja calidad del material rescatado, que ya había sufrido numerosas alteraciones en su estructura y aspecto. Fue necesario entonces formular diversas hipótesis de trabajo que pudieran conducir a una propuesta viable con el fin de devolver la escultura al retablo.

La primera hipótesis proponía una reconstrucción en yeso en torno a los fragmentos recuperados, con el fin de restablecer el aspecto previo a 1976 basado en

La talla de la Madonna del Giglio

archivos fotográficos. Esta solución, si bien satisfacía la funcionalidad litúrgica de la pieza, habría comprometido los aspectos histórico-artísticos y devocionales. También se habría perdido el respeto por el significado histórico y artístico presente en cada fragmento de la pieza de Martini, camuflado bajo la masilla necesaria en toda restauración con un mínimo acabado estético. Esta propuesta también habría comprometido el grado de equilibrio alcanzado hasta el momento en las esculturas y en la arquitectura del retablo, conseguido a base de seguir conceptos unitarios de manera estricta, durante toda la restauración.

Una segunda opción habría sido una restauración arqueológica, es decir, la exhibición exclusiva de los fragmentos sin ninguna vinculación formal. Este enfoque habría descartado por completo toda funcionalidad litúrgica de la Madonna, así como cualquier vestigio de equilibrio estético.

Una alternativa posible consistía en no utilizar ninguno de los fragmentos recuperados y concentrarse en soluciones *ex novo*. Se consideró que la escultura contemporánea era una opción viable, pero habría planteado el gran dilema de elegir un estilo, un material y un artista. Estas cuestiones implican decisiones arbitrarias y no son reconciliables con los axiomas aplicados de forma coherente hasta el momento.

Otra opción adicional era crear una copia de la talla tal como era en 1976. Sin embargo seguía siendo difícil establecer el modelo a “copiar”: ¿se utilizaban los fragmentos tal como se extrajeron de los escombros y se confrontaban con un modelo tridimensional, elaborado a partir de los registros fotográficos, o primero se restauraban a un estado parecido al original?

La última opción, que fue aceptada tanto por los organismos públicos como por los religiosos, fue realizar una talla, a escala proporcional al retablo, copia de una obra coetánea del mismo escultor. Esta decisión satisfizo los principios de:

- Valor histórico: los fragmentos de la talla recuperados de los escombros, serían restaurados y colocados dentro de la iglesia, en un lugar adecuado para valorar el significado de este documento histórico de más de cien años de antigüedad respecto al retablo y a las esculturas.
- Valor devocional y litúrgico: la estatua sería una figura real y no un maniquí postizo.
- Equilibrio estético: la nueva escultura sería una réplica perfecta tanto en forma como en técnica, garantizando su inserción equilibrada en el conjunto.
- Huella del terremoto: esta huella quedaría representada por el significado altamente simbólico de los fragmentos originales que sobrevivieron al acontecimiento. La escultura-copia personifica el significado del tiempo como testigo del curso alterno de eventos entre destrucción y renacimiento. Un renacimiento que no restablece sino que exalta el profundo significado de la historia.

Sistemas de gestión

Al margen de la restauración, las otras tareas realizadas fueron:

- Relaciones con los funcionarios responsables (Ministero per i Beni Culturali - Ministerio del Patrimonio Cultural italiano, Giunta Regionale - Gobierno

regional) para verificar la metodología, aprobar el proyecto y autorizar la financiación.

- Búsqueda de apoyo financiero en ámbitos públicos y privados.
- Tareas logísticas como encontrar espacios, organización de los talleres, búsqueda de colaboradores en las diferentes disciplinas, programas de formación de los operarios.
- Gestión operativa y financiera.
- Contactos con expertos como consultores.
- Presentaciones en radio y televisión para promocionar el proyecto de restauración.
- Difusión de la información y redacción de artículos científicos.

177

Desafortunadamente este trabajo comenzó cuando ya se habían agotado los fondos públicos especiales para daños por terremotos, por lo que, el Ministero per i Beni Culturali nunca apoyó directamente el proyecto. El apoyo provino finalmente por parte del Programma Regionale di Finanziamenti per i Beni Culturali (Programa Regional de Financiación para Bienes Culturales - Ley Regional 60/1976), y por parte de bancos y entidades privadas acogidas a incentivos fiscales estatales (Ley 512/1982).

En 1988 la Parroquia y los restauradores de RCA, acordaron una amplia campaña de autofinanciación y de autopromoción. Cada vez que se completaba una fase de restauración, se publicaban artículos científicos, se convocaba a la prensa y se lograba financiación. Así, el público conocía el proyecto por la prensa y los inversores seguían interesados en contribuir. Mientras tanto, el equipo del RCA tuvo que financiar todos los gastos derivados de la investigación de archivo, análisis científicos, documentación fotográfica y videográfica, además de otros estudios relacionados y de las actividades de publicación.

El Santuario fue reconstruido en el mismo lugar y con las mismas dimensiones que tenía antes del terremoto¹³. La ubicación del altar mayor también es la misma, respetando los principios de singularidad de la obra de arte respecto a su situación geográfica, cultural y social.

Desde un principio, todo retablo es creado para un entorno arquitectónico específico, que desarrolla un constante equilibrio logrado a través del tiempo y de la superposición de acontecimientos históricos. Es necesario prestar la máxima atención para no modificar este equilibrio especial cuando se desarrollan tareas de conservación o de mantenimiento¹⁴.

Dentro de la iglesia reconstruida todavía continúan los trabajos de conservación. Utilizando la misma metodología, se ha restaurado mobiliario y otras obras de arte como el retablo de San Roque y el grupo de la Piedad. Al finalizar esta fase se recompondrá el conjunto en un contexto de equilibrio general, que respete el pasado pero que también permita que el mensaje original continúe dentro de la comunidad renovada.

En la actualidad el Santuario está abierto para la celebración de misas y servicios marianos y bodas. La seguridad está garantizada por un sistema de alar-

Contexto

ma permanente que no interfiere con los servicios en la iglesia. La iluminación, algunos toques de acabado y la documentación sobre la restauración podrán ser contemplados por los visitantes una vez que hayan finalizado todas las tareas de conservación. Los resultados de la restauración serán publicados en un volumen en el que se confrontarán otros métodos y otras experiencias de Italia y de otros países europeos, con el fin de comparar opciones.

Resultados y conclusiones

178

Personalmente afectados por el estremecedor acontecimiento, nos entregamos por completo a resolver la dificultosa restauración de la Madonna del Giglio. Hemos podido confirmar que incluso una teoría objetivamente válida necesita una metodología subjetiva y contextualmente relacionada con un lugar, un momento y un objeto específico. Una metodología que se implique con aspectos históricos, artísticos, funcionales y emocionales, con el fin de lograr un equilibrio en el “producto” final restaurado. Al haber restablecido los servicios religiosos, el retablo de Santa Maria del Giglio ha recuperado tanto su posición cultural y litúrgica como su significado, y hoy se eleva como símbolo de la victoria de la vida ante el poder destructivo de un terremoto.

El enfoque metodológico para la conservación-restauración de un retablo debe tener en cuenta la recuperación no sólo del material original (que no siempre se recupera en su totalidad), sino también del espíritu que la sustenta. Si no somos capaces de devolver la vida al objeto o de aportar un nuevo significado social dentro de la comunidad a la que pertenece (por pequeña que sea), entonces el trabajo de conservación se convierte en una mera operación mecánica, una intervención histórica sobre un objeto mudo. El trabajo de conservación también debe incorporar el entorno en el que vive el retablo, trabajando en la recuperación de las relaciones arquitectónicas, urbanísticas, sociales y culturales, así como en el equilibrio entre todas ellas.

La participación del público general en los temas importantes y en las decisiones del proyecto, favorece la divulgación y la aceptación de la intervención y genera una verdadera intervención cultural. Este proceso de “micro-didáctica” puede resultar provechoso para formar a nuevos conservadores o para educar a nuevos técnicos “de base” en cada lugar, que a partir de entonces sientan la necesidad de cuidar su propio patrimonio.

Esta fuerte experiencia nos capacita para sugerir algunos aspectos a considerar al enfrentarse a situaciones similares. En el caso de una emergencia provocada por un desastre natural u otra circunstancia extrema, es necesario contar sobre todo con:

- Protocolos de intervención para controlar toda la operación durante la emergencia y las sucesivas fases de restauración.
- Bancos de datos de los que poder recuperar información sobre casos similares, metodologías aplicadas, materiales y técnicas.
- Equipos interdisciplinarios de profesionales (conservadores, arquitectos, ingenieros, arqueólogos, geólogos, historiadores de arte, profesionales de la informática), pertenecientes a organismos públicos o contratados por instituciones públicas, que trabajen para:

- analizar las condiciones del patrimonio y de su contexto;
- consultar los bancos de datos;
- implementar el protocolo de intervención adaptándolo a situaciones específicas;
- desarrollar una estrategia de proyecto;
- organizar el equipo de trabajo.

El equipo también podría también llevar a cabo actividades temporales de investigación y formación, siguiendo las indicaciones institucionales.

En el caso del retablo de Santa Maria del Giglio, se podría haber evitado mucho daño si los siguientes aspectos se hubieran implementado:

- Coordinación entre los equipos de emergencia para el patrimonio cultural y edificado, inmediatamente después del terremoto, con el fin de evitar demoliciones indiscriminadas, la rotura de piezas bajo las palas mecánicas y el posterior abandono en un vertedero¹⁵
- Aplicación de una metodología arqueológica para recuperar y catalogar piezas inmediatamente después del terremoto, creando un registro valioso y ordenado de la ubicación de los fragmentos que hubiera sido muy útil para las posteriores tareas de intervención
- Métodos reversibles de intervención de emergencia sobre las partes recuperadas. Ante una emergencia, la intervención debe dirigirse únicamente hacia la conservación, sin que afecte a intervenciones posteriores como las relacionadas con la parte estética (limpieza, eliminación de repintes, reconstrucciones). Estos pasos deben formar parte del proyecto de conservación general
- Documentación gráfica, fotográfica y de vídeo de las operaciones de rescate, para posterior ayuda en la clasificación de las piezas
- Condiciones de almacenamiento adecuadas hasta la restauración.

Las condiciones operativas a lo largo del trabajo fueron particularmente arduas debido a múltiples causas. La falta de infraestructuras de información centralizadas y el coste de la investigación, los trabajos realizados en 1988 para verificar la existencia de protocolos u otras experiencias similares, fueron realmente difíciles para nosotros, como conservadores privados.

Al no existir un equipo interdisciplinario para llevar el proyecto desde el inicio, es decir, desde la emergencia hasta la conservación, los mismos conservadores tuvieron que llevar a cabo todo tipo de tareas.

En nuestra opinión, este “nuevo” concepto de conservación debe comprender tanto aspectos técnicos y de conocimiento profesional, como también aspectos políticos. La “nueva” conservación no debe ser ni un secreto, ni un acontecimiento sin fechar en el taller del artesano, ni una exhibición ajena a la salvaguarda de las obras de arte. La “nueva” conservación debe responder a una necesidad social, compartida tanto por la población como por las instituciones públicas.

En el pasado, el papel, la función y el disfrute de una obra de arte era público y así debería seguir siendo en el futuro. La obra de arte es la expresión fiel y

duradera de la esencia cultural y los de valores éticos de la comunidad a la que pertenece.

Cargadas de un mensaje espiritual del pasado, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de la unidad de los valores humanos, los considera como un patrimonio común y, de cara a las generaciones futuras, se reconoce solidariamente responsable de su salvaguarda y debe transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad.

Por lo tanto, es esencial que los principios que deben presidir la conservación y la restauración de los monumentos sean establecidos en común y formulados en un plan internacional dejando que cada nación cuide de asegurar su aplicación en el marco de su propia cultura y de sus tradiciones. (Carta de Venecia 1964)

La "nueva" conservación está a favor de esta identidad: nuestra riqueza pasada, presente y futura.

Fotografías

Franco Del Zotto

Bibliografía

BONSANTI, G.: "Aperto per restauri: 14 anni per riassemblare 382 frammenti". En *Il Giornale dell'Arte*, n° 192. Milano, 2000, p. 45.

BRANDI, C.: *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1988.

DEL ZOTTO, F., y TONINI, F.: "The anastylosis and the conservation of the main altarpiece of Madonna del Giglio in Tarcento (1604)". En *Polychrome Skulptur in Europa Technologie Konservierung Restaurierung*, Tagungsbeiträge, 11-13 Noviembre, 1999. Dresden, Alemania: Hochschule für Bildende Künste, 1999, p. 90-97.

DEL ZOTTO, F., y TONINI, F.: "Il recupero di un altare ligneo del XVII secolo: metodologia e restauro". En *Arte Cristiana - Revista internazionale de historia del arte y de artes litúrgicas*, n° 761. Milano: Scuola Beato Angelico y el Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Cattolica, 1994, p. 147-158.

DEL ZOTTO, F., y TONINI, F.: "The rescue of a seventeenth-century retablo: methodology and conservation". En *ICOM-CC Preprints, Washington D.C. 1993*. London: James & James, 1993, p. 205-210.

MARCHETTI, G., y NICOLETTI, G.: *La scultura lignea in Friuli*. Milano: Silvana, 1956.

SPIAZZI, A.M. (coord.): *Scultura lignea barocca nel Veneto*. Milano: Cariverona, 1997.

Notas

1. Durante la intervención encontramos la fecha 1878 inscrita en una parte del marco arquitectónico, lo cual deja constancia de la restauración del retablo.

2. El aparato metodológico y teórico que se aplicó también se basó en los principios de instancias históricas y estéticas elaboradas por Cesare Brandi, que se refiere a la obra de arte como producto de la actividad humana que impone una doble valoración: por un lado, es un acto que recuerda a un tiempo pasado y por otro, desde el punto de vista de su realización, se revela también a la conciencia situándose en un lugar y en un espacio determinado. Ésta es la nota histórica. Al mismo tiempo, sin embargo, asume un valor específico que corresponde al hecho básico de la artisticidad por la cual la obra es una obra de arte. Ésta es la nota estética.

3. Muchas imágenes del retablo se obtuvieron de fotografías de casamientos en los que dicho retablo es el "invitado especial".

4. Otras de las condiciones importantes que legitiman una restauración son la recuperación de la unidad potencial de una obra de arte, es decir la potencial subsistencia como un todo en cada uno de sus fragmentos (potencialidad exigible en una proporción directamente vinculada con la huella formal que ha sobrevivido), y la búsqueda de un método para determinar un nuevo estado de equilibrio, que verifique y se adapte a la situación en particular.

5. A lo largo de esta restauración todas las decisiones operativas contribuyeron a que se adoptara un criterio metodológico ortodoxo. En algunos casos, sin embargo, fue necesario contar con una cierta flexibilidad. Los resultados pueden no ser compartidos, pero están siempre justificados y son con toda probabilidad reconocibles.

6. Todos los elementos se tallaron en madera de tilo, siguiendo exactamente las indicaciones que aportaron diversos dibujos y referentes originales. Así se tallaron cornisas, elementos decorativos con forma de hojas, ovas y dentículos, estriados de columnas, nichos, y molduras.

7. Nuestra elección fue la de reutilizar todos los fragmentos recuperados, incluso aquellos mayormente desgastados o dañados, evitándose su no utilización (lo que habría simplificado enormemente el trabajo de restauración).

8. La arquitectura de un retablo es el marco dentro del cual se aprecian las tallas o esculturas. En este caso el uso de pan de oro para reparar las partes de la arquitectura que se perdieron no representa una decisión arbitraria ni una falsificación, sino un acto fundamental para realzar sus características. En la práctica intervenimos con las dos técnicas que ya se habían empleado en el artefacto, dorado al agua y a la mixtión sobre sustrato rojo o amarillo, obtenido por integración a "tratteggio" cruzado con acuarelas. La calidad del pan de oro fue conforme al color del oro original – principalmente 23 3/4 quilates. Se integraron pérdidas pequeñas y abrasiones mediante la técnica del "tratteggio" con oro en polvo. Con el fin de obtener una mejor definición algunas superficies realizadas en oro nuevo se completaron con un sutil pautado.

9. Se limpiaron los fragmentos de dos pinturas en mal estado, se consolidó la fibra y se unieron los bordes rotos. Cada lienzo, reforzado con dos capas de papel de seda, fue colocado en su medallón sobre una base clásica, limitado a la zona cubierta. Las partes faltantes se presentaron en madera al natural; la integración fue mediante la técnica del "rigatino".

10. Seis vigas de madera laminada, insertadas en la base de mampostería, sostienen a todos los módulos fijándolos con una serie de abrazaderas de bronce; los empujan unos pernos cilíndricos de madera dura que están provistos de resortes. La predela, aislada de la base de mampostería por un emparedado de madera y poliuretano, sostiene los módulos de columnas, nichos, molduras y la parte final de Dios Padre y la Anunciación.

11. Primero se procedió a limpiar y fijar las capas de pintura que se estaban desprendiendo. Esta tarea fue difícil dado el carácter granuloso de los escombros incrustados en el mordiente. Para consolidar la madera se utilizaron Paraloid B72 y un matacarcomas específico; esto le otorgó una apariencia sintética no natural.

12. En este caso se justifica la reconstrucción gracias a disponer de referencias volumétricas precisas.

13. El 11 de octubre de 1998 se reubicó el altar mayor dentro de la iglesia reconstruida durante un acto solemne al que asistió toda la población de la ciudad.

14. Como referencia:

(a) Carta de Venecia 1964, Art. 7 - "El monumento es inseparable de la historia de que es testigo y del lugar en el que está ubicado." Art. 8 - "Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante de un monumento sólo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación"; (b) Carta del restauro 1972, art. 6 - "... sono proibite indistintamente per tutte le opere d'arte: ... 2) rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo, a meno che non si tratti di limitate alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori storici dell'opera o di completamenti in stile che falsifichino l'opera; 3) rimozione, ricostruzione o ricollocamento in luoghi diversi da quelli originari, a meno che ciò non sia determinato da superiori ragioni di conservazione; 4) alterazione delle condizioni accessorie o ambientali nelle quali è arrivata sino al nostro tempo l'opera d'arte, il complesso monumentale, il complesso d'arredamento, il giardino, il parco, ecc..."; (c) Cesare Brandi, Teoría del restauro, Torino 1977, p.51: "... E' per questo che il primo intervento che noi dovremo considerare, non sarà quello diretto sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non sia ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza. Da questa proposizione discende che anche l'atto con cui un dipinto viene attaccato a un muro, non indizia già una fase dell'arredamento, ma in primo luogo costituisce la enucleazione della spazialità dell'opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perchè sia tutelato dallo spazio fisico..."

15. Nos gustaría recordar a todos los voluntarios que trabajaron en medio de las ruinas de la iglesia los días posteriores al terremoto: sin su indispensable colaboración este importante testimonio de arte y cultura se habría perdido para siempre.

Aspectos metodológicos para la elaboración del proyecto de conservación del Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Yanhuitlán, Oaxaca, México

182

Françoise Descamps, Blanca Noval Vilar, Irene Sen



Nombre de la obra: Retablo Mayor de Santo Domingo de Guzmán.

Ubicación: Ábside del Templo de Santo Domingo que forma parte del Convento Dominicano de Yanhuitlán, Oaxaca, México.

Propietario / institución responsable: La comunidad local, representada por el Cabildo y el Síndico y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC).

Autor / atribución: Pinturas sobre tabla atribuidas al pintor español Andrés de la Concha.

Cronología: Retablo del siglo XVII que incorpora pinturas sobre tabla del siglo XVI.

Estilo: Barroco con pinturas de estilo manierista.

Tipología: Retablo Mayor compuesto por siete calles y cinco cuerpos, de planta ochavada y estructura autoportante, se alza independiente al muro del ábside y está reforzado en la parte posterior por un sistema de vigas y postes de madera.

Dimensiones: 26,7 m 8,84 m (altura x ancho).

Materiales y técnicas: Madera tallada, dorada y policromada, que alterna en sus calles pinturas sobre tabla, esculturas de madera tallada y policromada, y pinturas sobre tela de menor formato.

Este artículo expone el proceso seguido para abordar la conservación de un retablo de grandes dimensiones ubicado en un lugar remoto del Estado de Oaxaca, en México, en una zona de actividad sísmica frecuente. El desarrollo del proyecto, coordinado por dos instituciones distintas dedicadas a la conservación de patrimonio, tuvo que adaptarse para cumplir con las responsabilidades y objetivos de las partes implicadas y para responder a los condicionantes generados por el sitio, es decir: dificultad de acceso, precariedad de instalaciones y un programa de trabajo de campo discontinuo, alternado con etapas de investigación en las respectivas instituciones.

Si bien el acercamiento metodológico fue ejemplar y ha quedado como documento de referencia, el curso normal del proyecto y su ejecución se vio truncado al tener que reaccionar frente a la situación de emergencia provocada por un terremoto en 1999.

Sometido a condiciones adversas tanto naturales como históricas a lo largo de sus cuatrocientos años de existencia, el retablo mayor de Yanhuitlán, se encontraba, a finales de la década de los noventa, en un estado estructural y material muy alterado.

Preocupada por las condiciones críticas del retablo, la comunidad de Yanhuitlán inicia las gestiones a su alcance para asegurar la permanencia de una obra mayor del patrimonio mexicano que además juega un rol importante dentro de la vida comunitaria.

De los contactos realizados, surge un proyecto singular en el cual se involucran diferentes entidades. Por un lado, la institución encargada de la tutela de los bienes del patrimonio nacional mexicano y por otro, una fundación filantrópica ubicada en Los Ángeles, dedicada a la investigación y desarrollo de proyectos de conservación de patrimonio. Estas entidades son, respectivamente, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a través de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural (CNRPC) y el Instituto de Conservación Getty (GCI).

Origen del proyecto



184

Reunión del grupo de trabajo, participación de la comunidad.

Miembros del equipo de trabajo hablando con estudiantes locales sobre la conservación del retablo

Para ambos organismos, la conservación del retablo brinda la oportunidad de seguir desarrollando sus propios objetivos y líneas de investigación ya que el proyecto entra a formar parte de sus respectivos programas.

Para la CNRPC (INAH), la intervención en el retablo se inscribe en el marco de un programa integral de conservación que pretende apoyar el desarrollo social, económico y cultural de Yanhuatlán a través de la recuperación del patrimonio en todas sus formas y expresiones, de manera sostenible, y considerando a la propia comunidad. Este proyecto integral, nace en Yanhuatlán como iniciativa piloto y abarca tanto la rehabilitación del monasterio, la conservación del templo y de sus bienes muebles, como la revitalización de prácticas agrícolas y tradiciones locales.

Por su parte, el GCI, como institución internacional dedicada a la investigación y desarrollo de proyectos de conservación de patrimonio, considera interesante intervenir en Yanhuatlán y contribuir así al desarrollo de una metodología aplicable a otros casos en contextos similares. Es decir, zonas sísmicas, remotas y con recursos de financiación limitados.

En todo momento, la comunidad –instigadora del proyecto– toma un rol activo a través del Comité Pro-Restauración del Templo, participando en reuniones y vigilando de forma permanente las actividades desarrolladas.

Los objetivos comunes se estructuran de manera que desde el primer paso, el proyecto incorpora componentes de formación y capacitación tanto para estudiantes de conservación como para miembros de la comunidad que serán en última instancia, los responsables del mantenimiento a largo plazo y de la protección del sitio.

El retablo es autoportante y está despegado del ábside semicircular, al que se ajusta mediante su planta ochavada. El retablo está concebido como una sucesión de planos horizontales articulados entre sí por entablamentos y cornisas en el que las pinturas sobre tabla, de grandes dimensiones (251 x 125 x 7 cm), forman un elemento estructural importante.

El retablo es poco profundo, con un grosor máximo de 10 cm en la zona de las pinturas sobre tabla, de 25 cm a la altura de los entablamentos y de 40 cm en la de las columnas.

El retablo está reforzado en su parte posterior por una estructura de apoyo formada por tres postes de madera verticales, ligados en sus partes superiores a otros postes de madera colocados horizontalmente. Estos elementos ensamblados por cuerdas de cuero, están a su vez atados al retablo mediante travesaños de madera. Únicamente los extremos de los postes de madera horizontales están anclados al muro mediante lengüetas metálicas.

El retablo ha sufrido numerosas intervenciones para remediar las deformaciones ocasionadas por los sucesivos temblores. La primera intervención, la instalación de una serie de tensores para unir el retablo al muro del ábside, fue seguida de la instalación de un entramado de perfiles de hierro en “L” ensamblados y soldados *in situ*, que forman cinco columnas de planta triangular encastradas en el suelo. Estas estructuras “tridimensionales” son también independientes a los muros del ábside. La construcción metálica resigue las deformaciones del retablo al que está puntualmente anclado ya sea directamente o mediante piezas metálicas que se extienden del retablo a la estructura.

Durante las fases de elaboración del proyecto se realizan investigaciones sobre la problemática ligada a la conservación de retablos, así como una inspección detallada de la obra para proporcionar un acercamiento a las condiciones del retablo y evaluar la necesidad de una intervención de emergencia. A partir de intercambios entre profesionales de ambas instituciones y entre los consultores invitados se identifican campos de estudio principales y paralelamente, mediante un grupo de trabajo compuesto por miembros de ambas instituciones, se realiza una evaluación de las condiciones del edificio, se elabora una propuesta de adecuación para la realización de los trabajos, se establece un plan de trabajo, y se determina el proceso de intercambio con la comunidad. Una de las primeras actividades realizadas es la definición del significado cultural de la obra, sobre el cual justificar y sustentar los objetivos del proyecto. Tomando en cuenta todos los organismos e individuos implicados, es decir, responsables del patrimonio, comunidad y público en general y, bajo la perspectiva de las diferentes disciplinas implicadas, se analizan los valores artísticos, culturales, económicos y sociales del retablo.

La Iglesia de Santo Domingo, junto con su retablo mayor, sus doce retablos laterales y demás esculturas y objetos religiosos pertenecientes al templo, son de extrema importancia y de uso regular para la comunidad de Yanhuatlán en la celebración de todas sus fiestas religiosas. Mientras la mayor parte del monasterio adyacente se encuentra en un estado de abandono, la Iglesia se mantiene como foco de referencia y lugar de reunión para la comunidad yan-

Perfil del equipo de estudio y de intervención:

Primera fase. Desarrollo de la metodología y estudios preliminares, Colaboración CNRPC - GCI:

6 conservadores restauradores con apoyo de dos firmas de ingenieros, 2 arquitectos, una empresa especialista en fotogrametría, 4 estudiantes de arquitectura, 2 historiadores del arte, 1 biólogo, 1 químico, 1 especialista en medioambiente, 1 especialista en prevención de riesgos, 1 fotógrafo y 3 miembros de la comunidad.

Segunda fase. Propuesta e intervención, CNRPC:

9 restauradores, 12 estudiantes de restauración, 1 ingeniero especialista en estructuras de madera, 1 escultor, 3 carpinteros, 1 fotógrafo, 1 equipo de dibujantes, 1 administrador y miembros de la comunidad.

Significado cultural de la obra



La iglesia de Santo Domingo de Yanhuatlán, fachada norte del siglo XVIII.

Interior de la iglesia, mostrando la ubicación del retablo mayor y de otros retablos laterales.

huiteca que, a pesar de haber emigrado en gran parte, regresa regularmente para participar en todas las celebraciones significativas que tienen lugar alrededor del templo.

Desde el ámbito histórico, Yanhuitlán representa un símbolo de encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo, y así lo testimonia el Códice de Yanhuitlán, un manuscrito historiado, fechado en el siglo XVI, que relata los acontecimientos y las relaciones de tributos existentes entre sus habitantes.

El conjunto arquitectónico, cuya construcción se remonta a 1555-1575, es testimonio del momento de cambio en la historia que supuso la interacción de la cultura mixteca y la de los conquistadores mediante el asentamiento de órdenes religiosas. Como construcción, presenta características comunes a las demás edificaciones monásticas de la región, es decir, conjuntos monumentales de piedra, compuestos por un monasterio y un templo con capilla abierta destinada a acoger a los indígenas antes de su conversión. Hoy en día, muchas de estas iglesias conservan todavía en su interior elementos decorativos ricos y variados como retablos, artonados, pinturas murales u órganos, que evidencian la presencia y riqueza de las órdenes instaladas y que han convertido la zona en un potencial atractivo turístico.

Paralelamente, la participación de Andrés de la Concha en la realización de las pinturas sobre tabla del retablo, evidencia la voluntad de imponer nuevos conceptos culturales y formas religiosas. Andrés de la Concha plasma en sus obras de estilo manierista el intercambio existente en aquel momento entre España, Italia y la escuela flamenca y fue enviado especialmente a la Nueva España con el encargo de trabajar en el retablo de Yanhuitlán y otros de la zona, según consta en documentos de archivo.

El retablo mayor en sí, ha sido poco intervenido. Si bien existe cierto anacronismo entre las once pinturas sobre tabla de mayor dimensión y el estilo general del retablo, no se aprecian alteraciones importantes en el conjunto. Este hecho proporciona un valor científico que, añadido a la calidad estética, hace que el retablo sea una referencia para la Historia del Arte y en particular para la historia retablística por su forma, materiales y técnicas constructivas.

El retablo ha sido protegido y catalogado como bien de interés nacional y forma parte de un programa de revitalización socioeconómica de la región de Oaxaca basada en el rescate y la puesta en valor del patrimonio como fuente para fomentar el orgullo y la identidad de las comunidades locales y en la recuperación de prácticas agrícolas y tradicionales para consolidar a las comunidades en su lugar y sustentar el aporte de ingresos a través del desarrollo turístico.

Contexto físico y condicionantes

Una vez definidos los objetivos del proyecto por cada parte, incluyendo capacitación y formación, la previsión inicial de actividades y la duración total del proyecto se estima en tres años. Este plazo, dividido en diferentes fases, tiene como meta completar los estudios necesarios y realizar la intervención para la conservación y estabilización del retablo.

Elaboración del proyecto

La primera fase parte de dos necesidades preliminares. Por un lado, acondicionar las zonas de trabajo y vivienda a utilizar por los miembros del proyecto y por otro, el desarrollo inicial de una metodología para documentar y evaluar el estado del retablo y de sus componentes.

La segunda fase se centra en el desarrollo de la estrategia de conservación y en su aplicación, devolviendo al retablo su estabilidad estructural y realizando los tratamientos necesarios de conservación.

La tercera, tiene como objetivo recuperar la posición focal del retablo en la iglesia, establecer un programa de mantenimiento a largo plazo y difundir la metodología, las investigaciones recogidas y el proceso de estabilización y de conservación utilizado.

Bajo la perspectiva enriquecedora de dos organismos diferentes con distintas competencias, se buscó un acercamiento metodológico riguroso y estructurado para conseguir coordinación y coherencia en todas las acciones técnicas necesarias, sin comprometer la sostenibilidad de la intervención. Se tomaron en cuenta todas las técnicas y manufacturas existentes en el retablo, se identificaron las disciplinas necesarias para los estudios y la actuación, se incorporaron al proyecto las necesidades de capacitación de miembros de la comunidad y se valoraron las expectativas puestas por la comunidad en la recuperación de la obra para su devoción futura.

Simultáneamente, y para evitar una intervención aislada e inconexa, se evaluó el estado general de conservación del templo. La población de Yanhuítlán está ubicada en una zona de actividad sísmica intensa que ha afectado reiteradamente la integridad material del templo y de los bienes que alberga. El conjunto arquitectónico ha vivido, además, tiempos de abandono o momentos críticos como el hecho de haber sido utilizado como cuartel militar en varias ocasiones. Sin estar abandonado, el templo no se encontraba ni proporcionaba las condiciones óptimas para asegurar la conservación de las obras albergadas en su interior. Si bien es cierto que el retablo arrastraba los efectos de la actividad sísmica, se detectaron también una serie de problemas vinculados a los cerramientos y a la filtración de agua por goteras en las cubiertas. Al mismo tiempo, al estar ubicado en una región despoblada y con pocos recursos económicos, el pueblo no disponía de la infraestructura necesaria para reaccionar ante situaciones de riesgo como incendios o terremotos importantes o para controlar acciones vandálicas.

La intervención en el retablo comportó acciones logísticas previas de gran envergadura como pueden ser la instalación de un andamio de grandes dimensiones o la adecuación de espacios de trabajo y alojamiento para el equipo de conservadores. Estos aspectos y la perspectiva de intervenir sobre el retablo anticipaban el uso de un equipamiento eléctrico importante, no compatible con la instalación existente. Para evitar riesgos de accidentes humanos o en la obra, se hizo necesario replantear el estado de la instalación eléctrica y rediseñar la instalación en el edificio, solicitando además la intervención de la compañía eléctrica nacional para que reforzara el suministro.

Durante los primeros meses de trabajo se contactó con la delegación del INAH en Oaxaca, responsable de la conservación del edificio, para que llevara a

cabo reparaciones en las cubiertas. Paralelamente, un equipo local se encargó de revisar los ventanales y anular los accesos de aves u otros animales en el interior del templo. Desde el GCI, se envió a un especialista en prevención de riesgos para detectar los puntos débiles y se elaboró un protocolo de seguridad para la obra y para los conservadores que tuvieran que actuar en ella y en el templo.

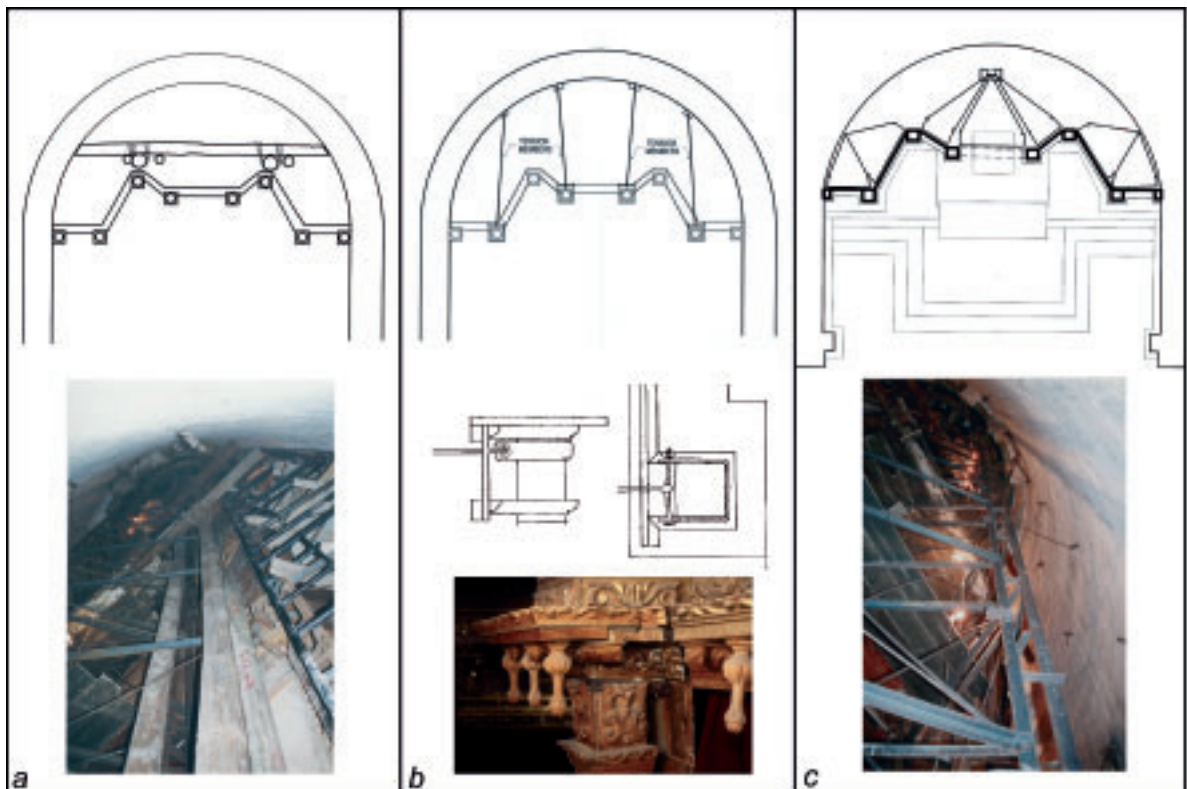
Como parte de estas acciones de prevención se capacitó a un grupo de miembros de la comunidad en los procesos básicos de respuesta ante una emergencia. Todas estas acciones más allá de la intervención en el retablo mayor se realizan a través de los organismos de tutela regional INAH-Oaxaca y de los responsables locales, como parte de una visión a largo plazo que incluye la revitalización del conjunto convento-templo y la conservación de los doce retablos laterales y demás obras de valor custodiadas tanto en el templo como en el pequeño museo adyacente.

Fase de estudios

Definición del equipo de trabajo y de los estudios preliminares: Uno de los objetivos importantes era la obtención de una documentación exhaustiva del retablo como herramienta para definir una intervención justificada.

Tomando como referencia los resultados obtenidos en las primeras visitas de campo se manifestaron dos grandes temas de preocupación:

Estructura del retablo y sucesivos sistemas de refuerzos.
Dibujos y fotos: E. Miranda.





En primer lugar se detectó una estabilidad estructural debilitada por los movimientos sísmicos a pesar de que en el retablo se podían observar varios sistemas de refuerzo añadidos en intervenciones previas de consolidación. En diferentes momentos de la vida del retablo, y con el fin de controlar y recuperar en cierta medida los desplomes, deformaciones y las pérdidas de plano de algunos de sus componentes, se llevaron a cabo acciones puntuales como por ejemplo la colocación de tirantes de anclaje al muro o la instalación, en los años setenta, de una estructura metálica auxiliar.

En segundo lugar, tras un primer examen visual, se observaron pérdidas de elementos decorativos y la desaparición de componentes del retablo importantes. También se detectaron deterioros en algunas pinturas provocados por infiltraciones de agua, por ataques de insectos xilófagos o por el mal comportamiento de materiales utilizados en intervenciones de restauración anteriores.

En base a esto y como punto de partida, se optó por constituir un núcleo de trabajo formado por restauradores e historiadores de ambas instituciones con el fin de delinear el trabajo, identificar los estudios y los instrumentos necesarios para llevar a cabo las investigaciones, establecer el diagnóstico y la propuesta de intervención. Su papel consistía también en asegurar la interacción entre las diferentes disciplinas invitadas a brindar su experiencia específica y en hacer accesible la información a todas las partes implicadas en la toma de decisiones.

De antemano, se consideró ineludible la participación de un historiador del arte que pudiera poner a disposición del equipo de trabajo toda la información

Detalle de la "Virgen del Rosario", pintura sobre tabla atribuida a Andrés de la Concha, estado de conservación. Fotografía de Andrea Rothe (izquierda) y Ubaldo Manrique (derecha).

Fecha y duración de los estudios y de la intervención:

Primera fase

- **1993:** Primer diagnóstico del estado de conservación. CNRPC del INAH.
- **1994-1995:** Visitas de evaluación realizadas por miembros del Getty Conservation Institute (GCI) acompañados por consultores.
- **1997-1999:** Desarrollo de la metodología y estudios preliminares. Colaboración INAH / GCI mediante campañas de duración limitada: Diciembre de 1997, Febrero, Marzo, Junio y Septiembre de 1998.

Segunda fase

Octubre-Noviembre de 1998 y Abril de 1999 (cuatro meses y medio en total).

2000-2001: conservación e intervención de emergencia a raíz del terremoto de septiembre 1999. CNRPC/INAH y Fondo Nacional de Desastres Naturales (FONDEN).

accesible sobre el retablo. Se inició una investigación de archivos, fuentes bibliográficas y documentales para conocer el origen del retablo y de sus componentes, identificar las épocas constructivas e intervenciones, sus autores, y los mecanismos de encargo y de ejecución de la obra. Se decidió también trabajar en un estudio comparativo del retablo desde el punto de vista de la Historia del Arte y de la iconografía para poder interpretarlo de manera correcta y relacionarlo con otras producciones del momento.

Al mismo tiempo, se inició un análisis *in situ* para identificar los componentes, los materiales y los sistemas constructivos utilizados, agrupar intervenciones realizadas por etapas y registrar el estado de conservación del retablo. Paralelamente, se completó el análisis visual con una primera toma de muestras y correspondientes análisis científicos y se puso en marcha un estudio preliminar con el fin de obtener unos parámetros de referencia de las condiciones medioambientales del sitio.

Dada la específica problemática de la estabilidad estructural, se optó por recurrir a firmas de ingeniería estructural para que interpretaran la situación. Dos reuniones de trabajo reunieron a especialistas de cada disciplina, conservadores de pintura sobre tabla, conservadores de artes decorativas e ingenieros, para debatir sobre las ventajas y desventajas de cada posible intervención, tomando en cuenta los valores de la obra y la incidencia de cada actuación sobre ellas.

Instrumentos para la recopilación de datos, análisis de la información y registro de intervenciones:

Levantamiento fotogramétrico: El levantamiento fotogramétrico se planteó como el método más apropiado para obtener un documento soporte que apoyara el registro del estado de conservación, facilitando el análisis global de la información recogida y sirviendo para documentar todas las acciones o intervenciones sobre el retablo.

La compleja estructura del retablo, sin embargo, supuso un reto importante: la planta ochavada, el entramado de columnas, paneles, pinturas y esculturas, sumado a las deformaciones existentes dificultaron la toma de datos y su representación gráfica. Sólo fue posible obtener alzados ortogonales de cada calle que yuxtapuestos, sirvieron de base sobre la que registrar el estado del retablo y establecer la lectura global de sus alteraciones. Paralelamente, para analizar más en detalle y comprender el grado de distorsión del retablo, se optó por un levantamiento arquitectónico cuerpo por cuerpo contrastado con un levantamiento de las secciones verticales con plomada. De este levantamiento se obtuvo a su vez, la planta y alzado de los postes y elementos de apoyo existentes en la parte posterior del retablo.

La ficha de registro se estableció con el propósito de ofrecer una estructura sobre la que registrar gráficamente la información, de forma sistemática, ordenada y utilizando un lenguaje común. Para elaborarla, se realizó un trabajo previo con el fin de pautar la recogida de datos en el anverso y el reverso del retablo, acordar el grado de detalle, definir los conceptos implicados (glosario) y establecer su representación gráfica (leyendas). De igual forma,

durante la colección de datos se realizaron revisiones tanto de las fichas como del uso de los términos y de sus representaciones para mantener un grado de consistencia en toda la obra.

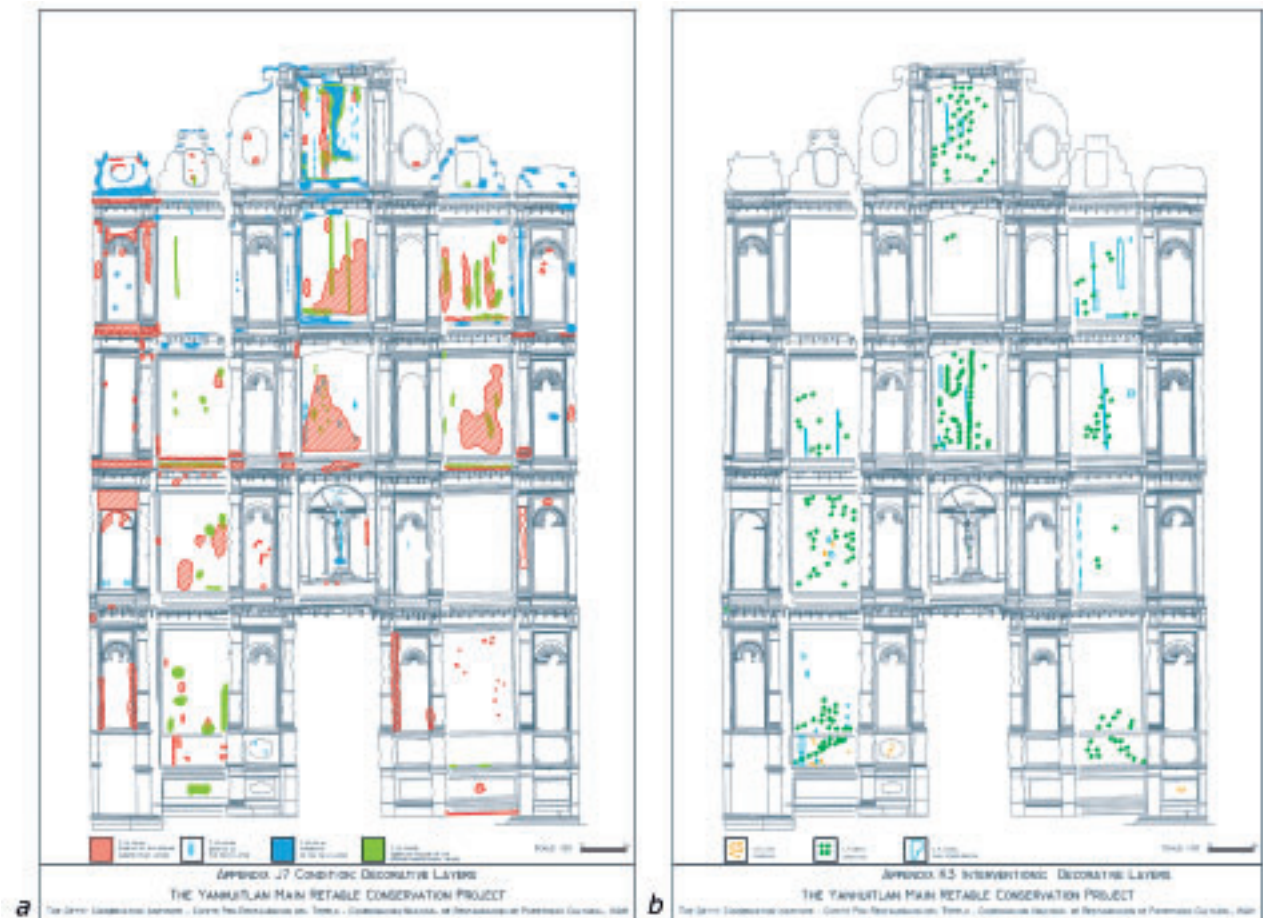
Para organizar el trabajo en equipo y gestionar la cantidad de información visual y escrita generada, el retablo se dividió en unidades modulares basadas en la intersección de cuerpos y calles, teniendo en cuenta ambas caras del retablo. A cada módulo le fue asignada una carpeta con formularios preimpresos y gráficos para recoger información sobre materiales, sistema constructivo y técnicas de manufactura, estado de conservación e intervenciones anteriores.

Para poder abordar un elemento tan grande y complejo, se desarrolló una metodología que combinara los métodos de registro tradicionales con el tratamiento de la información en soporte informático, utilizando los gráficos del alzado fotogramétrico del retablo convertidos en archivos "cad". El traspaso de la información a formato digital se realizó simultáneamente a la recogida de datos, utilizando un ordenador instalado en el sitio. Este método hizo posible el análisis del estado tanto de los detalles de cada componente (estructura, pintura, elementos arquitectónicos) como del conjunto del retablo.

A su vez, el tratamiento de datos informatizado hizo posible que ambas instituciones dispusieran de un instrumento de fácil accesibilidad e intercambio,

a. Dibujo de las condiciones de las capas decorativas antes de la intervención.

b. Dibujo de las intervenciones de las capas decorativas.



independientemente al hecho de que el corpus de documentación recogida en las carpetas originales forme hoy parte del archivo documental del proyecto, depositado en la CNRPC-INAH.

Fotografías

Desde el primer momento, se desarrolló una estrategia para documentar el retablo fotográficamente y se escogieron unas zonas representativas sobre las que documentar el estado actual y las intervenciones.

Como parte del proyecto y para apoyar su difusión en el futuro, se programó también documentación en vídeo tanto de los procesos de restauración como de las actividades del proyecto, ya fuera documentación de reuniones o de actividades de la comunidad relacionadas con el retablo.

Análisis científicos

Partiendo de las muestras tomadas *in situ*, en los laboratorios del Getty Conservation Institute se llevaron a cabo diferentes análisis para determinar la composición de los materiales del retablo, especialmente de las capas de preparación y de las capas pictóricas y de dorado.

Se utilizaron herramientas como el Microscopio Electrónico, la Espectrometría de Fluorescencia por Rayos X y el tintado químico de los cortes estratigráficos de las muestras.

Sistema constructivo del retablo y de su estructura de apoyo:

Tras realizar un análisis detallado del sistema constructivo del retablo, incluyendo los elementos de apoyo y del soporte metálico añadido posteriormente, se pudo entender mejor cómo los elementos de madera del retablo, tanto pinturas sobre tabla como tablas de la estructura de madera, se articulaban entre sí para conformar, en su forma original, una estructura autoportante.

Paralelamente, se analizó el sistema actual formado por el retablo de madera y la estructura de apoyo metálica, con el fin de evaluar su comportamiento tanto en condiciones normales como en caso de actividad sísmica. Se evaluó la posibilidad de devolver al retablo su forma original (autoportante), y se analizaron las posibilidades de refuerzo de la estructura de apoyo existente o bien la necesidad de construcción de una nueva, así como la viabilidad de ejecución de estas obras.

El registro del estado de conservación permitió evaluar las deformaciones y transformaciones que había sufrido el sistema constructivo del retablo debidas, principalmente, a la calidad pobre de la materia prima empleada, a la fragilidad de algunos elementos de soporte, o bien producto de una situación límite de estos elementos bajo fuerzas de compresión, tracción o torsión del retablo ya fuera de manera constante o en momentos de actividad sísmica.

Parte de los estudios de los ingenieros se centró en entender la manera cómo los elementos de madera del retablo, es decir, pinturas y tablas de la estructura de madera, estaban ancladas al marco metálico y cómo se distribuían las cargas entre ellos.

En esta primera fase de análisis, se determinó la necesidad de proponer una intervención que pudiera aumentar la capacidad de respuesta del engranaje del retablo ante acciones sísmicas.

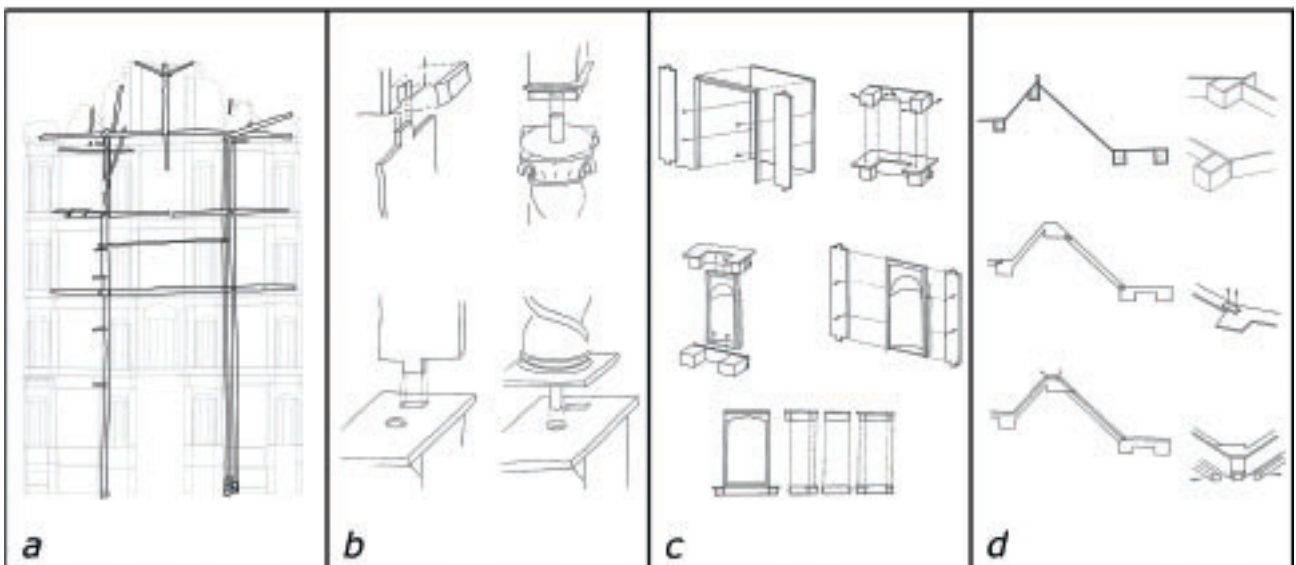
Pinturas y esculturas

Dada la envergadura de las once pinturas sobre tabla presentes en el retablo, su estado y la viabilidad de su conservación fueron también un elemento de análisis importante. A pesar de un deterioro aparente, su estado de conservación se consideró en general correcto y sólo se anticipó la necesidad de intervenciones puntuales de limpieza y de recuperación de la capa pictórica.

Las esculturas, sin embargo, plantearon desde el principio dudas sobre su procedencia. Por ello se consideró necesario profundizar en los estudios históricos y en el análisis de las capas de policromía existentes antes de determinar cualquier intervención.

Entre los estudios realizados para comprender el retablo, se llevaron a cabo análisis para identificar las maderas utilizadas y se intentó responder a algunas preguntas sobre materiales y técnicas artísticas empleadas. Se registró el deterioro de las capas superficiales y el de algunos materiales empleados en intervenciones previas de conservación y se programó una campaña para la toma de muestras de pintura, fibras, capas de preparación, adhesivo y dorado en áreas preseleccionadas por los conservadores.

a. Estructura portante original del retablo;
b-d. Sistema constructivo y uniones de piezas.
Dibujos: Javier Salazar.



Estado de conservación y propuesta de intervención

Los estudios confirmaron que toda la manufactura del retablo era el resultado de una ejecución original que no había sufrido mayores alteraciones en el transcurso del tiempo en términos de redorado, retoque, refuerzos o reposiciones de elementos de madera. Sin embargo, el grado de ataque de insectos xilófagos presente en el retablo hacía necesario plantear la manera de abordar un tratamiento eficaz ante una obra de tales dimensiones y se valoró la posibilidad de construir con éxito un espacio hermético alrededor del retablo, necesario para la aplicación de un tratamiento de control de plagas por anoxia.

Los resultados de las primeras tomas de datos medioambientales mediante *dataloggers* instalados en diversos puntos del retablo y del edificio permitieron comprender que las oscilaciones de temperatura y humedad relativa en el interior del templo eran bastante estables y que por el momento no era imprescindible llevar a cabo estudios más detallados.

Las primeras informaciones recogidas permitieron definir el estado actual del retablo y su vulnerabilidad, así como detectar las causas y mecanismos principales de su deterioro. Al mismo tiempo sirvieron para sentar las bases para el desarrollo de una estrategia de tratamiento de conservación. Todavía quedaba pendiente, sin embargo, concluir las investigaciones sobre historia del arte, iconografía y documentos de archivo, profundizar en los análisis científicos y esbozar las posibilidades reales para el tratamiento *in situ* de obras de gran volumen.

Como temas de logística del proyecto, todavía quedaba por resolver una estrategia para poder realizar análisis científicos en el campo de manera regular, sin tener que esperar a obtener resultados desde los laboratorios de alguna de las dos instituciones implicadas. Igualmente se necesitaba encontrar la manera de llevar a cabo un registro fotográfico de calidad partiendo de los recursos humanos y materiales existentes.

De haber continuado el proyecto, una de las siguientes fases hubiera consistido en articular los resultados de cada tema para desarrollar un programa y una estrategia de intervención coherente. De este modo, un estudio más detallado sobre la iconografía cotejado con los resultados de la investigación de archivo hubiese resuelto probablemente las incógnitas sobre el origen del retablo y de su construcción. Igualmente, una vez determinado el grado de actuación requerido en el retablo, hubiese sido necesario articular el tratamiento *in situ* de las pinturas con la rehabilitación y estabilización del sistema estructural del retablo. Paralelamente, amparándonos y profundizando en el significado cultural de la obra se hubiera trabajado para establecer la intervención en el retablo y su puesta en valor.

A consecuencia del terremoto de septiembre 1999 que afectó la región de Oaxaca, el retablo y el edificio sufrieron daños que llevaron a la CNRPC a tomar las medidas necesarias que frenaran el riesgo de colapso total. A partir de abril del año 2000, la CNRPC junto con el Fondo Nacional de Desastres Naturales ya mencionado antes (FONDEN) y apoyados por el Coordinador Nacional de

Monumentos Históricos y el Director del Centro INAH Oaxaca, pusieron en marcha el Proyecto de “Reestructuración Emergente del Retablo Mayor de Santo Domingo Yanhuatlán”, como parte del Programa de Emergencia para la Rehabilitación de Inmuebles Históricos Dañados por los Sismos.

De los estudios preliminares realizados se desprendió información que permitió proponer la intervención más adecuada con la finalidad de garantizar la permanencia del bien y potenciar todos sus valores considerando su importancia y su presencia en la vida cotidiana de los habitantes.

La situación de urgencia, la existencia de un conocimiento y una tradición sobre las prácticas de intervención, el contexto cultural y el impacto psicológico influyeron en el modo de actuar, dando prioridad a los valores culturales dominantes, estéticos, funcionales y sociales, del bien.

La intervención realizada se orientó con la intención de recuperar el sistema de soporte original del retablo y se optó por eliminar la estructura metálica posterior que a pesar de haber sido instalada como una solución de emergencia y con carácter provisional, seguía en pie, acrecentando las tensiones y los deterioros debido al comportamiento diferencial de los materiales.

La opción del desmontaje-reconstrucción del retablo permitía a su vez, recuperar las deformaciones, desajustes, desplomes y desniveles que se habían detectado en el registro de condiciones al poder intervenir con mayor eficacia los distintos componentes del retablo trabajándolos de forma aislada y más cómoda.

Con esta intervención se pretendía reforzar los elementos que habían perdido su capacidad de carga, recuperando así el sistema estructural del retablo y logrando que todos sus componentes, o la mayoría de ellos, volvieran a cumplir su función original.

A su vez, la opción de desmontaje-reconstrucción permitía sin problemas, la construcción de una nueva estructura de apoyo más apropiada y semejante a la existente en origen.

El riesgo de daños previsibles durante el proceso de desmontaje, se consideró menor.

Esta exposición de los hechos y de la evolución del proyecto pone en evidencia la complejidad inherente que una gestión de proyecto en la que están involucradas diferentes entidades con sus propias responsabilidades conlleva.

Esta visión completa y global de la situación, producto de un acercamiento metodológico elaborado, nos hace ver que en el momento de abordar un proyecto de esta envergadura, es imprescindible plantear una gestión de las partes implicadas, en este caso bienes muebles y templo, a varios niveles y anticipa, a su vez, la necesidad de implicar a terceros.

Por otro lado, es evidente que el desarrollo del proyecto, ya sea desde el punto de vista de su gestión, o de las estrategias y ritmos de ejecución, se

Conclusiones sobre la experiencia

complica y ralentiza si se decide incorporar en su desarrollo aspectos de capacitación.

Este proyecto ha puesto en evidencia la importancia que debe atribuirse a los factores externos y a la evaluación preliminar de las condiciones de la obra y de las posibilidades materiales y humanas, para realizar con éxito un proyecto de conservación sostenible tanto para los estudios como para la intervención y para la preservación a largo plazo. Para poder controlar y dirigir estos factores, es importante establecer un proceso que, mediante un acercamiento metodológico técnico, permita tomar en consideración una serie de parámetros indirectamente ligados a un proyecto de conservación.

La comprensión del entorno, la identificación y el reconocimiento de los valores atribuidos al bien cultural son factores claves en la toma de decisión. La aceptación y el reconocimiento de los valores del bien, constituyen una base esencial, aceptada por todas las partes, sobre la que justificar la intervención sin comprometer los principios de la conservación. Un proceso de este tipo permite asociar a todas las partes implicadas en la toma de decisiones y hace posible el desarrollo de un proyecto de conservación construido sobre una filosofía de intervención que respete todos los valores del bien.

En definitiva, y valorando las situaciones experimentadas, se demuestra que en todo proyecto, para lograr una actuación coherente hasta el final, es imprescindible contar en todo momento con una buena articulación y un justo posicionamiento de los resultados.

Paralelamente a las necesidades del proyecto en sí, en este caso la conservación del retablo, hay que ser conscientes de las dificultades que a veces conlleva el hecho de tener que compaginarlas con los objetivos y las metas marcados por las diferentes instituciones implicadas.

Agradecimientos

Los autores agradecen y quieren valorar la participación de todos los especialistas consultados: miembros del INAH-Mexico, del GCI, colegas del INAH-Oaxaca y de los laboratorios del J. Paul Getty Museum y a todos los profesionales que han dedicado tiempo y competencia en la realización de este proyecto y a otros aquellos que han hecho posible la redacción de este artículo.

Queremos agradecer en particular a los miembros de la comunidad yanhuiteca por brindarnos esta oportunidad depositándonos su confianza

Fotografías

Guillermo Aldana, Irene Sen, Javier Salazar, Andrea Rothe, Ubaldo Manrique, INAH.

Bibliografía

- BALLESTREM, Agnes: *The Conservation of the Altarpieces of the Exconvent Church of Santo Domingo de Yanhuítlán, Oaxaca, México*. Amsterdam: Central Research Laboratory of Objects of Art and Science, Enero 1995.
- BURGOA, Fray Francisco de: *Geografía descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América y Nueva Iglesia de las Indias Occidentales*. Tomo 2. México: Talleres Gráficos del Archivo General de la Nación, 1934.
- CAMA VILLAFRANCA, Jaime: *Consideraciones para la restauración del Retablo Principal de Santo Domingo Yanhuítlán*. Textos elaborados para la CNRPC. México D.F., 1998.
- GARCÍA LASCURAIN, Gabriela: *Estudios históricos sobre el retablo principal de Yanhuítlán*. Textos elaborados para la CNRPC. México D.F., 1998.
- GAY, José Antonio: *Historia de Oaxaca*. México: Editorial Porrúa, 1982.
- GORBEA TRUEBA, José: *Yanhuítlán*. México: Departamento de Monumentos Coloniales, INAH, 1962.
- GUÍA Turística del Estado de Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 1993.
- HUESCA, Irene, ESPARZA, Manuel, y CASTAÑEDA GUZMÁN, Luis: *Cuestionario de Don Antonio Bergoza y Jordán, Obispo de Antequera a los Señores Curas de la Diócesis I*. Documentos del Archivo 2. Gobierno del Estado de Oaxaca, 1984.
- KUBLER, George: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MIRANDA, E.: *Retablo principal de Santo Domingo Yanhuítlán. Evaluación preliminar de estructura del Retablo Principal*. Carpeta (técnico de restauración). Junio 1995.
- Monografía estatal de Oaxaca*. México: Textos gratuitos, SEP, 1996.
- NOVAL VILAR, Blanca, y SALAZAR HERRERA, Javier: *Proyecto de Restauración del Retablo Principal de Santo Domingo Yanhuítlán, Oaxaca*. Documento elaborado para la CNRPC. México D.F., 1999.
- NOVAL VILAR, Blanca, SALAZAR HERRERA, Javier, y HUEYTLED, Alfonso: *Dictamen Técnico después de los sismos de junio y septiembre de 1999, Retablo Mayor Santo Domingo, Yanhuítlán, Oaxaca*. Documento elaborado para la CNRPC. México D.F., 1999.
- NOVAL VILAR, Blanca, y SALAZAR HERRERA, Javier: *Metodología para la restauración de un Retablo, caso: Retablo de Nuestro Señor Jesús, Yanhuítlán, Oaxaca*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Restauración de Bienes Muebles. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, 1999.
- ORTIZ LAJOUS, Jaime: *Oaxaca: Tesoros de la Alta Mixteca*. México: Editor Grupo Azabache, 1994.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Pintura y escultura del Renacimiento en México*. México: INAH, 1979.

El Sistema constructivo del Retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia

198

Fanny Unikel Santoncini



Nombre de la obra: Retablo Mayor de San Cayetano.

Ubicación: Templo de La Valenciana, Guanajuato, Estado de Guanajuato, México; situado a una altitud de 2060 m sobre el nivel del mar.

Propietario / institución responsable: El retablo es un Bien nacional, gestionado por el Presbítero Rafael Ramírez Díez y el Centro Regional de Guanajuato del Instituto Nacional de Antropología e Historia - INAH. La Iglesia se utiliza para el culto y permanece abierta diariamente desde las 9:00 a las 18:00 horas. La afluencia de visitantes es constante.

Autor / atribución: Andrés Manuel de la Riva inicia la obra aproximadamente en 1775 y la continúa hasta su muerte, en 1777; la obra es continuada por Manuel Antonio de Cárdenas, desde 1777 y también hasta su muerte en 1781. Se desconoce con certeza quién terminó la obra.

Fecha: Dedicado en 1788.

Estilo: Barroco con columnas estípites.

Dimensiones: 15,14 m x 9,76 m x 2,81 a 0,60 m (altura x anchura x profundidad-profundidad').

Tipología: Retablo de madera con esculturas policromadas.

Materiales y técnicas: Estructura y decoración de madera dorada, decoraciones locales realizadas con corladuras y temples y esculturas de madera policromada.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención: Entre mayo de 1997 y julio de 2002 se realizaron 6 visitas al retablo de una semana de duración cada una. El trabajo teórico y de investigación se llevó a cabo en la Ciudad de México, durante un total de 18 meses aproximadamente. Actualmente el proyecto se encuentra en la etapa de elaboración del trabajo escrito y dibujo, para su publicación.

El siguiente texto es una breve descripción del proyecto interdisciplinario de investigación y docencia desarrollado para el retablo de San Cayetano de La Valenciana, en Guanajuato, México, llevado a cabo entre 1997 y 2002 por profesores de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM). El proyecto destaca el significado de los retablos desde un punto de vista testimonial, funcional, material y tecnológico. La investigación se centra en el análisis y en la definición de una metodología para el estudio de los sistemas constructivos de retablos de madera. Se propone una nomenclatura para sistemas constructivos de retablos y se hace hincapié en la importancia del registro digitalizado de la información.

Cualquier intervención acertada requiere conocer el objeto con detalle. Con esta premisa en mente, un grupo interdisciplinario de maestros del INAH, se dio a la tarea de definir un proyecto cuyo objetivo no fuera restaurar el retablo de San Cayetano sino investigarlo en profundidad con el fin de proponer una metodología para su registro e intervención. Este acercamiento se centraría en el conocimiento específico de su sistema constructivo, una de las áreas con mayores lagunas en lo que al estudio de retablos se refiere.

Por lo general, los retablos novohispanos han sido estudiados básicamente desde un punto de vista histórico, identificando los gremios y artífices involucrados, o desde una vertiente estética (formas y estilos) o iconográfica (hagiografía, mensaje religioso, significado cultural, función histórica y actual). Sin embargo, se conoce muy poco acerca de los sistemas constructivos, ya que hasta el momento no se han encontrado tratados ni documentos sobre las técnicas empleadas en su factura ni se han presentado demasiadas oportunidades para observar su interior en detalle, algo imprescindible para poder recoger este tipo de información.

El sistema constructivo de un retablo es su esqueleto, y como tal, es el origen de deformaciones, desajustes y deterioros. Conocer este sistema resulta fundamental para comprender los mecanismos que influyen en su deterioro, y que a su vez permiten generar diagnósticos acertados y propuestas apropiadas para su conservación y restauración.

Introducción

El objetivo general de este proyecto de investigación era realizar un estudio exhaustivo del sistema constructivo del retablo de San Cayetano de La Valenciana, Guanajuato, abarcando tanto aspectos históricos y constructivos como de los materiales empleados. La investigación, a largo plazo, aspira también a desarrollar una metodología de trabajo para el estudio del sistema constructivo y del estado de conservación de otros retablos novohispanos.

Iniciado en 1997, el proyecto se ha desarrollado paralelamente en dos planos: el de la investigación y el docente. La investigación ha consistido en definir y aplicar una metodología para recoger información sobre el sistema constructivo del retablo. La docencia se ha centrado en aplicar estos conocimientos mediante la formación de alumnos que cursan el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, que forma parte de la de la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM. El retablo de San Cayetano ha resultado estratégico para el desarrollo de esta investigación. Su estabilidad general, la posibilidad de obtener acceso a la parte trasera del retablo y los acuerdos logrados con las personas responsables, permitieron que se convirtiera tanto en un objeto de estudio para investigadores como en un ejemplo de formación para los estudiantes.

La experiencia recogida previamente durante el proyecto de diagnóstico del estado de conservación del retablo de la Virgen del Rosario, en Azcapotzalco, México, D.F, demostró la conveniencia de recoger información específica para cada campo de estudio y de elaborar una metodología fruto de un debate permanente. En este sentido, se creó el "Seminario de Investigación de retablos", de carácter interdisciplinar y centrado en el estudio de retablos con un mismo objetivo compartido por cada una de las disciplinas participantes.

Los fondos necesarios para esta tarea se obtuvieron gracias a la ENCRyM-INAH que, como institución dedicada a la enseñanza y a la investigación, decidió apoyar el proyecto. A éste le fue asignado un presupuesto anual suficiente para el pago de dietas y transporte a la ciudad de Guanajuato de profesores y alumnos durante periodos de hasta una semana y, para cubrir los sueldos de los profesores que impartieron asignaturas y participaron en la investigación.

Significado e historia del retablo²

De todos los templos de la ciudad de Guanajuato, La Valenciana es el único que conserva íntegros sus tres retablos originales. Por lo que se ha podido documentar, estos fueron los últimos retablos barrocos construidos en la ciudad.

Hasta el momento, se sabe con certeza que los maestros Andrés Manuel de la Riva y Manuel Antonio de Cárdenas participaron en su construcción. Ambos fallecieron antes de ver concluidas las obras del templo, su mobiliario y el claustro anexo. Un tercer maestro llamado José Simón Tovar fue quien probablemente llevó a término la obra, según se ha podido deducir a partir de información cruzada, de primera mano, asociada a otros artífices que construyeron retablos contemporáneos al de San Cayetano de la Valenciana.

Tradicionalmente, el patronazgo y la iniciativa de la construcción del templo de la Valenciana se han atribuido al Primer Conde de La Valenciana, Antonio

de Obregón y Alcocer. Las interpretaciones iconográficas del retablo mantienen la hipótesis de que en el momento de seleccionar los temas religiosos para el retablo, Obregón intentó plasmar la imagen que pretendió formarse ante la sociedad guanajuatense de su época, es decir, como un desinteresado y pródigo benefactor de la ciudad.

Paralelamente ha salido a la luz la significativa participación económica que tuvo la comunidad local de mineros en la creación de este patrimonio cultural a través del llamado “fondo de piedra”³. Al parecer, semanalmente, cada minero contribuía con una pieza de mineral encontrada, depositándola de manera separada del resto de lo que se procesaba para el beneficio. Probablemente, para lograr que los trabajadores hicieran una contribución de tanta envergadura, debió mediar alguna condición persuasiva por parte de los socios de la mina, una práctica bastante corriente. En el caso de la catedral de Zacatecas, Frédérique Langue nos recuerda que si bien los grandes mineros, hacendados y comerciantes “asumieron por completo su construcción” dando importantes aportaciones, también “los peones empleados en las minas fueron autorizados con este fin a entregar una “piedra de mineral” todos los días”⁴.

Los retablos del templo de la Valenciana son muy apreciados y visitados frecuentemente, de ahí que también hayan sido intervenidos en varias ocasiones. La decoración ha sido objeto de múltiples limpiezas, reposiciones, redorados y repintes y los criterios de intervención aplicados en algunas esculturas y elementos decorativos de madera, distan bastante de los marcados por las normas profesionales.

El edificio y los retablos fueron intervenidos en la década de 1970, por la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, responsable federal de su cuidado en ese momento. El ático del retablo se había desplomado hacia el frente y se consideró necesario reforzar el conjunto mediante una estructura metálica. Se trata de una retícula de acero, anclada al muro por medio de secciones metálicas empotradas y colocada paralela e inmediata al retablo. La estructura está sujeta al retablo de cuatro maneras distintas: mediante abrazaderas metálicas ancladas a la estructura primaria del retablo; mediante perfiles de acero diagonales atornillados a la entabladura; mediante travesaños de madera que estructuran zonas en las que secciones del retablo original habían sido cortadas y mediante cinchos metálicos que abrazan algunos elementos como los nichos y el ático.

Para llevar a cabo este ambicioso objetivo general, interdisciplinar y a largo plazo, de desarrollar una metodología para el estudio y la restauración de los sistemas constructivos de retablos novohispanos y compaginarlo con actividades docentes, se definieron los siguientes objetivos particulares:

- Analizar el proceso constructivo del retablo de San Cayetano.
- Desarrollar una metodología para diagnosticar el estado material del sistema constructivo de un retablo.

Historia de las intervenciones

El programa de investigación

Perfil del equipo de estudio: 3 restauradores de escultura policromada y retablos; 2 especialistas en tecnología de la madera, carpintería, laudería y diseño; 3 arquitectos, uno especializado en fotogrametría, otro en programas CAD y un ingeniero arquitecto; 1 historiador y 1 biólogo. Con el apoyo de más de cien alumnos de seis promociones¹ diferentes de la ENCRyM.

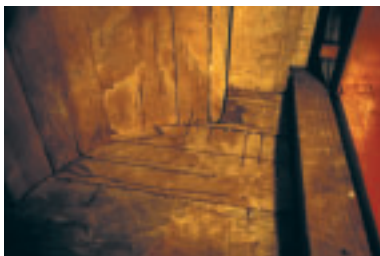
- Definir el programa académico para formar especialistas en restauración de retablos.

Para lograr avanzar en cada uno de los anteriores objetivos era indispensable:

- Determinar las condiciones del inmueble y cualquier posible efecto sobre el retablo.
- Analizar cómo fue armado el retablo.
- Crear un inventario de las marcas de herramientas.
- Determinar la nomenclatura de las partes de la estructura.
- Analizar los ensambles del retablo.
- Comprender el comportamiento mecánico de la estructura.
- Analizar los deterioros.
- Conocer con qué madera fue construido y determinar su estado material.
- Familiarizarse con la información bibliográfica y documental sobre el retablo.
- Realizar un registro fotográfico y fotogramétrico⁵.

Las tareas fueron coordinadas por especialistas en cada tema y realizadas con el apoyo de los alumnos. La recopilación de información se llevó a cabo durante las temporadas de visita al retablo mientras que el análisis de la información fue parte del trabajo cotidiano desarrollado en la ciudad de México.

Armado del retablo⁶



Encrucijados restos de cola sobrante entre dos uniones.

La observación del sistema constructivo, los ensambles, las huellas de herramientas y de adhesivo condujo a establecer las siguientes conclusiones: En primer lugar, el retablo está construido por medio de 32 módulos de aproximadamente 3 metros de altura cada uno. El ensamblaje del retablo a partir de este conjunto de piezas repetidas, unidas entre ellas en una construcción modular, facilitaba el trabajo, haciéndolo más regular y económico. En segundo lugar, los módulos, que consisten en estructura primaria y entablatura, eran armados probablemente en la nave del templo, con piezas prefabricadas tal vez en un taller cercano, y posteriormente elevados con poleas y ajustados en el lugar que les correspondía. En tercer lugar, los módulos se sujetaban entre sí durante el momento del armado, por medio de ensambles de cuñas.

Evidencia del uso de herramientas⁷

Ha resultado especialmente rico el análisis comparativo de las marcas de herramientas localizadas en el retablo. Las marcas evidencian el uso de la sierra de San José, sierra doble, hachuela, cepillo, gramil, barreno y formón. Estas marcas fueron comparadas con las del inventario propiedad del “Maestro de Carpintero” Antonio de Cárdenas, donde aparecen todas ellas aunque en algunos casos con sus nombres antiguos.

Cabe decir que en el mencionado inventario, aparecen listadas una gran cantidad y variedad de herramientas, que incluso sobrepasan –tanto en cantidad

como en variedad- a las citadas, incluyendo herramientas de herrería, de medición y de albañilería o bien de sujeción y de carga, como prensas y apa-
rejos. También se mencionan utensilios para preparar sustancias como por
ejemplo barnices, tapaporos y colas de carpintero. Es difícil pensar que todos
ellos dejaran una marca física del trabajo en la madera. Incluso en el caso de
los utensilios de carpintería, las herramientas de acabado como por ejemplo
los cepillos, podrían haber borrado las marcas dejadas previamente por otras
herramientas como las sierras.

En el inventario, se registran gran cantidad de herramientas repetidas, lo cual
no resulta raro si pensamos en la dimensión del retablo, que probablemente
requirió la participación de un equipo numeroso de trabajadores.

Los ensambles

El análisis de los ensambles⁸ del retablo requirió en primer lugar el desarrollo
de una metodología para su registro y clasificación. A continuación, fue neces-
ario identificar la función de cada tipo de ensamble en el conjunto de la estruc-
tura y por último, se realizó un estudio vectorial para determinar la dirección
de los esfuerzos de los respectivos ensambles. Entre otras conclusiones, se
observó que el retablo tiene nueve tipos distintos de ensambles, de los cuales
los más importantes y numerosos son 2.500 de caja y espiga y 400 de cola de
milano. Los ensambles de caja y espiga se utilizaron para unir piezas entre sí y
las colas de milano, para dar rigidez y/o para alargar algunas secciones.

El comportamiento mecánico de la estructura⁹

Este análisis incluyó el cálculo del centro de gravedad y centroide del retablo; el
análisis gráfico de las bajadas de cargas; el cálculo de los esfuerzos a los que está
sometida la estructura; y un análisis fotogramétrico, para determinar desplomes
en el frente del retablo y su correspondencia con la estructura. Sin embargo, todo
esto no habría sido posible sin un adecuado levantamiento del retablo. Un regis-
tro pertinente debe adaptarse a las características particulares de cada caso, para
lo cual fue fundamental la observación de los siguientes aspectos:

- La relación entre el retablo y el edificio.
- La localización de los elementos constructivos principales.
- La continuidad entre los elementos estructurales en ambos sentidos (hori-
zontal y vertical).
- La simetría o asimetría del sistema constructivo.
- La forma de transmisión de los esfuerzos a la planta del retablo.
- La forma de transmisión de las cargas de la decoración a la estructura.

Las respuestas a estas cuestiones se sintetizan en hipótesis gráficas que permi-
tirán tener una primera idea de la estructura del retablo y de cómo funcionan
sus elementos estructurales. Una vez completado el análisis de estos aspectos,
es posible definir un sistema de coordenadas como modelo para localizar la
información a registrar.



Conjunto de uniones sobre el que
interseccionan elementos de extensión y de
carga.



Plantilla que combina las líneas rectas y curvas que definen la forma de esta sección del retablo. (arriba).



Vista de una sección de la estructura primaria del retablo. (abajo).

En el caso de San Cayetano se empleó un sistema de coordenadas basado en ejes estructurales y en niveles. Los ejes estructurales se entendieron como líneas verticales imaginarias, tiradas a lo largo, por el centro de cada uno de los elementos estructurales principales o pies derechos. Por lo general, el plano de referencia base para los niveles es el banco (o predela). En el retablo de San Cayetano, este plano corresponde al nivel de suelo. El punto de referencia para cada nivel fue el paño superior del elemento horizontal o travesaño, y se asignó un número consecutivo a las áreas definidas entre cada par de ejes longitudinales, por cada nivel.

Este sistema de coordenadas condujo al diseño de una ficha de registro para cada nivel, sobre la que se recogieron los datos estructurales. En función de la información recogida en los registros de cada nivel, el retablo fue dibujado utilizando un programa de dibujo asistido por ordenador, AutoCAD, mediante el que es posible observar y manipular la imagen en tres dimensiones. Este sistema también proporciona soporte gráfico para registrar datos de otras áreas de estudio.

Nomenclatura¹⁰

Paralelamente al registro, fue necesario definir una nomenclatura¹¹ para cada una de las diferentes partes del sistema constructivo, es decir, para el conjunto de elementos de madera que, ensamblados y unidos según un orden calculado, soportan y dan forma a un retablo. Nos referimos a partes o elementos como la estructura primaria, la entablatura, elementos auxiliares, juntas constructivas y decoración (tanto ornamentación como elementos iconográficos).¹²

ELEMENTOS DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO

La estructura primaria es el entramado, armadura o esqueleto de madera bi o tridimensional, según el estilo del retablo, que sustenta, une, da forma y carga el retablo¹³. Los elementos que se incluyen en esta estructura primaria son los siguientes:

- pie derecho o montante: apoyo vertical de madera, aislado o formando parte de un entramado¹⁴
- travesaño: cualquier parte horizontal del entramado comprendida entre dos montantes¹⁵
- larguero: pieza de madera, puesta a lo largo de una obra de carpintería, que contribuye a formar la estructura¹⁶
- plantilla de la entablatura: plantillas de diversas figuras y dimensiones que dan forma, soporte y rigidez a la entablatura del retablo¹⁷
- péndola: pieza vertical de una armadura destinada a trabajar a compresión¹⁸
- riostra: pieza horizontal y colocada en diagonal, destinada a asegurar la rigidez de una estructura y a prevenir la deformación de un ángulo, etc.¹⁹
- entablatura: revestimiento de tablas colocadas de canto, que cumple funciones formales y de carga, pues transfiere los esfuerzos de la decoración a la estructura primaria. Funciona además como un refuerzo de la misma estructura primaria al evitar deformaciones gracias a la posición longitudinal de las tablas y a su continuidad²⁰
- elementos auxiliares: elementos diversos (vigas, cuerdas, cadenas, etc.) que no forman parte de la estructura primaria que estabiliza el retablo²¹
- junta constructiva (junta de dilatación o de movimiento): sistema de soporte y/o alineación que sirve para amortiguar esfuerzos entre el edificio y el retablo. Separación entre dos elementos estructurales que estarán sometidos a diferentes movimientos: asentamientos, trepidaciones, etc.²²
- decoración, ornamentación y elementos iconográficos: conjunto de elementos de formas diversas que acompañan, adoran y/o representan significados morales o naturales en un retablo²³.

Análisis de la estructura de madera y de su estado de conservación²⁴

A través de la observación directa y análisis de laboratorio es posible afirmar que el retablo está fabricado con distintos tipos de madera. Aproximadamente un 70% de la madera que forma la mayor parte de la estructura es *Pinus ayacahuite*, más conocido como pinabete o pino blanco; un 15% que corresponde a la zona del remate es *Pinus michoacana*, de nombre común pino lacio u oco-te; un 10% es *Abies sp.*, conocido como oyamel o abeto, que se empleó en la construcción de la entablatura de la zona central; y un 5% es *Swietenia macrophylla*, más conocida como caoba²⁵, utilizada en algunos de los roleos.

No es una novedad la presencia de madera de pino, ya que trabajos realizados en otros retablos han corroborado que las maderas más empleadas eran las coníferas. Asimismo, esta conclusión coincide con datos extraídos de documentos históricos²⁶.

Las condiciones ambientales del templo, con temperaturas mínima y máxima de promedio entre los 12° y los 18° centígrados, y con una humedad relativa entre el 31% y 47% son óptimas y mantienen estable el retablo a lo largo del año, pues estos valores no propician el biodeterioro, ni provocan cambios dimensionales significativos en la madera²⁷. Durante algún periodo corto, las condiciones ambientales del edificio se vieron alteradas debido a agrietamientos en las bóvedas que provocaron el aumento de la humedad relativa. Esta situación permitió que se desarrollara un ataque de coleópteros y de hongos xilófagos en el tejido de seis muestras de *Pinus ayacahuite*, tomadas del centro del retablo. En ambos casos el ataque fue local y superficial y, actualmente, está inactivo.

Por otra parte, como apoyo al análisis estructural del retablo, se calculó la densidad de la madera de pino, ya que es la que constituye la mayor parte del retablo²⁸. La densidad de las muestras tomadas de *Pinus ayacahuite* y de *Pinus michoacana* se analizó en el laboratorio (0,426 al 0,556 g/cm³) y se comparó con los valores reflejados en la literatura técnica (0,479 g/cm³, semipesada)^{29,30}. Los resultados similares indicaron que la madera de ambas especies tiene una capacidad adecuada para resistir física y mecánicamente los esfuerzos a los que está sometida.

Los retablos reciben luz natural durante la mañana y parte de la tarde. En ocasiones especiales la iluminación se realiza por medio de ocho lámparas halógenas colocadas en la parte inferior del arco triunfal, a una distancia aproximada de ocho metros. Estas lámparas sólo se encienden eventualmente, por lo que no son una fuente potencial de deterioro.

El dibujo de cada nivel permitió el registro de los deterioros del retablo. Posteriormente, la información recogida fue vaciada en una ficha de una base de datos digital. Esta base de datos buscaba romper con la idea de una acumulación de información sin orden, y sin posibilidad de una evaluación con criterios estadísticos. Gracias al sistema empleado, toda la información puede ser fácilmente clasificada y analizada ya que se puede recuperar según las siguientes clasificaciones y claves:



Estructura del remate.



Elementos auxiliares de madera y de cuero.

- Tipo de deterioro, ya sea fisicomecánico, biológico o causado por la intervención del hombre.
- Efecto del deterioro, es decir el resultado de los mecanismos de deterioro más comunes en un retablo.
- Elemento del sistema constructivo deteriorado, según la nomenclatura establecida.
- Localización según el sistema de coordenadas establecido.
- Intensidad y extensión del deterioro, con tres grados: 1. efecto del deterioro estable, que se registra para hacer un seguimiento; 2. efecto del deterioro que ha afectado a la zona circundante, aparentemente estable, pero que debe monitorearse; y 3. deterioro activo que debe ser atendido de inmediato.

El estado actual del retablo es estable. No se ha detectado un mayor desplome aunque existe una deformación o quiebre de 3 centímetros en los pies derechos centrales a 9,45 metros de altura. Actualmente se está terminando el análisis de los movimientos y deformaciones de la estructura del retablo. La madera del sistema constructivo, la entablatura y los elementos decorativos está en buenas condiciones, y se han monitoreado las zonas con ataque de insectos.

Tampoco se han detectado deterioros como consecuencia de los elementos metálicos atornillados al retablo, más allá de los cortes de madera requeridos para su colocación. Tampoco se han registrado asentamientos³¹ importantes en el edificio. El desplome del ático y algunas deformaciones localizadas en la estructura primaria, que constituyen el principal deterioro detectado, se deben probablemente a la fatiga de la madera en relación con la duración de la carga.

La docencia

La retroalimentación entre el proyecto de investigación y el de enseñanza han permitido crear un curso introductorio sobre el estudio de retablos, dirigido a restauradores que cursan el séptimo semestre³² de la Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles. La temática del curso comprende un amplio espectro que abarca tanto aspectos formales como tecnológicos, materiales, y elementos testimoniales y funcionales de los retablos.

El curso dedica 18 horas a la teoría y 30 horas al trabajo práctico en La Valenciana. Los temas que se abordan son por ejemplo, una introducción al estudio de los retablos, a las fuentes de estudio documental, a la manufactura de retablos en madera, a las causas y efectos de deterioro y a una metodología para el registro. Cada uno de los temas se desarrolla a través de clases impartidas por especialistas en la materia y por medio de ejercicios en el retablo.

Conclusiones

Basados en el estudio realizado, resaltamos la importancia del trabajo interdisciplinar tanto para el estudio como para la enseñanza y proponemos una metodología resumida en las siguientes tareas:

- revisión general del edificio (interior y exterior) para detectar los factores externos de deterioro

- Revisión general (interior y exterior) del retablo con el fin de ubicar los elementos estructurales y comprender el sistema constructivo.
- Elaboración de un croquis del retablo para ubicar los puntos de referencia basados en los elementos estructurales (pies derechos, travesaños, largueiros, bastidores, etc.).
- Definición de una convención para el registro de los elementos y deterioros.
- Elaboración de un formato para el registro del levantamiento de la estructura
- Realización del levantamiento.
- Búsqueda y análisis de información general sobre el retablo (información bibliográfica y documental, rasgos estilísticos, identificación y evaluación del estado material de la madera, etc.).
- Vaciado de información gráfica en gabinete a escala.
- Determinación de zonas problemáticas y representativas.
- Registro fotográfico.
- Diagnóstico del estado material de la estructura del retablo.
- Propuesta de intervención.

Es importante mencionar que durante el proyecto, se tuvieron que afrontar algunas dificultades relacionadas con las cargas de trabajo del personal involucrado. El proyecto se desarrolló por etapas, durante periodos de tiempo cortos. Gracias a la experiencia adquirida tras cada período, sumada a la proporcionada por cada promoción de estudiantes, se pudieron corregir errores y optimizar los métodos para obtener información de manera sistemática y precisa y para desarrollar una metodología específica. El proyecto tuvo que afrontar también ciertas limitaciones económicas que obstaculizaron el empleo de recursos técnicos y humanos que hubieran agilizado el trabajo.

Cuando se publiquen los resultados del estudio, se propondrá un nuevo protocolo de investigación para ser aplicado en otros casos. En primer lugar será aplicable a retablos contemporáneos y/o similares a La Valenciana en cuanto a su sistema constructivo y posteriormente, a otros retablos de distinta temporalidad y sistema constructivo. Nos gustaría fomentar la investigación sobre los temas tratados en este caso ya que pensamos que el desarrollo de una tecnología sencilla y económica para el estudio de retablos, así como un mayor debate sobre los criterios de intervención en retablos, sería de gran utilidad.

Como conclusión podemos decir que, el estudio llevado a cabo, ha permitido comprender estructuralmente un retablo proponiendo una serie de tipologías y nomenclaturas para sus elementos constitutivos y una definición de las partes que forman el sistema constructivo. La escasa información disponible acerca del sistema constructivo de los retablos merece que se dedique más atención a su registro adecuado; algo que sin duda llevará a una acertada toma de decisiones, permitirá ahorrar tiempo y recursos durante la intervención y ayudará a detectar problemas futuros para el retablo, además de aportar información fundamental para conocer mejor los retablos en general.

Equipo de Trabajo

Fernando González Dávila, *maestría en historia*

Daniel Guzmán Vargas, *lutier*

José Antonio Jurado Luna, *arquitecto*

Saúl Mendo Muñoz, *ingeniero arquitecto*

Mercedes Murguía Meca, *licenciada en restauración*

Pablo Olvera Mercado, *maestro arquitecto restaurador*

Gerardo Ramos Olvera, *diseñador Industrial*

Arturo de la Serna Estrada, *licenciado en restauración*

Teresa Tzompantzi Reyes, *maestra en tecnología de la madera*

Fanny Unikel Santoncini, *licenciada en restauración*

Fotografías

Gerardo Ramos Olvera, Pablo Olvera Mercado.

Bibliografía

CAMACHO URIBE, Daniel: *La madera, estudio anatómico y catálogo de especies mexicanas*. México: INAH, Col. Científica, 1988.

CEVALLOS FREÍS, Sergio y CARMONA VALDOVINOS, Tomás: *Banco de información de estudios tecnológicos de maderas que vegetan en México*. México: Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Boletín Técnico, catálogo 2, 1981.

GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de oro*. Madrid: Real Academia Española, 1968.

GUEVARA SAIGNES, María: *Historia y arte del templo de la Valenciana*. México: Tesis, Licenciatura en Historia, UNAM, 1984.

LANGUE, Frédérique: *Los señores de Zacatecas. Una aristocracia minera del siglo XVIII novohispano*. México: FCE, 1999.

Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima primera edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

SCHMITT, Heinrich y HEENE, Andreas: *Tratado de construcción*. México: G. Gili, 1998.

TOAJAS, María Ángeles: "Léxico técnico". En Diego López de Arenas, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Madrid: Visor Libros, 1997.

WARE, Dora y BEATTY, Betty: *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. México: G. Gili, 1994.

ZABEL R. y MORRELL, J.: *Wood microbiology; Decay and its Prevention*. New York: Academic Press, Inc., 1992.

Notas

1. Alumnos de las promociones: 94-99, 95-00, 96-01, 97-02, 98-03 y 99-04.
2. Coordinado por Mtro en Historia Fernando González Dávila.
3. GUEVARA SAIGNES, María: *Historia y arte del templo de la Valenciana*. México: Tesis, Licenciatura en Historia, UNAM, 1984.
4. LANGUE, Frédérique: *Los señores de Zacatecas. Una aristocracia minera del siglo XVIII novohispano*. México: FCE, 1999, p.351.
5. Realizado por el Arquitecto Restaurador Pablo Olvera Mercado.
6. Coordinado por Daniel Guzmán Vargas.

7. Análisis realizado por Daniel Guzmán Vargas basado en un documento localizado por el Historiador Fernando González Dávila. Los datos de referencia de la fuente se darán a conocer en la publicación final de la investigación.
8. Coordinado por Gerardo Ramos Olvera, Diseñador Industrial.
9. Coordinado por el Arquitecto José Antonio Jurado Luna con la participación del Ingeniero Arquitecto Saúl Mendo.
10. Las definiciones elaboradas por el Seminario de Restauración de Retablos (SRR), se desarrollaron tomando como base a: Ángeles Toajas, María: "Léxico técnico" en *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, (coord.) Diego López de Arenas, Madrid: Visor Libros, 1997, pp. 289-312; a García Salinero, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid: Real Academia Española, 1968; y a la Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, vigésima primera edición: Espasa Calpe, 1992; Schmitt, Heinrich y Heene, Andreas: *Tratado de construcción*, México: G. Gili, 1998; y Ware, Dora y Beatty, Betty: *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, México: G. Gili, 1994.
11. Para el sistema constructivo de un retablo, como tal, no existen documentos tratados o manuales que sinteticen el saber de la antigüedad sobre el tema. Los términos se han ido rescatando de distintos autores: Toajas, García Salinero, textos sobre arquitectura y construcción, que han permitido elaborar una propuesta actual. Las fuentes son tan limitadas que inclusive García Salinero comenta que "ha prescindido del léxico específico de retablistas" porque esto hubiese implicado incluir voces con ortografía cambiante e inestable; otras que son el resultado de trasponer voces cultas al habla vulgar de artesanos; y otras en las que se cometió errores al transcribirlas. Cf. García Salinero, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid: Real Academia Española, 1968, p. 8.
12. Seminario de Restauración de Retablos, ENCRyM, INAH, 2000.
13. *Loc. cit.*
14. Ware y Beatty. *Op. cit.*, p. 113.
15. *Ibid.*, p. 144.
16. *Ibid.*, p. 88.
17. Seminario de Restauración de Retablos, *Loc. cit.*
18. Ware y Beatty. *Op. cit.*, p. 110.
19. *Ibid.*, p. 128.
20. *Loc. cit.*
21. *Loc. cit.*
22. Schmitt y Heene. *Op. cit.*, p. 390.
23. Seminario de Restauración de Retablos. *Loc. cit.*
24. Mtra. Teresa Tzompantzi y Rest. Fanny Unikel.
25. En todos los casos esto corresponde a intervenciones recientes.
26. México tiene una amplia variedad de coníferas, siendo los pinos los más abundantes; aproximadamente el 90% de la superficie cubierta es de bosques de coníferas.
27. ZABEL, R. y MORRELL, J.: *Wood microbiology; Decay and its Prevention*. New York: Academic Press, Inc., 1992, p. 17 y 21.
28. Se analizaron seis bloques de madera de aproximadamente de 2 cm³ para determinar el contenido de humedad, localizado en un rango de 6,52% al 8,58%.
29. CAMACHO URIBE, Daniel: *La madera, estudio anatómico y catálogo de especies mexicanas*. México: INAH, Colección Científica, 1988, pp. 40 y 41.
30. CEVALLOS FERRIZ, Sergio, y CARMONA VALDOVINOS, Tomás: *Banco de información de estudios tecnológicos de maderas que vegetan en México*. México: Boletín Técnico Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, catálogo 2, 1981.
31. Guanajuato no es una zona sísmica.
32. Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada.

Retablo Mayor del Palacio de Gobierno, Lima, Perú

210

Carmen Fortunata Huanay Herrera



Nombre de la obra: Retablo Mayor.

Ubicación: Residencia del Palacio de Gobierno, Lima, Perú.

Propietario / institución responsable: Casa Militar del Presidente de la República - Palacio de Gobierno. Instituto Nacional de Cultura.

Autor / atribución: Anónimo.

Fecha: Principios del siglo XVIII.

Estilo: Barroco; Clasificación e Inventario del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional: Patrimonio Mueble, Grupo: Obras de Arte Virreinal y Republicano.

Dimensiones: 5,30 m x 4,50 m aprox. (alto x ancho).

Materiales y técnicas: Madera tallada, dorada y policromada.

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

- **Estudios:** Dos meses antes de la intervención, se dedicaron 20 días aproximadamente a estudios preliminares que incluyeron una evaluación técnica *in situ* (de marzo a mayo del año 2001). Posteriormente se presentó el proyecto, junto con la propuesta técnica y financiera debidamente documentada, a la entidad solicitante.

- **Intervención:** De mayo a octubre del año 2001.

Perfil del equipo de estudio y de intervención:

Se programó una intervención de 6 meses, contando con un equipo técnico de 6 personas: 4 conservadores, entre ellos 1 jefe de equipo y 2 especialistas doradores.

Respondiendo a una petición de la Casa Militar del Palacio de Gobierno, se realizó una evaluación técnica del retablo y se esbozó una propuesta de restauración. El retablo se encontraba en mal estado de conservación y estaba afectado por un ataque de insectos xilófagos que provocó inquietud y despertó la necesidad de una restauración.

El retablo es aún hoy en día significativo como legado histórico y estético de incalculable valor intrínseco y ha sido reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación. Es un referente importante como parte del Centro Histórico de la ciudad de Lima. Mantiene valores políticos y sociales y acoge celebraciones litúrgicas. Al estar ubicado en el interior del Palacio de Gobierno, que es un lugar de máxima seguridad, el acceso del público es limitado. Esta situación, sin embargo, ofrece un entorno muy favorable para la conservación del retablo.

El retablo no se encuentra en su emplazamiento original y ha sufrido intervenciones que lo han alterado. Actualmente está ubicado en la Capilla del Palacio de Gobierno, aunque en su origen fue el retablo mayor de la antigua Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados, construida detrás del Palacio de Gobierno. Tras la demolición de la citada iglesia, a mediados del siglo pasado, el retablo fue trasladado a una pequeña capilla construida para los servicios religiosos dentro del Palacio de Gobierno. El retablo se recortó para adaptarlo a las dimensiones de la capilla, eliminando las columnas que servían de separación entre las calles laterales y la central y, probablemente, también un cuerpo del retablo. Además, se añadió un banco tallado en madera y una coronación. Esta intervención data probablemente del año 1938, según una inscripción que se puede leer en el reverso de la coronación en la que aparecen el nombre de "Salgado" y la fecha mencionada.

El retablo fue repintado en cuatro ocasiones. El repinte más reciente se llevó a cabo pocos meses antes de la intervención actual.

Origen del proyecto

Historia material

Estado de conservación

El retablo se encuentra en mal estado de conservación. Se observan pérdidas considerables en las capas de preparación, fruto de la acción humana más que del paso del tiempo. La policromía ha sido cubierta por cuatro capas de repintes que denotan falta de adherencia y cohesión, principalmente en las zonas bajas, en las que han aparecido grietas y fisuras de manera dispersa. El último repinte se ha realizado utilizando una purpurina de baja calidad que probablemente en poco tiempo, cambiará de tono, perderá su color, virando primero a siena y posteriormente tomando un tono verdoso a medida que las sales reaccionen con la composición de la pintura. El pan de oro y las capas de policromía restantes del retablo corren el riesgo de desprenderse debido a la reacción física de los materiales utilizados.

La estructura de soporte está formada por maderas de diferentes tipos. En el frontal de altar, encontramos un injerto de madera transversal colocado de forma inadecuada, a un nivel más alto que el original. Además se observa ataque de xilófagos en diferentes áreas del retablo. Las zonas más atacadas corresponden a la base de las columnas que flanquean el tabernáculo, el ático, los marcos de los lienzos del primer cuerpo y el escudo.

La falta de mantenimiento regular era patente a través de hechos como la gran cantidad de tierra acumulada en la parte posterior del retablo o la presencia de instalaciones eléctricas bastante antiguas en el mismo retablo que aumentaban el riesgo de incendio en caso de cortocircuito. Estos cables eléctricos impedían, además, la correcta apertura de la puerta del tabernáculo.

Propuesta de intervención

Se realizó un estudio organoléptico de la obra para así poder evaluar el estado del retablo. Mediante análisis técnicos detallados del sistema constructivo y de sus componentes, fue posible determinar el porcentaje de pérdidas y de deterioro que la obra de arte había sufrido a lo largo del tiempo. Se estableció un plan de acción avalado por los criterios establecidos para justificar la propuesta de intervención. Basadas en los principios de mínima intervención, respeto al contexto original y compatibilidad de materiales, estas fueron las acciones recomendadas:

- Documentación fotográfica antes, durante y después del proceso de conservación/restauración.
- Extracción de muestras para análisis científicos en laboratorio.
- Desmontaje de iconos, lienzos y elementos desprendidos o incoherentes.
- Desinsectación.
- Limpieza superficial general.
- Consolidación de los diferentes estratos.
- Limpieza del dorado y capa pictórica.
- Reintegración de las pérdidas de soporte.
- Reintegración de la capa de preparación.
- Reintegración del pan de oro y de la capa pictórica.
- Montaje de iconos y lienzos.
- Barnizado final.

Los estudios preliminares, la elaboración de propuestas y la intervención fueron realizados por un equipo de conservadores que acotaron el proyecto respetando la filosofía y la teoría de la conservación. Se puso particular énfasis en seguir los procesos técnicos más precisos y en utilizar materiales y tratamientos compatibles, sin olvidar en ningún momento los recursos financieros limitados.

Las catorce pequeñas esculturas y las dos pinturas anexas al retablo se desmontaron y se trasladaron a los talleres del Instituto Nacional de Cultura para ser restaurados en la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural Mueble. Algunas piezas fueron restauradas por completo y otras sólo parcialmente en vistas a completar su restauración una vez devueltas a su emplazamiento original.

En el Palacio de Gobierno, se solicitó al personal encargado de la electricidad que desmontara las instalaciones eléctricas presentes en el retablo, a fin de prevenir cualquier problema derivado.

El trabajo en el retablo empezó con la retirada de la suciedad acumulada en la parte posterior y la eliminación del polvo superficial acumulado, y siguió con el tratamiento del soporte. En las zonas atacadas por insectos xilófagos se aplicó un preservante por inyección en la parte frontal y por impregnación en la parte posterior. Al eliminar los repintes de purpurina de forma mecánica y con disolventes, se pudo apreciar la magnitud del ataque de xilófagos y se tuvo que proceder a una segunda desinsectación de las zonas atacadas. En este momento se detectaron varias áreas con problemas de adherencia de la capa pictórica producto de una intervención anterior en la que se había utilizado como base de preparación yeso y masilla para autos. Estos materiales fueron retirados.

Las zonas tratadas se consolidaron y las lagunas se estucaron con materiales compatibles y apropiados, sobre los que se aplicó bol de armenia.

A lo largo de la intervención, el proceso se registró mediante documentación fotográfica.

El proyecto se formalizó mediante un convenio de Cooperación Inter-Institucional entre el Instituto Nacional de Cultura y la Casa Militar del Presidente de la República.

La Casa Militar del Presidente de la República asumió los costos de materiales y honorarios proporcionando el soporte económico mientras que, el Instituto Nacional de Cultura a través de la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural Mueble se encargó del soporte técnico.

En este punto debería hacerse hincapié en que Perú ha adoptado como nueva forma de gestión, el traslado paulatino de ciertas responsabilidades de apoyo y fomento cultural hacia organizaciones de la Sociedad Civil representadas por gobiernos locales, agrupaciones religiosas, Iglesias locales o propietarios del

Intervención

Consideraciones

patrimonio. Estas entidades están asumiendo en la actualidad los aspectos económicos de la gestión del patrimonio, encargándose de financiar las restauraciones y de responder ante circunstancias imprevistas, en coordinación directa con el Instituto Nacional de Cultura, que asume el soporte técnico. Este proceso no es todavía del todo eficaz y en muchos casos quedan vacíos por cubrir.

Las propuestas técnicas son elaboradas, evaluadas, aprobadas y supervisadas por el Instituto Nacional de Cultura, como ha ocurrido en el caso del retablo del Palacio de Gobierno. Aún así, existe un problema en términos de responsabilidad de los restauradores sobre criterios y técnicas empleados durante el desarrollo de los procesos de restauración, especialmente porque Perú no cuenta con una Facultad de Restauración, y no todo el mundo tiene la oportunidad de acceder a una capacitación cualificada dentro del área. La única formación que la mayoría de profesionales puede aportar son los años de experiencia desarrollados en esta actividad y esto suele conllevar criterios contrapuestos o desacuerdos. Por otro lado, el Gobierno no dispone en la actualidad de una partida de presupuesto dedicada a la restauración del Patrimonio Cultural.

El proyecto de intervención en el retablo de Nuestra Señora de los Desamparados ha demostrado que este proceso es posible y exitoso. Una vez finalizadas las actividades de conservación y de restauración del retablo de la capilla del Palacio de Gobierno, se desprenden las siguientes conclusiones:

- El tipo de gestión escogida ha tenido óptimos resultados.
- La restauración del retablo fue canalizada, elaborada y ejecutada por el Instituto Nacional de Cultura y por un equipo técnico de restauradores contratados que fue formado para este fin.
- Se ha puesto en valor el retablo perteneciente a la capilla del palacio de Gobierno. La belleza estética, histórica e intrínseca de la obra de arte como un todo –su arquitectura, sus esculturas y sus pinturas– han sido recuperadas.
- Se han respetado los principios filosóficos de la restauración.

Sin embargo, cabe mencionar algunos aspectos negativos:

- Hay que recordar que este retablo ha sufrido cambios irreversibles, ya que ha sido acondicionado a partir del antiguo retablo de la desaparecida Iglesia Nuestra Señora de los Desamparados que formaba parte del Centro Histórico de Lima.
- Estamos ante un patrimonio que no puede ser conocido y apreciado por encontrarse en un lugar de máxima seguridad, como es el Palacio de Gobierno.
- Esta obra no cuenta con una difusión cultural de cara al público, por lo que mucha gente desconoce su procedencia, y su valor artístico e histórico.
- Todavía queda mucho trabajo por hacer para sensibilizar a la sociedad civil organizada y a la población en general, para conseguir que se identifiquen con el Patrimonio Cultural de la Nación, valorándolo y protegiéndolo de la depredación actual. Esta situación se podría resolver mediante una campaña de difusión publicitaria que, en este caso, sí debería ser agresiva, para promover la protección y la puesta en valor del Patrimonio Cultural.

Finalmente, es importante mencionar que este proyecto se ha desarrollado bajo unos condicionantes específicos: En Perú, no existe hoy en día un Inventario actualizado del Patrimonio de la Nación. Todavía quedan por abordar aspectos importantes relacionados con la conservación del Patrimonio en si y con las tareas derivadas de una realidad patrimonial tan rica y a la vez tan dispersa. Casi el 90% del patrimonio arqueológico está en riesgo debido a amenazas tanto naturales como humanas y, un 50% del patrimonio colonial está en vías de destrucción y de degradación activa. Mediante el saqueo o tráfico ilícito del patrimonio la riqueza de un patrimonio cultural está beneficiando sólo a ciertos individuos, sin dejar ningún remanente para el país.

Ya es tiempo de poner fin a esta asimetría en las responsabilidades, incorporando quizás nuevas formas de colaboración, actitudes más responsables o acercamientos más imaginativos que, por encima de todo, sean coherentes con nuestra realidad y sirvan para salvaguardar nuestro Patrimonio.

“Nadie puede amar... querer... lo que aún no conoce... en este caso, nuestra riqueza Patrimonial.”

Créditos fotográficos

Instituto Nacional de Cultura, Perú.

Retablo de la Sacristía del Santuario Nuestra Señora da Lapa, Quintela da Lapa, Sernancelhe, Portugal

216

Agnès Le Gac



Vista parcial del retablo del Santuario
Nuestra Señora de Lapa.
Las predelas fueron desmontadas para
ser expuestas en una exposición
itinerante.

Nombre de la obra: Retablo de la Sacristía.

Ubicación: Santuario Nossa Senhora da Lapa, Quintela da Lapa, Sernancelhe, Portugal.

Propietario / institución responsable: Iglesia propiedad de la Parroquia Nossa Senhora da Lapa. Monumento clasificado después de 1945, bajo la tutela de la *Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN).

Autor / atribución: Retablo anónimo, de factura popular.

Fecha: Siglo XVIII - probablemente de la primera década, si se toman como referencia fechas inscritas en algunas obras (1706, 1707 y 1708), en particular en los ex-votos. Reutilización de dos pinturas de iconografía jesuita realizadas en el siglo XVII.

Estilo: Barroco.

Dimensiones: 4,20 m x 6,60 m x 0,80 m (alto x ancho x profundidad).

Tipología: Obra vernacular que hace parte de un conjunto. Sacristía decorada con un retablo, mobiliario litúrgico, predelas con ex-votos, pinturas sobre tabla, pinturas sobre lienzo y marcos estructurales de madera policromada, un grupo escultórico, bajorrelieves y una cornisa pintada que actúa como remate.

Materiales y técnicas: Los soportes de las cajoneras para casullas, predelas, marcos y bajorrelieves son de madera de castaño. Los ex-votos son pinturas al óleo. La paleta general se reduce intencionadamente a los colores primarios rojo y verde, además de amarillo y pardo para completar la gama de tonos cálidos. La pintura de la cornisa parece haber sido realizada con una base de ténpera al huevo. Las técnicas originales utilizadas en el grupo escultórico no han sido identificadas aunque incluyen dorado mate y bruñido, así como corladura. Las repolicromías parciales, más o menos recientes, no se han estudiado.

La intervención que se realizó sobre el retablo de la sacristía del Santuario Nossa Senhora da Lapa tiene su origen en la voluntad de exponer temporalmente al público una parte de los elementos artísticos que lo constituyen; es decir: las dos predelas monumentales y macizas que sostienen tres ex-votos pintados cada una. El desmontaje parcial del retablo y la limpieza “cosmética” prevista para los ex-votos, generó, entre las personas involucradas, una reflexión y una toma de posición sobre cómo abordar el políptico en su totalidad.

Después de que un carpintero local desmontara las predelas y sus molduras, quedó al descubierto el sorprendente estado de degradación del reverso de los soportes. Altamente contaminados por agentes biológicos, requerían un tratamiento de conservación mucho más extenso. Esta intervención desencadenó simultáneamente un estudio para valorar posibles factores de riesgo para el conjunto del retablo que, nunca antes, a lo largo de sus casi 300 años de existencia, había sido desarmado y, una evaluación sobre las limitaciones implícitas en una restauración a corto plazo.

El *Instituto José de Figueiredo*, entonces dependiente del *Instituto Português de Museus* (IPM), confió la coordinación del proyecto de intervención sobre las predelas a la Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro (ADCR - Asociación para el Desarrollo de la Conservación y la Restauración). Se tuvo en cuenta el valor pedagógico de esta actuación en el seno de la Escola Superior de Conservação e Restauro (ESCR) de Lisboa.

Nossa Senhora da Lapa es el santuario mariano más antiguo de la Península Ibérica. Se remonta a 1498, y coincide con la aparición a una niña sordomuda de una imagen esculpida de la Virgen en una gruta, en Lapa. Durante los siglos XVII y XVIII fue, junto con Santiago de Compostela, el santuario más importante de la Península Ibérica en términos de devoción y peregrinaciones. La devoción a Nossa Senhora da Lapa, supera las fronteras de Portugal y ha llegado hasta India y Brasil, mediante la propagación de la fe por la Compañía de Jesús.

Origen del proyecto

Fechas y duración de los estudios y de la intervención:

• **1998:**

Estudio del estado de conservación y diagnóstico de las predelas (2 meses)

Simultáneamente, estudio medioambiental del santuario y de la sacristía (1 mes)

Estudio histórico-artístico del santuario, de la sacristía y de los retablos (1 mes)

Tratamiento de conservación de las predelas con ex-votos (3 meses)

Análisis científicos de las muestras tomadas de las predelas (1 mes)

• **1998 - 2000:**

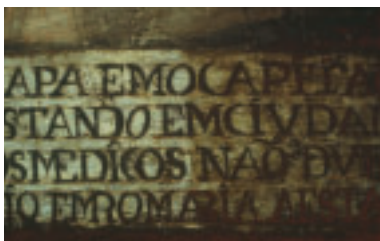
Transporte de las molduras de las predelas a Lisboa para su reconstitución, estudio y tratamiento simultáneo (19 meses, 10 horas/semana)

• **2000:**

Interrupción del tratamiento

Significado cultural de la obra

Detalle del ex-voto del extremo izquierdo de la predela derecha después de la intervención de limpieza y remoción del barniz, que evidencia la calidad y viveza de la paleta con tonos rojos y verdes.



Detalle del ex-voto del extremo derecho de la predela derecha. Remoción progresiva del barniz de goma laca, que permite realzar el contraste existente en la escritura de la leyenda.

Existe una profunda unidad arquitectónica, espacial y artística entre el santuario, la sacristía y el colegio de Jesuitas adyacente, resultado de una importante remodelación planteada a finales del siglo XVII.

La función social, de naturaleza religiosa, del retablo dedicado a Nuestra Señora da Lapa sigue vigente hoy día. Este elemento de devoción constituye una aportación económica anual bastante sustancial para el santuario.

La factura popular del retablo reviste un carácter eminente de identificación y cohesión social para la mayoría de los creyentes y peregrinos y es en sí, una fuente inagotable de informaciones e interpretaciones desde el punto de vista etnográfico.

El estudio de las modificaciones cromáticas llevadas a cabo en el retablo a lo largo del tiempo, invita al historiador a hacer un análisis innovador en cuanto a los cambios de gusto en las clases populares, teniendo en cuenta el respeto a valores estéticos e históricos mal o poco conocidos. Por otro lado, el estudio del montaje del políptico casi intacto, podría enriquecer considerablemente la comprensión de la historia de las tecnologías empleadas.

Los valores religiosos, propagandísticos, artísticos y técnicos de las predelas con ex-votos están representados por su carácter monumental, con fuertes ejes simétricos de composición que, junto con otros elementos constitutivos del retablo, reflejan una expresión dogmática clara que hace referencia a las potencias celestes y a la misericordia divina. El conjunto apunta la importancia del concepto de «obra de arte total» (o de *Gesamtkunstwerk*) en el que el retablo es entendido como una entidad indivisible.

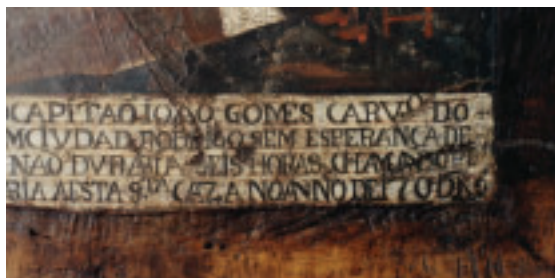
Historia material

Desde 1710 hasta 1998 el retablo permanece en su lugar de origen. En 1844 se restauran las dos pinturas sobre lienzo. Coincide esta intervención con la reparación *in situ* de las predelas y la aplicación de goma laca a todos los elementos pintados del retablo, hecho que conlleva una profunda modificación del



Ex-voto central de la predela derecha, después de la intervención de limpieza y remoción del barniz de goma laca.

Detalle del ex-voto del extremo derecho de la predela derecha, después de la intervención de la superficie pictórica. Los defectos estructurales de la madera fueron respetados y se entiende perfectamente el texto de la leyenda, con fecha del año 1706.



219

brillo de las superficies. Entre 1850 y 1950 se realizan dos repolicromías parciales de los marcos y del grupo escultórico, utilizando un tono azul claro que modifica los juegos cromáticos primitivos. Estas repolicromías, identificadas también en otros retablos del santuario, denotan una campaña intencionada de « renovación » del mobiliario litúrgico, de acuerdo con la moda local o el gusto del párroco responsable.

En 1973 se repara la cubierta de la sacristía y se sustituye el techo original pintado por uno de madera de castaño, bajo la tutela de la *Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN - Dirección General de Edificios y Monumentos Nacionales).

En 1994 se realiza la renovación integral, con madera de castaño, de los soportes del mobiliario litúrgico, destruido por pudrición cúbica.

El santuario se localiza en la Sierra de Lapa (960 m). Es una región árida y ventosa con un clima de variaciones bruscas y extremas. Está construido en piedra de granito con paredes de 1,20 m de anchura, sobre una escarpadura rocosa e inclinada, sin ningún cimiento.

La capa freática situada bajo el santuario y el flujo subterráneo de fuentes diversas producen una fuerte ascensión de la humedad capilar y una condensación de agua en los muros aumentando el riesgo de formación de eflorescencias salinas durante el verano.

La sacristía ocupa un área de 25,8 m² y un volumen de 108,3 m³. Además de funcionar como sacristía *per se*, es el punto de comunicación entre la iglesia y la gruta que aloja la imagen milagrosa de Nuestra Señora da Lapa. Es una zona de paso intenso durante las peregrinaciones aunque mantiene cierta inercia térmica.

El retablo, ubicado en la pared Este, recibe insolación directa durante las tardes a través de una ventana alargada situada al oeste ya que las contraventa-

Contexto

Desarrollo de la propuesta de intervención

Perfil del equipo de estudio y de intervención:

1 coordinador conservador-restaurador, 1 químico, 1 fotógrafo, 1 operario, 30 estudiantes del tercer año del *Curso de Bacharel em Conservação e Restauro de Bens Culturais* (Programa de cuatro años de formación sobre conservación y restauración de Patrimonio Histórico), 5 conservadores-restauradores especializados en pintura, 1 carpintero del pueblo de Sernancelhe y 2 profesionales acreditados para transporte motorizado.

Estudios preliminares

nas nunca están cerradas. Existe además un vano original de ventilación de 8 cm de diámetro, bajo la ventana.

En invierno, para adecuar el espacio durante la celebración de la misa, se utilizan calefactores de gas, luz artificial incandescente de pequeño voltaje y alfombras en el suelo (que retienen humedad). También forman parte de la decoración, esculturas, mobiliario litúrgico y ramos de flores frescas sobre los muebles. Existen medidas de seguridad contra robo.

Estado de conservación

Se registra una contaminación activa y muy extensa de colonias fúngicas de pudrición cúbica en el reverso de las predelas (insospechada hasta su desmontaje) y una pronunciada alteración de la capa de protección (de goma laca) aplicada sobre los ex-votos, debida tanto a su deterioro por pasmado como a los efectos naturales de envejecimiento y de acumulación de polvo.

Salvo el mobiliario litúrgico, los elementos restantes del retablo parecen sanos, aunque están también cubiertos por una capa de suciedad amarillenta debido a la alteración de la densa capa de goma laca que los cubre.

El retablo ha encontrado sin embargo un equilibrio físico durante sus casi 300 años. Se encuentra en un estado de conservación muy satisfactorio teniendo en cuenta las condiciones ambientales adversas reseñadas a las que ha estado expuesto.

- Diagnóstico de las patologías presentes en el par de predelas, frente y reverso
- Tests sistemáticos de disolventes, adhesivos y consolidantes susceptibles de ser utilizados en las predelas con ex-votos
- Elaboración de fichas de referencia para fines comparativos entre zonas testadas y no tratadas de las dos predelas
- Elaboración de un “cuaderno de registro” con vistas a establecer el tratamiento global de las predelas
- El estudio técnico y el diagnóstico de las restantes piezas del retablo fue bastante limitado, debido a la falta de acceso a la parte posterior, a la carencia de fuentes documentales, gráficas y fotográficas y a la imposibilidad física de aplicar métodos de examen radiográfico *in situ*.
- Estudio histórico-artístico del retablo (a partir de bibliografía y de estudios directos), estudio ambiental del entorno del santuario y de la sacristía y estudio de conservación preventiva.

Propuesta de intervención

- Asegurar una coordinación única durante el desarrollo del proyecto, a fin de garantizar coherencia entre las opciones consideradas y en la toma de decisiones.
- Registrar en soporte fotográfico todas las intervenciones sobre las predelas.

- Estabilizar física, química y biológicamente las predelas con ex-votos. Decidir una intervención mínima de desinfección y consolidación de los soportes y de limpieza parcial del barniz de goma laca, para asegurar una posterior consistencia entre la conservación-restauración de las predelas y la del retablo en su conjunto.
- Elaborar, paralelamente a las intervenciones sobre las predelas, un estudio que determine tratamientos viables para los restantes elementos del retablo.

Predelas con ex-votos

- Restitución de las zonas deterioradas con madera sana y antigua, de la misma especie, y limpieza general de los soportes
- Tratamiento fungicida
- Fijación puntual de las capas pictóricas de los ex-votos en caso necesario
- Tratamiento individualizado de la capa de goma laca para compensar los altos niveles de heterogeneidad alcanzados con el tiempo entre una predela y otra
- Estudio en profundidad de las predelas, mediante análisis microquímicos efectuados después de su tratamiento
- Medidas de conservación preventiva para el transporte e instalación de las predelas en laboratorios o lugares de exposición temporal en términos de condiciones ambientales y embalaje.

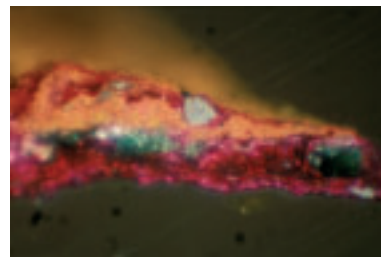
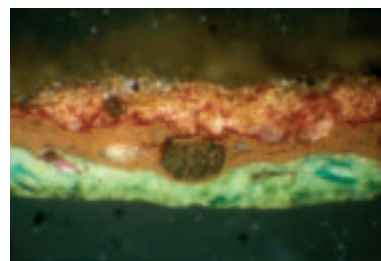
Molduras

- Puesta a punto de una metodología para identificar los elementos dispersos y mezclados de las molduras que pertenecen a las dos predelas
- Reconstitución de cada moldura de las predelas
- Estudio de las policromías y de los correspondientes estratos presentes en las molduras (desde un punto de vista material y tecnológico, sin análisis de laboratorio)
- Tratamiento mínimo de las molduras consistiendo en la consolidación, fijación de pintura y limpieza del polvo (materiales idénticos a los utilizados en las predelas)
- Labor de concienciación a la parroquia de la necesidad de proceder a una desinfección general del retablo siendo ésta una operación de alto riesgo, ya que implica su total desmontaje.

El *Instituto Português de Museos* (IPM) y la *Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro* (ADCR) tuvieron a su cargo la gestión de las predelas del retablo y los diferentes costes financieros asociados al proyecto:

El *Instituto José de Figueiredo*, mediante su asociación con el IPM, se encargó de los estudios científico-analíticos para evaluar el estado de conservación de las

Intervención



Test de coloración con Fascina ácida, realizado en una sección de corte estratigráfico (24-98/A-4), que pone en evidencia la presencia de proteínas en la preparación.

Test de coloración con Rodamina B, realizado en una sección de corte estratigráfico (24-98/C-23), que pone en evidencia la presencia de óleo en la capa de impresión y en la preparación coloreada de rojo.

Sistemas de gestión

predelas, y de su transporte a varias instituciones museológicas nacionales con motivo de la celebración de una exposición itinerante sobre *ex-votos*. La ADCR, se encargó de la fase de restauración de las predelas. La *Escola Superior de Conservação e Restauro* (ESCR) de Lisboa contribuyó a través de sus infraestructuras y recursos docentes. Los estudios y diagnósticos elaborados por estudiantes de esta institución permitieron también reducir los costes financieros.

Resultados y balance general

222

El componente artístico y “etnográfico” del retablo del santuario Nuestra Señora da Lapa es de particular relevancia, precisamente en el momento de definir una metodología de estudio e intervención para retablos en madera policromada. ¿Tenemos la misma actitud ética y deontológica ante cualquier retablo, ya sea una obra de primera fila o una creación modesta e ingenua? ¿Cómo se puede garantizar efectivamente el respeto y la puesta en valor de los múltiples mensajes que integran estos bienes?

Los estudios e intervenciones puntuales desarrollados en este caso, pretenden ilustrar los distintos aspectos inherentes a la toma de decisiones parciales. Como se demuestra en este caso, la interrupción temporal puede, de hecho, ser favorable para el proyecto. Si la interrupción se realiza con el fin de obtener una lectura global de las patologías y un conocimiento más profundo de las características tangibles e inmateriales del retablo, se trata, sin duda, de una medida juiciosa y positiva.

Simultáneamente, la diversidad de tipologías presentes en muchos retablos y el consecuente volumen de datos a recoger para obtener un conocimiento real de la obra, plantean dos cuestiones interrelacionadas. ¿Se reconoce debidamente la importancia de los estudios preliminares, tanto desde el punto de vista de las aportaciones técnico-científicas, como desde el punto de vista de las incidencias económicas y de plazos que se exigen a todas las partes implicadas, incluso a los propietarios? ¿Cómo podemos ganar legitimidad y dar visibilidad a estas contribuciones imprescindibles?

El retablo abordado es relativamente pequeño. ¿Son las dimensiones un parámetro válido para justificar ciertas expectativas respecto a la gestión del tiempo de estudio e intervención? ¿En qué criterios concretos habría que basarse para definir los plazos satisfactorios?

Cuando existe, a nivel de gestión institucional, una dicotomía entre Bienes Muebles, Patrimonio Integrado y/o Patrimonio Edificado, ¿cómo definir las prioridades y planificar, de una forma conjunta y coherente, los estudios y las intervenciones? En este ámbito, ¿a quién compete la coordinación de los proyectos de salvaguarda de retablos integrados que requieren la presencia imprescindible del arquitecto, el especialista en conservación preventiva y el conservador-restaurador?

El grado de profesionalidad de los que intervienen y su formación son sin duda parámetros fundamentales. ¿Cuáles deben ser las competencias de los individuos y de las empresas, tanto en la fase de investigación como en la de actuación? ¿Cómo asegurar tanto altos niveles científicos y académicos de for-



Vista general del retablo de la Sacristía del Santuario Nuestra Señora da Lapa.

mación como la perpetuación de oficios tradicionales propios del sector artesanal o politécnico, siendo ambos requisitos imprescindibles en el campo de la conservación?

En este caso, el estado de conservación dispar de las predelas comprometía desde un principio la futura unidad material y visual del retablo. Este hecho obligó a los restauradores a encontrar un acuerdo consensuado que definiera los tratamientos a aplicar a fin de no acentuar el estado de heterogeneidad constatado. ¿Qué importancia hay que dar a la gestión de estos factores en una metodología de intervención? ¿Se puede multiplicar el número de los que intervienen sin correr riesgos suplementarios de heterogeneidad en la obtención de los resultados finales?

¿Cómo compatibilizar las exigencias de utilización de un bien de arte sacro, bajo la responsabilidad diaria de un párroco o hermandad, con las exigencias de salvaguarda de los valores culturales, pasados y presentes, de este mismo bien, bajo la responsabilidad de una entidad patrimonial? ¿Dónde empiezan y acaban las actuaciones de conservación y de restauración, teniendo en consideración la función social y religiosa de la obra?

Los distintos factores culturales en juego tienden a demostrar la necesidad de abordar, no sólo el retablo como un todo orgánico indivisible, sino también su relación espiritual, espacial y artística con el lugar en el cual se ubica, con el edificio que lo encuadra y con la sociedad que lo utiliza y lo justifica. ¿La metodología de intervención, debe además tener en cuenta la señalética y los imperativos de divulgación de la conservación como medida de sensibilización del grupo social implicado y como herramienta de salvaguardia a largo plazo?

Todas estas cuestiones, surgidas a partir del desarrollo de un proyecto concreto, ponen sobre la mesa una gran variedad de temas imprescindibles para preservar con éxito un retablo, o cualquier bien cultural integrado. Si se trata de establecer una metodología para la disciplina, es importante alertar a los responsables de la necesidad de abordar estos temas colaterales que van más allá del simple informe técnico sobre el estado material de conservación de una obra.

Créditos fotográficos

Agnès Le Gac, IPCR, ADCR, DEM-IPCR

Resumen de las discusiones

El *Taller de Retablos* planteó un enfoque decididamente innovador para la restauración de retablos de madera, “objetos” únicos en el campo del legado cultural del mundo. La reunión se concibió para permitir el intercambio y la discusión de los temas más directamente relacionados con la conservación y la restauración de los retablos de madera, así como para favorecer un enfoque más amplio, que tomara en consideración los muchos y muy complejos aspectos del entorno en el cual existen los retablos. Conviene recordar que un retablo no es tan sólo un artefacto histórico y material singular, sino una pieza de importancia capital que identifica y representa a una comunidad.

En apoyo de estos enfoques, profesionales de la restauración de Europa y de América Latina contribuyeron con las aportaciones culturales de sus propias experiencias prácticas y teóricas. Buscando beneficiarse de la reciprocidad, estos profesionales presentaron una gran variedad de documentación útil que incluía, entre otras cosas, la Carta del Restauo, la Teoría de la Restauración de Brandi, documentación relativa a la profesión de la conservación / restauración y exposiciones sobre las políticas y normas que rigen el trabajo de restauración en los diferentes países. Todo esto se analizó y discutió, ilustrándose en cada caso tanto los diferentes aspectos de la intervención física en un retablo como los mecanismos para garantizar el apoyo político, financiero y administrativo requerido para cada operación de restauración.

En esencia, el *Taller de Retablos* se organizó como un evento de tres días de estudio en el curso de los cuales tres grupos de trabajo, cada uno coordinado por un líder de probada experiencia profesional, abordó y desarrolló los temas que posteriormente se resumieron en el *Documento de Retablos*. El Comité Consultivo¹, compuesto por tres profesionales que representaban a todos los participantes, reunió, sintetizó y repropuso los temas más importantes que surgieron en las sesiones de trabajo. Las contribuciones seleccionadas representan las actitudes y sensibilidades de estos profesionales tan diferentes, así como los diferentes enfoques que se identificaron para la conservación de los retablos de madera.

Antecedentes conceptuales

El punto de partida colectivo fue el reconocimiento de que los retablos de madera son bienes culturales o, aún mejor, “legado cultural”. Esto significa que estos objetos, dadas sus características tangibles e intangibles, representan

no sólo una manifestación artística e histórica, sino también una manifestación emocional que expresa los sentimientos de pertenencia, identidad y continuidad de una comunidad y en los que dicha comunidad se reconoce a sí misma. De lo anterior, se deduce que la "función" de un retablo está íntimamente ligada con su carácter histórico y sus características estéticas, independientemente de si el mismo continúa en uso o no o de si, dados los cambios históricos que pudieran haber modificado las prácticas religiosas, pudiera identificarse más como una pieza de museo.

Por estas razones, toda intervención que afecte a un retablo debería tomar en cuenta estos importantes aspectos. El retablo es y siempre será una obra viva, en la medida en que, tanto en el presente como en el pasado, pertenece a y vive en su comunidad. Su carácter único reside precisamente en el hecho de que representa para la comunidad la expresión tangible de la posibilidad de diálogo entre la comunidad y lo divino, en una relación dialéctica de plegaria y respuesta. Un retablo es, por lo tanto, testimonio de tradiciones centenarias, del legado compartido que cada comunidad debe ser capaz de preservar.

El enfoque teórico y metodológico para la conservación-restauración de un retablo deberá tomar en cuenta la necesidad de preservar no sólo la materia física, sino también el espíritu que la habita. En el contexto de este desafiante marco, no basta una solitaria intervención material: la restauración no puede limitarse a una mera acción mecánica, pues esto llevaría la descontextualización del objeto y pérdida de su significado en el contexto de la comunidad y en el de la Historia.

La Historia, representada por los testimonios tangibles de tradiciones centenarias, es el legado colectivo de toda la humanidad. Ésta, reconociendo su responsabilidad en la preservación de este legado, sólo podrá ser capaz de transmitir los valores de este legado a las futuras generaciones si se formulan principios internacionales comunes.

Estos conceptos constituyeron el marco general en el que se desarrollaron las sesiones de estudio y discusión entre los participantes del taller. El hecho de que cada país se caracterice por su propia cultura y sus propias tradiciones y el hecho de que esto implique un enfoque diferente en la aplicación de principios comunes compartidos, se consideró un elemento enriquecedor en las discusiones. En el futuro, los resultados de este debate serán un mejor conoci-

miento técnico y una conciencia ética más profunda al abordar la restauración de obras definidas por los materiales de los que están realizadas y por la complejidad de significados que en ellas residen.

Consideraciones emergentes

Creemos que es importante enfatizar, aunque sea tan sólo de manera esquemática, aquellos aspectos que surgieron en las discusiones y que suscitaron un interés especial o que representaron puntos de acuerdo unánimes entre los participantes.

El primer punto tiene que ver con la definición del objeto en el que va a realizarse una intervención y con la caracterización del contexto en el cual se sitúa dicho objeto y en el cual va a tener lugar la intervención. Entre otras cosas, se ha subrayado en términos generales que, para la comunidad a la que pertenece, un retablo es, antes que nada, un objeto mediante el cual puede establecerse una relación con Dios. Independientemente de si se opera en un contexto religioso o en un ámbito laico, esta primera pregunta básica no debe subestimarse. La identidad de un pueblo se manifiesta a través de su pasado; sólo a través de éste es posible comprender el presente y planear para el futuro. Por este motivo, los profesionales de la restauración deben tener un criterio abierto en relación con los asuntos pertinentes a la comunidad con y para la que están trabajando. Vistas desde esta perspectiva, las restauraciones pueden interpretarse también como un servicio social, pues permiten el mantenimiento y la posibilidad de transmitir cultura de una generación a la siguiente; y la cultura es semejante a una serie de ligas que, si no se preservan de manera adecuada, pueden llevar a la ruptura de la cadena cultural y a una pérdida del sentido de la sociedad en la que operamos.

Algunos participantes también enfatizaron que los retablos de madera más modestos, dadas las características de sus materiales o de su composición, representan de manera importante un arte que podría definirse como “popular”. Esto, sin embargo, no significa que deban considerarse obras de importancia secundaria pues, sin arte popular, los países perderían gran parte de su legado artístico. También debemos considerar el hecho de que estas obras son la manifestación del deseo de la gente que habrá de disfrutarlas: nacen de la gente y viven entre la gente. Bajo la luz de un análisis sociológico, podría definirse con razón como “arte público”, pues sintetiza, bajo una forma artística, las demandas, el temperamento, la espiritualidad y la cultura de una comunidad, que el artista, como representante de ella, es capaz de traducir en una forma artística compartida. Independientemente de su calidad, el arte público continúa creciendo dentro de la comunidad y esto es algo que no puede hacer, por ejemplo, una gran pintura, creada por un artista excelente, pero que se exhibe en una espléndida vitrina en un museo, puesto que el fin para el que fue creada y la función a la que se le había destinado se han perdido.

Un retablo existe en un espacio físico, geográfico y territorial y en un tiempo preciso, determinado por las estratificaciones históricas, sociales y culturales a las que representa. Resulta importante que cualquier intervención de conservación y restauración tome en cuenta todas estas variables, lo que permitirá la identificación del contexto sobre el cual los valores del bien tienen influencia y

en el cual la intervención habrá de tener lugar. Restaurar, por lo tanto, significa no sólo preservar el objeto mismo, mediante una intervención sobre los materiales de los que está hecho, sino también el ámbito en el cual coexiste, mediante una intervención que garantice las condiciones necesarias para fortalecer la obra dentro del ámbito físico y cultural en el que existe. Por lo tanto, deberán considerarse los contextos arquitectónico y urbano, así como las relaciones sociales dentro de la comunidad, que pertenecen a un marco social más amplio, buscando siempre preservar el equilibrio de todos estos elementos.

Todos los participantes expresaron con claridad la necesidad de formalizar un número de directrices (un punto de partida o esquema común), con el fin de poder desarrollar tanto proyectos individuales, como la metodología requerida para contar con un enfoque correcto con el que llevar a cabo intervenciones en retablos.

Un proceso así debe por necesidad contemplar los múltiples y complejos aspectos de la preservación que deben tomarse en cuenta al tratar con retablos policromos de madera. En gran medida motivados por esto, surgieron diferentes enfoques en el curso del seminario, con el propósito de hacer frente a la diversidad de contextos culturales y de políticas tanto en el ámbito financiero, como en el político, para la gestión del legado cultural, en lo relativo a la forma en que los profesionales se capacitan y a los obstáculos existentes para el intercambio de información compartida. Hay, de hecho, países en los que no existen instituciones que brinden una capacitación formal a los profesionales de la restauración, así como países en los cuales hay escasez de restauradores, en relación con la cantidad de obras de arte que requieren sus servicios y aún países en los cuales el gobierno no cuenta con los recursos materiales para financiar al sector cultural. La escasez de instrumentos financieros a menudo determina, más allá de la buena voluntad, la escasez de actualizaciones y de intercambios culturales y de capacitación, lo que tiene un impacto directo en el “producto de restauración”.

No obstante, se puso de manifiesto que, al hacer frente a la diversidad cultural que existe en cada territorio nacional, los conservadores del legado deberán estar mejor capacitados para entender la necesidad de contar con un patrimonio cultural, precisamente porque ellos constituyen el punto de unión teórico y práctico entre la comunidad en la que reside el legado cultural y las organizaciones políticas y financieras cuya función debiera ser la preservación de dicho legado. A partir de esta conciencia surge una lista de necesidades que, de cumplirse, deben permitir a los profesionales de la conservación de varios países utilizar y compartir herramientas de proyecto de un alto calibre profesional² y contar con un lenguaje o vocabulario común específico, que permita la recopilación, selección y uso de términos pertinentes expresamente a los retablos policromos de madera.

Un retablo es un objeto indivisible y auto-contenido, compuesto de una pieza estructural de soporte que carga su fachada o arquitectura, junto con sus elementos constitutivos: columnas, cornisas, viguetas y una serie articulada de elementos ornamentales contenida en los anteriores: esculturas, pinturas y elementos decorativos. Este complejo sistema está inextricablemente unido al espacio arquitectónico para el cual se creó el retablo.

Continuidad constructiva, una empresa de colaboración

En virtud de todo lo anterior, muchos de los participantes del seminario enfatizaron la importancia de la estructura de soporte de los retablos y la del área arquitectónica de los edificios dentro de los cuales se les ha erigido.

Se reconoció, asimismo, que los métodos de construcción de los retablos pueden ofrecer importante información sobre el intercambio comercial entre países pertenecientes a una misma área geográfica (como Perú, Bolivia y México o Bélgica y el Báltico), así como sobre intercambios transoceánicos. Estos intercambios comerciales validan la suposición de que existían parámetros comunes en relación con la tipología constructiva y, quizás, el desarrollo de “escuelas” de construcción de retablos. Toda esta información, a la que tienen acceso únicamente los conservadores-restauradores durante una intervención, puede rescatarse mediante un examen directo de la estructura y de los soportes. Una restauración llevada a cabo de manera apropiada resulta, por lo tanto, fuente esencial no sólo de información técnica, sino comercial, geográfica e histórica.

La restauración debe ser dirigida o conducida por profesionales en conservación-restauración que posean suficiente capacitación como para permitirles contribuir al conocimiento del bien cultural, independientemente de su importancia en términos de significado estético, importancia histórica e integridad física.

Precisamente son los conservadores-restauradores las personas que, en virtud de su contacto directo con la obra de arte, deben poseer una sensibilidad bien desarrollada hacia los aspectos tangibles e intangibles de las obras mismas, así como una gran humildad al abordar la intervención en ellas. Estos profesionales son capaces de tener efectos definitivos como promotores de procesos que preserven el legado, garantizando un buen equilibrio de los valores culturales, espirituales, sociales y aún económicos inherentes a este legado. Sus actos se relacionan directamente con el nivel de reconocimiento de una obra de arte dada, en la medida en que su restauración, con su doble importancia estética y política, permita su transmisión a las generaciones futuras.

La participación directa de la comunidad a la cual pertenece un retablo en las decisiones que afecten una intervención de restauración, en las opciones operativas, en la ejecución del trabajo y en el mantenimiento es, sin duda, un factor que brinda un valor agregado al conocimiento adquirido. Como consecuencia de ello, contribuye a la reevaluación del legado tanto en lo individual como por parte de la comunidad y de la sociedad entera.

Los aspectos puestos en juego son muchos: religiosos, artísticos, históricos y culturales. Asimismo, cada comunidad tiene sus propias tradiciones que justifican “el uso” dado a una pieza determinada en la actualidad.

Dicha participación partirá necesariamente de una decisión política o comunitaria y el *Taller de Retablos* puede destacarse como instrumento de promoción de este tipo de toma de decisiones en muchos países. Facilita la puesta en marcha de programas a través de las instituciones pertinentes (Institutos de Capacitación Formal), en colaboración con aquellas instituciones que estén a cargo de los artefactos y con las comunidades en las que existan los bienes mismos.

En el caso específico de los programas que involucren a los representantes de una comunidad y que sean responsables del mantenimiento de los retablos, sin contar para ello con la participación de restauradores profesionales, la meta debería ser incluir en la capacitación la generación de una conciencia tan amplia como sea posible de la necesidad de preservar el legado, sin olvidar la importancia de garantizar la supervivencia del mismo, de forma que se pueda transmitir a futuras generaciones.

Deben promoverse el diálogo y la comunicación a todos los niveles, a través de diferentes medios y utilizando un lenguaje que todos los participantes puedan comprender, todo ello con el fin de garantizar que la comunidad quede incluida como entidad activa, capaz de entender los valores de la obra de arte y de comprometerse a su mantenimiento y protección. Algunas veces, la comunidad espera resultados diferentes de los alcanzados. Un proyecto orgánico y bien definido puede expresar con claridad cuáles deben ser las expectativas y, al compartir los procesos de toma de decisiones, puede disminuir el riesgo de que se den malos entendidos. En este punto, el profesional resurge como promotor directo e indirecto: dada su presencia constante en el sitio y su permanente contacto con la comunidad, puede buscar estrechar dicho vínculo, con el fin de conocer sus valores de manera directa y convertirse en un intérprete y vocero de los mismos en el contexto de los aspectos más técnicos del trabajo, todo ello con el fin de facilitar que la comunidad tenga una comprensión adecuada de dichos aspectos.

El *Taller de Retablos* ha favorecido el encuentro de diferentes realidades pues, con el tiempo, se han dado diferentes situaciones, muchas de ellas promovidas por acontecimientos geográficos e históricos. Los contextos histórico y actual no necesariamente habrán de coincidir. En aquellos casos en los que los sentimientos religiosos pudieran haber desaparecido, no hay mucha duda de que se ha efectuado un cambio en los valores originales. Es muy importante garantizar que tanto el profesional de la restauración-conservación como el profesional de la preservación operen sin perder de vista todos los valores que pueden entrar en juego.

Al analizar la cuestión de la conciencia cultural y religiosa relativa al legado de los retablos de madera, es razonable decir que, en algunos casos, los retablos de madera han perdido y continúan perdiendo su significado original como objetos de culto, debido tanto a los cambios religiosos como a cambios en el estilo de vida. No es necesario subrayar que esta situación coloca a los objetos de culto en un contexto muy diferente al contexto en el que pudieron haber existido anteriormente, por lo cual estos objetos, carentes ahora de la fuerza original del diálogo con sus comunidades, se hallan en edificios que han dejado de ser iglesias para convertirse en museos o bien se han transferido físicamente de una iglesia a las instalaciones de algún museo. Los valores cambian y, en este ámbito, la restauración corre el riesgo de convertirse en una operación aséptica, que aborda al objeto en aislamiento total de su contexto original. En otros casos, las comunidades continúan teniendo un fuerte sentido de identidad y se identifican con sus objetos y lugares de culto. En estos disímiles casos, la obra de arte puede correr el riesgo de recibir una intervención incom-

Valores en evolución

pleta. Existe aún una marcada carencia de conciencia de la necesidad de preservar este legado, entendiendo la preservación en el sentido moderno del término. Es común ver que, en lugar de llevar a cabo una preservación apropiada, se practiquen formas inadecuadas de reintegración y de mantenimiento.

Tener conciencia de estas realidades que, en los hechos, resultan diferentes en su forma de abordar y de disfrutar el legado cultural que representan los retablos de madera, ha llevado a un resultado excepcionalmente positivo. El resultado más importante de este seminario consiste en haber reunido a representantes de diferentes enfoques sobre el modo en que se perciben los retablos de madera, así como a diferentes sensibilidades en lo concerniente a las implicaciones científicas de la restauración. Esto no significa que un enfoque científico de la preservación y la restauración sea completamente diferente de otros enfoques, sino sólo que la percepción y la interpretación varían. Por una parte, tenemos una visión "ideológica" en lo tocante al enfoque teórico y técnico y, por la otra, una visión del objeto-retablo dictada por un enfoque emocional, basado en una profunda fé y una relación operativa con el objeto mismo, que continúa imbuido de la función que la comunidad le ha otorgado.

De esta reunión, en nuestra opinión, ha surgido un importante resultado: el enfoque científico necesario del que una intervención de conservación-restauración no puede carecer es inseparable del contexto religioso, histórico y social del objeto. Siempre que este contexto se debilite, en virtud de contingencias históricas o por cualquier otro motivo, la intervención de conservación-restauración deberá de todos modos tomar en consideración la complejidad de significados que un objeto pudo haber poseído originalmente, de forma que la importancia original de la obra de arte no se pierda, lo que llevaría a la pérdida de las raíces culturales del objeto en su comunidad. En otros casos, en los que este mensaje ya no pueda recuperarse conforme a su existencia original, es necesario intervenir para reconstituir una nueva identidad, capaz de vivir en el presente y departir con él.

Esta diversidad de enfoques surgió con claridad a partir de las contribuciones individuales: algunos casos muestran un enfoque más basado en la historia del arte y en los aspectos técnico y teórico; otros enfatizaban los vínculos con los contextos histórico, cultural y religioso, sin por ello ignorar los aspectos más puramente técnicos.

Resultados finales

Todos los participantes del seminario mostraron profesionalidad y voluntad de cooperación. También aportaron sus apasionadas contribuciones a la construcción de una base común que incorpore respeto, aprecio y protección de nuestras raíces a los instrumentos teóricos y científicos adecuados. Igualmente importante es el hecho de que todos los participantes expresaron su deseo de hacer participar a las comunidades, si bien de maneras diferentes, haciendo el mayor énfasis en los jóvenes y los niños, quienes ciertamente pueden ser los miembros más receptivos de una comunidad, si se les permite cobrar conciencia de los factores que están en juego. Otro punto importante en el que insistieron los participantes es que el conocimiento no debe ser celosamente resguardado, sino disseminado de la manera más amplia posible. Esto puede

lograrse mediante la catalogación de bienes culturales, mediante la publicación de los resultados de las intervenciones, mediante programas didácticos y mediante esfuerzos educativos amplios.

Como consecuencia de lo anterior, el documento resultante de las sesiones de trabajo en Sevilla constituye una síntesis muy valiosa. Todas estas ideas han tomado forma en un texto que toma en cuenta las peculiaridades de los retablos de madera en términos de sus componentes de diseño, de su relación con el espacio arquitectónico, de sus implicaciones religiosas, sociales, históricas, artísticas y culturales, así como el contexto al cual pertenecen y constituye un conjunto de directrices que apoyan el enfoque metodológico necesario como punto de partida de toda intervención viable y sustentable.

El *Documento de Retablos 2002* es el signo positivo de un enfoque completo y orgánico en el campo de la conservación.

Es así como la teoría de la restauración habrá de convertirse, como es necesario, en el instrumento ético y práctico que permita la construcción de una metodología para la conservación-restauración de nuestra herencia, con un énfasis especial en los retablos de madera.

Francesca Tonini

Notas

1. El comité asesor, compuesto por dos experimentados conservadores privados, Manuel Jiménez Carrera y Francesca Tonini y por Teresita Loera Cabeza de Vaca, directora de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

2. Según lo contemplan los documentos históricos relativos a la personalidad profesional y a la deontología del Conservador-Restaurador ICOM-CC, 1984, así como el Documento ECCO, 1993.

El Documento de Retablos 2002

232

Antecedentes

Preocupados por la situación general de los retablos, un grupo de profesionales del Patrimonio Histórico de varios países de América y Europa, reunidos en Sevilla, del 12 al 16 de Mayo de 2002, tras haber discutido sobre su problemática, proponen a todos aquellos agentes relacionados con su Intervención y Gestión, desde diferentes perspectivas, una serie de recomendaciones que consientan la conservación de estos bienes culturales desde un punto de vista metodológico e integral.

Consideraciones

El retablo es un elemento singular del Patrimonio Cultural mundial por su morfología e implicaciones sociales y culturales, cuya función aún continúa vigente en la mayoría de los casos, y como consecuencia, se constituye en referente y nexo de una comunidad.

Su creación y naturaleza, así como su implicación socio-cultural y artística le confiere una excepcional importancia de gran trascendencia, en el contexto socio-cultural en el que está inmerso, interferida en gran medida por los riesgos derivados de su uso o función a los que se ve expuesto.

El retablo es un complejo sistema constructivo y simbólico, ligado de manera indisoluble al espacio arquitectónico para el cual fue creado; por lo tanto, toda aproximación a su conocimiento o a su intervención, debe contemplar los aspectos tangibles e intangibles que lo rodean y la historia de su tránsito a través del tiempo.

Así, la toma de decisiones de cualquier intervención que se deba realizar, ha de ser el resultado de un proceso de valoración integral del bien y del consenso entre los agentes implicados.

Principios

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, hemos detallado una serie de principios que ayuden a establecer una metodología de base, necesaria e indispensable, para frenar o evitar los peligros derivados de intervenciones drásticas, o de soluciones políticas arbitrarias e inadecuadas. Estos principios van encaminados a fomentar intervenciones factibles y sostenibles que preserven la transmisión del retablo hacia generaciones futuras.

Se deberá:

- Justificar el proyecto dentro de una filosofía de la conservación, que contemple un marco teórico y un código ético, en estrecha conexión, con las directrices emanadas de las convenciones internacionales de Conservación del Patrimonio.
- Intervenir en el retablo, siempre y cuando su estado lo requiera y se cuente con: la viabilidad técnica y económica necesaria, un programa de intervención en consonancia con las exigencias del bien y se disponga de la tecnología adecuada a sus particularidades.
- Constituir una comisión multidisciplinar y equitativa entre las partes involucradas en la toma de decisión en el proyecto, sin que primen en el dictamen final, las consideraciones económicas o políticas sobre los valores históricos o conservativos.
- Reconocer el retablo como parte integrante de su contexto físico e indisoluble del inmueble y de su contexto socio-cultural.
- Entender el retablo como una unidad conformada no sólo por elementos artísticos, sino también por la estructura que lo soporta.
- Sustentar la actuación con una documentación rigurosa y pormenorizada susceptible de ser difundida.
- Reconocer la importancia de la interdisciplinariedad, para la ejecución de cualquier intervención.
- Garantizar que el grupo de trabajo tenga la capacidad, formación y competencia requerida para la concepción, el desarrollo del proyecto y de la intervención.
- Disponer de una estrategia de financiación en la que se contemple el mantenimiento y no se acometan actuaciones que sobrepasen los recursos existentes.
- La intervención deberá respetar la doble polaridad "*histórica y estética*" que presenta un bien cultural, permitiendo ejecutar ulteriores actuaciones y ser fácilmente distinguible, de tal forma que la acción directa sobre el bien consienta que, cualquier testimonio del pasado, siempre y cuando no interfiera en su conservación, sobreviva el máximo tiempo posible.
- En la actuación deberán primar los criterios de mínima intervención, dado que cualquier proceso somete a la obra a un notable estrés físico y son muy limitados los materiales y las técnicas que dan suficientes garantías de *rever-*

Consideraciones para la aplicación de la Metodología

sibilidad e inalterabilidad en el tiempo y que sean compatibles con los materiales existentes.

- Mantener en todo el proceso (cognoscitivo u operativo) un espíritu de diálogo abierto entre todos los agentes implicados, que garantice el equilibrio de entendimiento y de criterios.
- Hacer partícipe a la sociedad en la protección del Patrimonio Cultural mediante una adecuada política de difusión.
- Utilizar el marco de la actuación en el retablo como instrumento de formación y educación a todos los niveles para contribuir, de esta forma, a que la comunidad asuma su reconocimiento y apropiación como identidad cultural.

Toma de decisión

El estudio o la actuación que requiera el retablo, con independencia de la fase en que se produzca (investigación, conocimiento, intervención, seguimiento, mantenimiento, difusión, etc.) siempre estará justificada, articulada y soportada por sus valores, por su problemática, por las necesidades detectadas y sustentada por mecanismos de gestión viables.

La toma de decisión de la actuación será competencia directa de los agentes implicados en el proceso de protección y conservación de este patrimonio cultural tan específico, teniendo en cuenta los órganos asesores o consultivos de cada país y las comisiones técnicas que se constituyan a tal efecto. La decisión de la actuación se realizará en base a la propuesta formulada en los documentos generados: informe preliminar, delimitación de la urgencia, proyecto, plan de mantenimiento, etc.

Proceso de Intervención

Basándonos en sus valores y en la complejidad de factores detectados, hay que tener en consideración, que la intervención en el retablo debe responder a un proceso estructurado en diferentes momentos, cognoscitivo u operativo, que permitan dar una respuesta racional, y factible, a las incógnitas por él formuladas con el rigor científico y metodológico que hoy día demanda este bien cultural: nivel jurídico de protección, situación administrativa, actores implicados en su gestión socio-cultural, estado de conservación del retablo y de su contexto, documentación previa existente, intervención.

El proceso se articulará en las siguientes etapas:

- **Informe preliminar:** Aproximación al diagnóstico mediante una inspección previa que permita individualizar de forma genérica el alcance de la actuación, su prioridad (urgente, ordinaria, sistemática, integral, mantenimiento, etc.), así como la complejidad técnica, científica, social y económica. Esta inspección deberá ser realizada por un equipo de profesionales cualificados, que emitirán un informe razonado y justificado que contemple los aspectos anteriormente citados.
- Realización de **investigación/estudios preliminares** cuyo objetivo es:
 - Conocer la problemática del retablo en su contexto.
 - Determinar la técnica y los sistemas constructivos empleados en su ejecución.

- Definir su significado, evolución cultural (simbólico, histórico y estético) y social (público, clero y fieles).
- Formular un **proyecto** ejecutable administrativamente, cuyo contenido responda a las necesidades del retablo. Dicho documento, deberá tener como contenido mínimo:
 - La definición del *estado de conservación* basándose en las patologías detectadas en los estudios realizados, en las causas de alteración que las originan, en el conocimiento de su estructura interna y en su composición material.
 - La justificación de la *intervención propuesta* en base al diagnóstico establecido y en consonancia con: las necesidades socioculturales y conservativas del retablo, los criterios de intervención aceptados por la comunidad científica, la puesta a punto de tratamientos mediante tests preliminares que permitan disponer de elementos de juicio para sustentar las actuaciones propuestas y la tecnología empleada.
 - Las condiciones de seguridad necesarias para que el estudio o la intervención se realice en situaciones que no atenten contra la salud o la integridad de los técnicos, derivadas del empleo de infraestructura, de equipamiento o de productos inadecuados.
 - La cuantificación temporal, económica e infraestructura técnica y humana que consienta la ejecución.
 - La logística de la actuación (planificación y cronograma).
 - La documentación sistemática, normalizada y en formato perdurable en el tiempo (cartografía temática, textual, fotográfica, etc).
- **La difusión** de la información (divulgación y publicación de los resultados) y la ejecución de acciones complementarias (talleres formativos, educacionales, etc.).

La Intervención debe responder al contenido definido y articulado en el documento proyectual aprobado y consensado. Su ejecución y dirección correrá a cargo de técnicos especialistas en la Conservación-Restauración del Patrimonio Cultural, y su perfil profesional estará en consonancia con las exigencias legales establecidas en cada país. Asimismo, deberá contar con el personal técnico de apoyo necesario para llevar a cabo las acciones definidas.

Si durante el proceso de intervención surgen nuevos datos que aconsejen realizar modificaciones sustanciales al contenido del proyecto, éstas deberán justificarse sobre la base de una nueva evaluación, sustentada en nuevos estudios, que generen un proyecto complementario que permita desarrollar su ejecución.

El proceso de intervención deberá reflejarse en un documento o *Memoria final* que recoja los resultados de los estudios, la actuación realizada, la documentación generada, el seguimiento de la intervención efectuada y las propuestas de mantenimiento que se formulen como necesarias para su transmisión a generaciones futuras, de tal forma que, con el tiempo, este dossier se convierta en una fuente de información para futuras intervenciones o investigaciones.

Sevilla 16 de mayo de 2002

Intervención

Biografías de los colaboradores

236

Jaime Cama Villafranca

Trabaja en el mundo de la restauración desde hace cuarenta años y desde hace más de treinta es profesor de Teoría de la Restauración. En 1968, obtuvo por concurso el título de restaurador para los Musées Classés et Contrôlés de Francia y participó en el primer curso de especialización en pintura mural del ICCROM-Roma. Dirigió el departamento de Restauración del Patrimonio Cultural de 1974 a 1977 y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de 1983 a 1992, ambos dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Ha participado en varios proyectos de conservación y restauración en México y América Latina, en museos, pintura mural, pintura de caballete, bienes arqueológicos y retablos dorados.

Susana Cardoso Fernández

Especialista en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Licenciada en Bellas Artes, estudió en el Centro de Conservação e Restauração, perteneciente a la Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR/UFMG). En 1983, empezó a trabajar en instituciones públicas de protección del patrimonio y actualmente trabaja como restauradora independiente en la región sur de Brasil.

Ana Carrassón López de Letona

Restauradora del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE), perteneciente al Ministerio de Cultura. Se ha especializado en el estudio de la construcción y ejecución de técnicas de policromía en retablos así como de techumbres en madera policromada. Dirige distintos proyectos sobre el estudio de la obra y metodología aplicada a la conservación de este tipo de bienes, y coordina e imparte cursos especializados de retablos a becarios nacionales y extranjeros en el IPHE y en América Latina, en colaboración con otras instituciones.

Franco Del Zotto

Conservador independiente, especializado en conservación y restauración de esculturas de madera y de pintura tanto sobre lienzo como sobre paneles de madera. Desde 1983, ha trabajado con el Ministerio Italiano del Patrimonio Cultural, con organizaciones eclesiásticas y con entidades privadas y públicas para el mantenimiento del Patrimonio Histórico y Artístico. Ha publicado numerosos artículos tanto en publicaciones italianas como extranjeras. Como asesor técnico de diversos estudios de conservación, ha colaborado también con el Centro Regional de Restauración de la Villa Manin de Passariano y con la Universidad de Udine.

Especialista de proyectos del Getty Conservation Institute. Se graduó en arquitectura ante el Institut Supérieur d'Architecture Saint Luc, en Tournai, y estudió conservación de monumentos y sitios en el Raymond Lemaire International Center for Conservation, Bélgica. Ha colaborado como consultora para diversas instituciones internacionales y para la UNESCO en temas relacionados con la conservación y el manejo de Sitios de Patrimonio Mundial en África, el Caribe y el Sureste de Asia. En el marco de la Cooperación Belga y bajo la dirección del profesor Raymond Lemaire, dirigió la capacitación de arquitectos en el manejo de centros históricos dentro del proyecto de conservación del Convento del Santo Domingo de Quito. También ha colaborado en proyectos urbanos y arquitectónicos para compañías privadas en Bélgica, Francia y España.

Licenciada en Bellas Artes con las especialidades de Pintura y Restauración por la Universidad de Sevilla. Se especializó en conservación y restauración en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, en el Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas, y en el Museo de la Facultad de Historia del Arte y Arqueología de la Université Catholique de Louvain, Bélgica. Trabajó como restauradora para el Ministerio de Cultura Español y para la Diputación Foral de Vizcaya (País Vasco, España) en el diseño y puesta en marcha de su actual Taller de Restauración, dentro del cual ocupa actualmente el puesto de Jefa del Servicio de Restauración, responsable del Patrimonio Mueble, Arqueológico, Documental y Paleontológico. Ha sido ponente en seminarios y congresos nacionales e internacionales. Es miembro fundador del Grupo Latino de Escultura Policromada y, hasta la fecha, ha impartido en España diversos cursos sobre Estudios y Tratamiento de Escultura Policromada.

Profesora titular de la Universidad de Sevilla, España. Licenciada en Bellas Artes con las especialidades de Pintura y de Restauración y doctora en Bellas Artes por la misma Universidad. Se especializa en conservación-restauración de pintura sobre madera, escultura en madera policromada y pintura mural en el Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas y en el Museo de la Facultad de Historia del Arte y Arqueología de la Université Catholique de Louvain, Bélgica. Ha sido miembro activo del IIC, ICOM nacional e internacional; así como miembro fundador y expresidenta del GLEP. Fue Jefa del Departamento de Tratamiento del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,

Françoise Descamps

Rosaura García Ramos

María José González López

institución con la cual sigue colaborando mediante proyectos de investigación sucritos con la Universidad de Sevilla.

**Carmen Fortunata
Huanay Herrera**

Conservadora-restauradora del Instituto Nacional de Cultura del Departamento de Conservación y Restauración de Lima, Perú, donde coordina varios proyectos de restauración para esa institución, muchos de los cuales involucran la cooperación internacional. Ha asistido y participado en varios talleres y programas de capacitación relacionados con la conservación, la presentación y el manejo del patrimonio cultural mueble y de objetos en museos. También es profesora en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, en Artes Plásticas y en escuelas privadas.

238

Manuel Jiménez Carrera

Licenciado en Restauración y Museología por la Universidad Tecnológica Equinoccial. Desde 1994 ocupa la gerencia técnica de Tratteggio, una importante empresa de conservación de monumentos históricos y obras de arte con sede en Quito, Ecuador. Sus trabajos fueron premiados en la Bienal de Arquitectura de Quito de 2002, en la categoría "Intervención en Patrimonio Edificado". Como conservador independiente, ha dirigido importantes proyectos de restauración de retablos y otros bienes culturales en varias ciudades y ha contribuido en varios proyectos de investigación en monumentos del Patrimonio Nacional. Asimismo, es profesor de conservación de materiales en la Universidad del Azuay y de conservación de escultura policromada en el curso internacional O.E.A. - I.N.C. (Organización de los Estados Americanos - Instituto Nacional de Cultura).

Agnès Le Gac

Se graduó tanto en Historia del Arte como en Conservación de Pintura sobre Lienzo en la Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne. Llevó a cabo estudios ulteriores en la Université Catholique de Louvain, Bélgica y en el Institut Michelet d'Art de París, en donde abordó cuestiones específicas del Arte Contemporáneo. Ha trabajado como conservadora independiente en Francia y en Portugal. Desde 1994, ha impartido cursos de conservación de pintura en la Escola Superior de Conservação e Restauo de Lisboa y actualmente es profesora del Departamento de Conservación y Restauración de la Faculdade de Ciências e Tecnologia de la Universidade Nova de Lisboa, donde está terminando su doctorado. Ha participado en varios proyectos de investigación de escultura policromada, así como en seminarios relacionados con la educación de conservadores, su status y su competencia.

**Teresita Loera Cabeza
de Vaca**

Licenciada en Restauración de Bienes Culturales de la Escuela Nacional de Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, donde se graduó con una tesis sobre la problemática de la conservación de retablos; hizo su postgrado en Gestión Cultural y Políticas Culturales en la Universidad Autónoma Metropolitana - Organización de Estados Americanos. Actualmente, es restauradora de bienes muebles en el Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de Morelos, México, de donde también fue subdirectora y directora. Del año 2002 al 2005 fue Coordinadora Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.

Se graduó de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de México, en donde también dio el curso de conservación de textiles y documentos gráficos durante muchos años. En 1993, se unió a la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, en donde dirigió y supervisó varios proyectos de conservación. Actualmente, es subdirectora de Proyectos Integrales de Conservación con Comunidades. Mediante este programa y trabajando a través de proyectos piloto, busca promover la participación de las comunidades locales en la preservación y conservación de su patrimonio. Ha participado en diversas conferencias nacionales e internacionales y ha publicado muchos artículos y trabajos sobre conservación, en relación con la tecnología y la comprensión del Patrimonio Cultural mueble.

Restaurador del taller privado de la orden Agustina. Se graduó en la Escuela de Restauración del Instituto Colombiano de Cultura, título homologado por la Universidad Externado de Colombia. Desarrolló sus trabajos en el Centro Nacional de Restauración, en las áreas de pintura de caballete, escultura, pintura mural y como director del taller de materiales silíceos y, posteriormente, en el centro de restauración del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá. En estas dos instituciones, dirigió intervenciones en importantes retablos de las ciudades de Bogotá, Cali, Ocaña y la ciudad de Boyacá y ha intervenido en numerosas obras de pintura mural, tanto colonial como moderna en diferentes ciudades del territorio colombiano. Es profesor de la cátedra de patrimonio cultural y restauración de pintura mural de la especialización de Restauración Arquitectónica de la Universidad La Gran Colombia.

Conservador y restaurador de arte con el "Grupo Oficina de Restauo" de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Sus estudios en conservación y restauración comenzaron en la Fundação de Arte de Ouro Preto, conocida también por sus siglas, FAOP. Entre 1974 y 1979, trabajó como restaurador en el Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural de Bahía (IPAC) y, de 1979 a 1988, colaboró con el Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG). En 1985, recibió una beca del gobierno italiano para participar en el curso "Principios Científicos de Conservación", promovida por el ICCROM, en Roma. Adriano es fundador del grupo de restauración "Grupo Oficina de Restauo" y ha llevado a cabo importantes trabajos para diferentes instituciones en Minas Gerais, Río de Janeiro y São Paulo. También ha presentado su trabajo en congresos y conferencias sobre el arte barroco, tanto en Brasil como en el extranjero.

Titulado por el Istituto per l'Arte e il Restauo, de Florencia, en Restauración y Conservación de Bienes Muebles. Especializado en Restauración y Conservación de Pintura Flamenca sobre madera de los siglos XV-XVI por el Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas y en pintura sobre lienzo por el Istituto Centrale per il Restauo, de Roma, fue becario de la Fondazione Cesare Gnudi de Bolonia, y de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. De sus trabajos destacan los realizados para el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y para los Museos de Bellas Artes de Sevilla y Granada, así como, la dirección y coordinación de diversos proyectos de restauración en Granada:

Blanca Noval Vilar

Hector Oswaldo Prieto Gordillo

Adriano Reis Ramos

José María Rodríguez Acosta

fase de intervención del Retablo Mayor de la Capilla Real y la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias.

Carlos M. Rúa Landa

Director de conservación y restauración del Viceministerio de Cultura de Bolivia. Ha cursado diversos programas de estudio, tanto en Bolivia como en el extranjero, especializándose en la conservación y restauración de obras de arte. Actualmente, dirige y coordina distintos proyectos de restauración de retablos en varias regiones y ciudades de Bolivia y ha sido responsable de un proyecto de intervención metodológica en retablos, desarrollado en cooperación con el gobierno alemán y apoyado, en parte, por fondos del Getty Grant Program.

240

Diego Santander Gallardo

Arquitecto titulado en la Universidad Central del Ecuador, de Quito y especializado en "Intervención en el Patrimonio Arquitectónico" en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Entre 1983 y 1996, fue coordinador, por parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, de los proyectos integrales ejecutados por Convenio con la Agencia Española de Cooperación Internacional en el Convento de San Francisco, el Santuario de Guápulo, el Monasterio de Santa Clara y en el Monumento a los Héroes del 10 de Agosto. Dichos trabajos fueron premiados por la Real Fundación Toledo. Desde 1999, ocupa el cargo de director ejecutivo y técnico de la Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús, y trabaja como consultor para instituciones nacionales y locales. Preside la Red del Centro Histórico.

Irene Sen

Obtuvo los títulos de licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Tras trabajar como documentalista en el Servicio de Restauración de Bienes Muebles del Gobierno General de Cataluña, en 1996 se incorporó al Getty Conservation Institute, como participante del Programa de Capacitación para Estudiantes de Postgrado del Getty, donde ha colaborado en diferentes proyectos de conservación, obteniendo gran experiencia en técnicas de registro y documentación así como en planificación de gestión. En 1998, se convirtió en Becaria Investigadora, trabajando en proyectos del Instituto en la República Checa, México y El Salvador. En Noviembre del año 2000, regresa a Barcelona, en donde trabaja actualmente en el área de registro, gestionando la colección de la Fundació Joan Miró.

Myriam Serck-Dewaide

Directora del Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bélgica. Como jefa durante varios años del departamento de conservación-restauración del mismo instituto, dirigió proyectos de conservación de importantes obras de arte del Patrimonio Cultural Belga. Estudió Historia del Arte en la Université Catholique de Louvain y se especializó en conservación bajo la tutela de Agnès Ballestrém. Desarrolló un interés especial por el estudio y la conservación de esculturas policromadas y específicamente por la conservación de retablos. Su especialidad y su puesto la llevaron a dirigir numerosos proyectos de conservación de los notables retablos de la escuela de Amberes y de la región de Brabant. También es catedrática en el Institut de Formation des Restaurateurs

d'Oeuvres d'Art de Paris y en la École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre, en Bruselas. Ha publicado más de cincuenta artículos sobre escultura policromada.

Restauradora de bienes muebles, graduada por la Escuela de Conservación, Restauración y Museología de COLCULTURA, con título otorgado por la Universidad Externado de Colombia. Ha sido coordinadora del taller de maderas y escultura policromada del Centro Nacional de Restauración y de la Escuela de Conservación, Restauración y Museología, ambas entidades de COLCULTURA y Directora del Centro Nacional de Restauración de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura. Actualmente es asesora de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura. Es profesora titular del taller de maderas en la Escuela de Restauración de COLCULTURA y de la Facultad de Restauración de Bienes Muebles de la Universidad Externado de Colombia.

Conservadora independiente especializada en la conservación y la restauración de esculturas de madera, pinturas sobre lienzo y pinturas sobre paneles de madera. Desde 1983, ha colaborado con Franco Del Zotto, con el Ministerio Italiano del Patrimonio Cultural, con organizaciones eclesiásticas y con entidades privadas y públicas para el mantenimiento del Patrimonio Histórico y Artístico. Ha publicado numerosos artículos sobre historia del arte y sobre arte religioso y a menudo colabora con el Centro Regional de Restauración de la Villa Manin de Passariano y con la Universidad de Udine.

Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) de México y profesora titular del Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada de la misma escuela, desde 1994. Está encargada de la coordinación de las intervenciones en diversos proyectos de restauración de esculturas policromadas y retablos en museos, templos y comunidades, realizados por alumnos de la escuela. Ha sido ponente en seminarios y talleres sobre técnicas y criterios para la conservación y restauración, así como asesora y directora de tesis de temas relacionados con la escultura policromada y los retablos. Coordina el Seminario de Restauración de Retablos, la investigación "Estudio del sistema constructivo del retablo de San Cayetano, La Valenciana, Guanajuato" y la investigación acerca de los "Materiales empleados en escultura policromada", todos ellos proyectos de la ENCRyM.

Eugenia Serpa Isaza

Francesca Tonini

Fanny Unikel Santoncini