

ESTUDIO E INTERVENCIÓN DE DESMONTAJE DE LOS RETABLOS LATERALES DE LA CAPILLA DE SAN PABLO DE VALENCIA

Victoria Vivancos Ramón, Eva Pérez Marín y Vicente Guerola Blay
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia
 Taller de pintura de caballete

AUTOR DE CONTACTO: Victoria Vivancos Ramón, vvivanco@crbc.upv.es

RESUMEN: *En el presente trabajo se expone la labor de documentación y la metodología de actuación desarrollada en la intervención de desmontaje, previa a su restauración, de siete de los nueve retablos barrocos pertenecientes a la Capilla del antiguo colegio jesuita de San Pablo, en Valencia, todos ellos realizados en madera.*

A partir de unos amplios estudios previos, relacionados tanto con las cualidades artísticas de las obras así como con sus características constructivas, se acometió el proceso de desmontaje de los retablos, el cual aportó una valiosa información referente al modo de trabajar de los artistas valencianos del periodo barroco

PALABRAS CLAVE: retablo, barroco, madera, policromías, desmontaje

1. INTRODUCCIÓN

El reto que supone para un restaurador el proceso de montaje – desmontaje de un retablo, sin duda exige del mismo una previa preparación tanto en lo concerniente a los aspectos técnicos de las estructuras que lo componen, así como de los sistemas constructivos originarios de los mismos. Cuando se nos encarga al Taller de Restauración de Pintura sobre tabla y retablos de la Universidad Politécnica de Valencia, acometer el proceso de desmontaje de siete de los nueve retablos barrocos ubicados en la iglesia de San Pablo de Valencia (1), previo a las labores de rehabilitación del edificio, el grupo ya contaba con una exhaustiva preparación previa. Los estudios desarrollados en torno a la evolución de las técnicas en la producción retablística valenciana, desde la época medieval hasta el periodo barroco, nos ha permitido conocer y clasificar diferentes modelos constructivos en función de las corrientes artísticas, época, dimensiones de las obras y materiales empleados (2).

Sin lugar a dudas, la intervención de desmontaje de un retablo lígneo es una operación que entraña riesgo para la obra, y por lo tanto debe ir necesariamente acompañada de un estudio previo exhaustivo en cuanto a las características constructivas de las piezas, su articulación, así como unas correctas medidas de seguridad para el movimiento y desmontaje de las piezas, acompañado todo ello de la documentación del proceso y el siglaje o clasificación de cada elemento componente de la obra.

Por otra parte, se trata de una actuación que aporta al investigador una gran cantidad de información, que una vez analizada se plasma en una serie muy valiosa de conocimientos de lo que fueron capaces de realizar nuestros antepasados artistas. Es durante estos procesos cuando los restauradores tratamos de situarnos “en la piel” de aquellos artistas ensambladores y entalladores que dieron luz a estas obras de arte, y una y otra vez no deja de sorprendernos la alta calidad técnica que tenían estos artesanos capaces de diseñar un trabajo tan complejo y llevarlo a cabo, haciendo posible

la interrelación de diferentes oficios para alcanzar un objetivo artístico común. Si además, tenemos en cuenta el hecho de que un buen número de retablos durante su proceso constructivo, se tenían que montar y desmontar varias veces hasta ser completamente dorados y policromados, nos lleva a confirmar la gran pericia y saber técnico de estos maestros.

A diferencia de los retablos góticos, caracterizados por una estructura sencilla de carácter planimétrico (articulada generalmente en cuerpo central, guardapolvo y banco), los retablos de estilo barroco adoptan estructuras complejas, con una composición arquitectónica formada por multitud de piezas ensambladas entre sí, lo que hace imprescindible conocer su disposición para poder diseñar con total precisión su despiece, a la vez que quede garantizada su posterior montaje en las mejores condiciones.

Unido a todo ello, y como en tantas otras ocasiones, cabe señalar que todo el conjunto retablístico de la Iglesia de San Pablo sufrió en el pasado un proceso de desmontaje y reubicación de las obras, en la intervención de 1785 (Gavara, 1995: 243) en la que se acometió el cambio de orientación del templo.

En la actualidad podemos confirmar casi con total seguridad que en un porcentaje superior al ochenta por cien, los retablos que fueron elaborados durante la época barroca (3) en Valencia, han sido desmontados y/o desubicados de su emplazamiento original, por lo tanto no es de extrañar que los que encontremos en la actualidad a hayan perdido parte de su autenticidad. Como restauradores y conservadores de obras de arte tratamos de que las obras permanezcan en su estado y ubicación original el mayor tiempo posible pues para ello fueron diseñadas y elaboradas. Tan solo en casos extremos, como es el que aquí nos ocupa, se tuvo que optar por una intervención no exenta de peligros, como es el desmontaje.



Figura 1: Vista general de la iglesia, antes de la intervención. Desde la izquierda, Retablo del Sagrado Corazón, Retablo de San Fran Francisco de Borja, Retablo de la Piedad, Retablo Mayor, Retablo de San Juan Nepomuceno, Retablo del Calvario, Retablo de la Purísima.

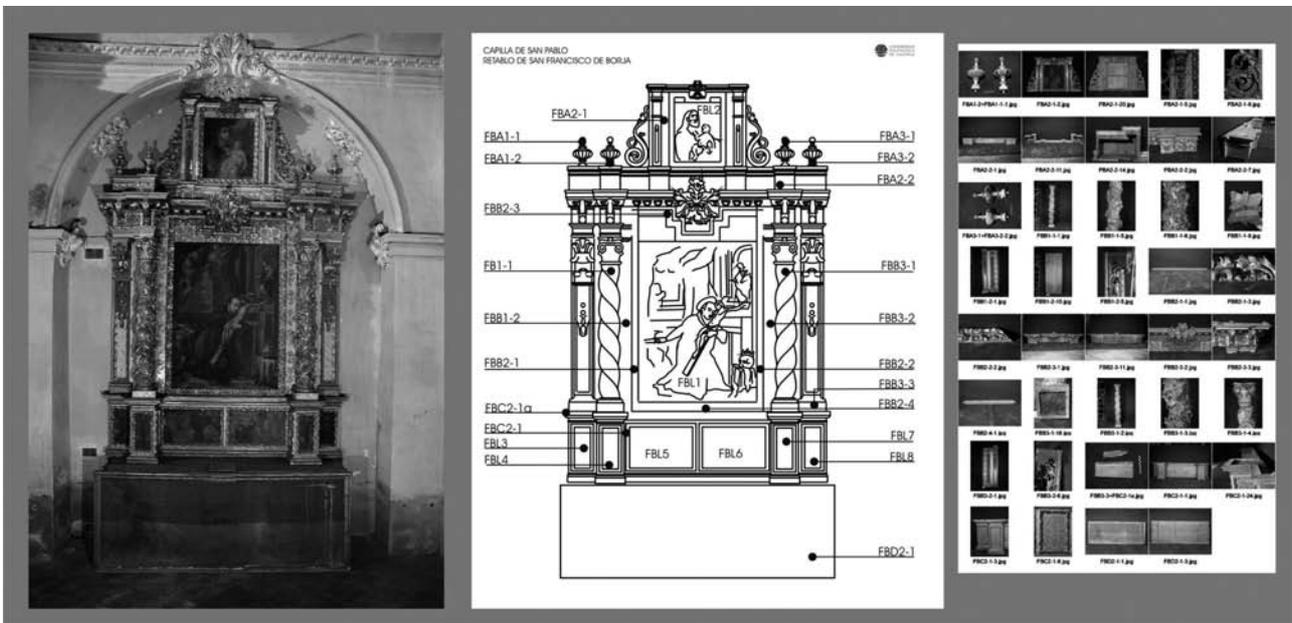


Figura 2: Ejemplo de seguimiento, con diagrama de siglaje y clasificación fotográfica.

2. METODOLOGÍA DE ESTUDIO E INTERVENCIÓN.

2.1. Notas estilísticas alrededor de los retablos

Los retablos conservados en la capilla del antiguo colegio jesuita de San Pablo conforman uno de los ejemplos más significativos de la tradición retablistica del barroco valenciano, tratándose de uno de los conjuntos más notables y destacados que conservan un amplio repertorio de formulismos y trazas en retablos de pequeño formato. Esta reunión es importante por varios motivos, así por lo que se refiere a la ciudad de Valencia, son muy pocos los vestigios de retablistica que han llegado hasta nuestros días, perdidos principalmente en los acontecimientos alrededor de la Guerra Civil, pudiendo considerar a este conjunto de retablos como una de las mejores muestras y manifestaciones de la retablistica barroca en Valencia. El arco cronológico se sitúa entre dos centurias, desde la primera mitad del siglo XVII, hasta la segunda mitad del XVIII. Estéticamente y en lo referente a las trazas, estructura y ornamentación existen diferencias sustanciales que permiten agrupar los retablos bajo cuatro movimientos perfectamente acotados.

Los retablos del *Calvario* y del *Sagrado Corazón de Jesús*, situados en el tercer paño de la derecha de la nave y bajo el primer arco de la izquierda respectivamente son los ejemplos más antiguos de todo el conjunto y responden a una impronta de estilo tardorenacentista. El retablo del *Calvario* debió sufrir una drástica intervención que vino a desconfigurar las trazas y proporciones de su diseño primigenio, pasando de retablo pictórico a escultórico practicando un nicho en su espacio central y cambiando con toda probabilidad la primitiva titularidad. Las readaptaciones en el retablo del *Sagrado Corazón* se practicaron a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado eliminando el lienzo de la *“Visión de la Storta”* que se conserva actualmente en el Seminario de Religión por una hornacina con la imagen titular actual y en la predela un nicho con *“La Dormición de la Virgen”*. La tipología en ambos es sencilla y responde muy claramente a la de los retablos de capilla presentando un espacio central, el de la derecha está actualmente ocupado por una caja en forma de nicho con un *Calvario* escultórico de traza barroca y de muy buena factura que está documentado en 1725. Las figuras de la Virgen y San Juan se encuentran apenas desbastadas en la parte posterior lo que da prueba de que se trata de imágenes de retablo

donde el bulto redondo no se encuentra terminado en todo su perímetro. A este mismo momento se debe la escultura de un cristo yacente situado en la zona del banco y que por materia y estética cabe situar en el mismo momento que el conjunto anterior. En el caso del retablo del *Sagrado Corazón* el primitivo espacio pictórico central fue sustituido por una hornacina de tipo historicista para la inclusión de una escultura donde actualmente se conserva una imagen realizada en la segunda mitad del siglo XX.

Estructuralmente los retablos presentan una columna y retropilastra a cada lado del espacio central, como enmarcando la parte principal, se trata de columnas de capitel de corintio, fuste de estrías e imoscapo con relieves de tipo “*candelieri*”. Las columnas se levantan sobre plintos con ornamentaciones de tarjas con roleos y recortes en la cara frontal, en cambio el fuste liso de la retropilastra y de su correspondiente pedestal aparecen ornamentados con dorado esgrafiado bajo un motivo de decoración continua. En los laterales extremos y en correspondencia con el fuste de la retropilastra se sitúan unas aletas de clara inspiración renacentista con roleos de acanto y pergaminos enroscados bajo perfiles mixtilíneos. El arquitrabe, también de clara inspiración clásica, contiene un friso de ornamentación corrida con un querubín en la parte central desde donde se desarrollan roleos y acantos en toda su extensión, presentando en relación con el cuerpo avanzado de la pilastra unas máscaras. La cornisa contiene denticulos, ovas y dardos que remiten nuevamente a repertorios de tratados de arquitectura. El remate del retablo está ocupado por un cuerpo central rectangular con una tarja en relieve que representa las “*Arma Christi*” tomada como emblema por los jesuitas con un corazón punccionado por tres clavos, como icono de la pasión de Cristo, este cuerpo esta coronado por un frontón curvo sostenido por ménsulas y rematado por pequeñas perinolas, mientras que a ambos lados se desarrollan unos roleos con espirales enroscadas. Este ático se completa con bolas sobre plintos en correspondencia con las columnas del cuerpo central.

Desconocemos la procedencia exacta de estos retablos, si bien parece evidente que en principio parecen formar “*pendant*”, Si atendemos a su antigüedad podrían proceder de la desaparecida antigua capilla del colegio. No obstante, no ha dejado de sorprendernos poder comprobar que en dependencias de la antigua Casa Profesa se conservan algunos fragmentos diseminados de retablos con la misma configuración arquitectónica y ornamental que los que nos ocupan, lo cual hace suponer que se trataba de un ciclo más amplio de retablos, siendo todavía una incógnita su lugar primigenio de ubicación.

El segundo grupo de retablos de tipología específicamente barroca, con la incorporación de la columna salomónica, está representado por los retablos pictóricos de *La Purísima Concepción*, en el primer paño a la derecha de la nave y el de *San Francisco de Borja*, bajo el segundo arco de la izquierda que deben ser situados cronológicamente en el último tercio del siglo XVII. Ambos se encuentran estructurados bajo unas mismas trazas y deben responder también a una misma autoría. Se trata de retablos de formato pequeño o de capilla, con columnas salomónicas decoradas con pámpanos y hojarasca y con retropilastras rematadas en ménsula, dispuestas sobre un banco con plintos y aprovechadas sus caras como soportes pictóricos. El arquitrabe es tipológicamente barroco con ménsulas y cuerpos adelantados en relación con los elementos sustentantes. En el centro del entablamento se dispone un gran florón de hojarasca como característica inherente al estilo y que permanecerá como elemento decorativo en la centuria siguiente. El ático aparece recorrido por un banco en correspondencia con los elementos del primer cuerpo, con una pintura central rematada por entablamiento y franqueada por pilastras, a ambos lados se abren aletas de hojarasca perforadas y perinolas en los extremos en línea con las columnas y las pilastras.

No vamos aquí a extendernos en el análisis estético y en el discurso plástico de los retablos, si bien cabe manifestar que se trata, en ambos casos, de devocionarios tipológicamente jesuíticos. *La*

Inmaculada es una versión de la famosa tabla pintada por Joan de Joanes y constituye una de las versiones inmaculadistas más populares y famosas en Valencia a partir de una iconografía dictada por el jesuita Martín Alberro, profeso del Colegio de San Pablo, al pintor, la cual, según piadosa costumbre se le apareció sobre un naranjo. El retablo dedicado a *San Francisco de Borja*, el jesuita valenciano más universal, cuarto Duque de Gandía y tercer General de la Compañía de Jesús, debió elevarse con motivo de su canonización en 1671 por el Papa Clemente X, fecha alrededor de la cual cabría situar cronológicamente su realización. De los retablos cabe destacar las pinturas de los áticos como obras de muy buena factura; representan respectivamente a *San Joaquín con la Virgen niña* y a *San José con el niño Jesús*. Estas pinturas responden a la vertiente de la pintura del último tercio del siglo XVII y podrían ser atribuidas a la nómina del aún todavía hoy poco conocido Gaspar de la Huerta.

El tercer grupo está representado por cuatro retablos; el mayor dedicado a *San Pablo* titular de la capilla, con sus dos pequeños retablos laterales el de *La Piedad* y el de *San Juan Nepomuceno*, y el de *San Francisco Javier* situado en la contigua capilla onda. El retablo mayor según noticia de Orellana fue realizado por Tomás Artigues en 1723 con pinturas de Esteban Romaguera y la participación en el tallado de algunas piezas del maestro escultor y retablista Andrés Robres. Estos retablos pertenecen a la vertiente renovadora del barroco clasicista valenciano, una especie de aquello que hemos venido en denominar estilo “*novator*” auspiciado por el teórico, matemático y tratadista valenciano Tomás Vicente Tosca (1712) que imprimió, por medio de su círculo más inmediato de discípulos y seguidores, una revisión de los postulados artísticos del barroco superfluo y abigarrado, en beneficio de una claridad expositiva en los elementos representados e incentivando la utilización de un racionalismo constructivo con la eliminación del decorativismo de décadas anteriores. Así, en este momento se descarta o minimiza la utilización de la columna salomónica, mientras que a nivel de ornamentación se elimina la policromía en el tratamiento de la superficie para aparecer ahora los trabajos de dorado en toda la extensión de la mazonería.

El retablo del altar mayor es tal vez el mejor ejemplo de todas estas nuevas enseñanzas, de dos cuerpos y con una planta ligeramente trapezoidal abierta en las calles laterales. El sotabanco con ornamentación de almohadillados a rombo y el banco con plintos para la sustentación de las cuatro grandes columnas del frente con imoscapos en relieve y fustes de estrías helicoidales las del centro y verticales las laterales. Los plintos están ocupados por pinturas de los doctores de la iglesia y escenas de la vida de los entonces aún beatos *Luis Gonzaga* y *Estanislao de Kostka*. En la parte central sobre el altar se sitúa el tabernáculo, expositor con la representación del *Salvador Eucarístico* y en la parte inferior el sagrario, ambos con mecanismos de portezuelas. En el remate de este elemento se situaba el “*Agnus Dei*” sobre los siete sellos que ha sido trasladado al nuevo altar postconciliar y al frente un crucifijo de excelente factura. El nicho central con la imagen escultórica de *San Pablo* rompe la estructura del arquitrabe en forma de casetón sobrelevando, este cuerpo se cubre con un bocaporte, el mejor lienzo de todo el ciclo pictórico y que también fue ejecutado por el pintor Romaguera. En los intercolumnios de las calles laterales se sitúan los lienzos de *La Magdalena* y *Santa Catalina* y en los extremos unos grandes aletones de acantos y hojarasca con perforaciones imprimen un ritmo ascendente al conjunto. El segundo cuerpo queda elevado sobre un banco corrido que renueva los plintos del primero a menor escala. En el centro sobre un formato ovalado está la pintura de *La Inmaculada*, enmarcada por pilastras y columnas y rematada con un frontón en forma de arco peraltado con aletones en los extremos y en correspondencia con las columnas exteriores la esculturas de *San Ignacio* y de *San Francisco Javier*. Si nos detenemos en la apreciación del conjunto observaremos como prácticamente han sido eliminados los elementos curvos en beneficio de las rectas reservando los elementos ovales y mixtilíneos para el ático. Para este retablo sabemos que el escultor Robres realizó unos candeleros “*brandons*” que todavía aún hoy se conservan.



Figura 3: Limpieza por aspiración.

Los retablos pictóricos laterales del presbiterio dedicados a *La Piedad* y *San Juan Nepomuceno* son extraordinariamente planos como si de grandes enmarcaciones se tratara para no interferir en el espacio circundante quedando completamente atrapados al muro. De nuevo aquí observamos las enseñanzas del barroco clasicista con pilstras acanaladas preponderancia de cornisas rectilíneas y lobuladas con la incorporación de tarjas, florones, aletones y veneras.

El retablo de *San Francisco Javier* de la capilla onda se encuentra realizado bajo los mismos supuestos estéticos de esta serie y debe responder a una cronología alrededor del primer tercio del siglo XVIII. Se trata de una obra muy cercana a los postulados retablisticos de Andrés Robres. El cuerpo central adelantado en planta con columnas de imoscapos decorados y la hornacina central en forma de arco de medio punto en la cual solo se conserva el lienzo del titular. En el nicho del banco se encuentra la imagen yacente de *San Francisco Javier* vestido de peregrino y con el corazón inflamado por su inclinación misionera. En el ático se rematan las columnas del frente en forma de tímpano con roleos y el montante central en frontón curvo con el óvalo pictórico de *San Ignacio de Loyola*, mientras que en correspondencia con las columnas exteriores aparecen unas perinolas en forma de jarrones.

El último ejemplo pertenece al retablo titular de la capilla onda dedicado a *San Estanislao de Kostka* situado estilísticamente en el periodo rococó y situado cronológicamente a mediados del siglo XVIII. Se trata de un retablo tabernáculo muy poco común en Valencia y que posiblemente derive de algún tratado de arquitectura. Se levanta sobre una planta trapezoidal con cuatro columnas salientes en los vértices con imoscapos decorados, las del frente sostenidas por ménsulas y sobre plintos las posteriores. En la parte central del banco y de forma exenta se sitúa el tabernáculo en forma de arco mixtilíneo con una pintura del "*Agnus Dei*". La hornacina central también en arco de contorno mixtilíneo y decoración de rocallas en su coronamiento que rompe el arquitrabe en forma de arco rebajado. El lienzo del bocaporte de muy buena factura representa *La glorificación de San Estanislao* y los laterales a *San Roberto Belarmino* y a *San Francisco de Sales*. El coronamiento del arquitrabe en correspondencia con las columnas del frente sitúa sendas aletas rematadas por perinolas en forma de jarrón, al igual que las traseras que lo hacen sobre pedestales. El remate del retablo se cubre con una superficie en forma de casquete o cascarón con un primer cuerpo cóncavo seguido de otro convexo y peraltado rematado con una circunferencia con el anagrama de Cristo rodeado de ráfagas. Sin lugar a dudas este retablo responde a la última reforma en la capilla antes de la expulsión de los jesuitas en 1769.

Este repaso alrededor de los retablos de la capilla del colegio no se puede comprender sin el ejemplar del *La dormición de la Virgen* del siglo XVI atribuida a Miguel Joan Porta que se conserva actualmente en la sala de profesores. No obstante el recorrido a través de los retablos instalados en la capilla permite adentrarnos

en las vicisitudes de las sucesivas reformas y ampliaciones del edificio, así como en las tentativas de los estilos que guiaron cada una de estas renovaciones. El edificio y la capilla particularmente no pueden ser entendidos sin estas superposiciones que hacen más rica si cabe la comprensión del conjunto, con las yeserías del intradós de los antiguos arcos de derecha de la nave, el gran arco de comunicación con la capilla onda con profusión y gran aparato de formas asimétricas entre ángeles y rocallas al estilo de Luís Domingo, conjuntamente con las azulejías de los zócalos y pavimentos conforman uno de los espacios recónditos más genuinamente barrocos de la ciudad de Valencia.

2.2 Características técnicas de las obras.

Como hemos comentado anteriormente, la intervención de desmontaje tuvo como fase previa el estudio detallado de los aspectos técnicos de las obras, centrándonos de manera especial en el conocimiento de las estructuras y el modo en que estaban articuladas las piezas en cada obra.

La primera fase del estudio consistió en la documentación de las obras y en el estudio de los materiales empleados. Para ello, se analizaron pequeñas muestras extraídas de los soportes ligneos de los retablos, lo que permitió confirmar lo que aparentemente parecía obvio: la madera utilizada se trataba de conífera. En concreto, se identificaron dos especies diferentes de, *Pinus Sylvestris*, (Pino silvestre o pino albar), empleado en diversas piezas de los retablos de San Francisco de Borja y el Retablo del Sagrado Corazón; y de *Pinus Halepensis, Mill.* (Pino carrasco), en los retablos de San Pablo y en el del Calvario.

Tras comparar con los estudios realizados con anterioridad sobre otras obras retablisticas valencianas pudimos confirmar que ambas especies han sido comúnmente utilizadas en la zona valenciana desde la época medieval, para la construcción de retablos (Vivancos, 2004), por ser maderas de bajo coste y de más fácil obtención, al proceder, principalmente, del interior de Valencia, Cuenca o Castilla donde su producción y explotación era casi exclusiva. Otro dato que venía a corroborar esta hipótesis fue el hecho de que el ancho de las planchas de cortes radial o tangencial, encontradas, que conformaban la estructura no superaban los 20-30 cm., tamaño habitual del tronco de estas coníferas

Debido a las herramientas con las cuales contaban en aquella época los carpinteros o *fusters*, cabe entender que en general, los acabados interiores de las piezas sean más bien toscos, siendo muy evidentes en la actualidad, las marcas dejadas por las sierras durante el corte, o el rebaje con hachuela o garlopas. Además, el pino se caracteriza por la abundancia de nudos e impurezas, sobre todos en piezas interiores que no iban a ser doradas.

Un aspecto plástico común a todos los retablos es que están acabados con dorados al agua casi en la totalidad de su superficie, técnica esta que se caracteriza por su riqueza y complejidad. El oro se convierte en el material básico e imprescindible que ha caracterizado a toda la producción barroca, ya que a través de él los retablos adquirirían un nivel de riqueza y expresión plástica inusitado hasta la fecha. Por otra parte también era un elemento que dejaba patente la riqueza y poder de la iglesia de aquella época, además de que conjugado con los elementos de iluminación, tanto móviles como fijos (portavelas y candelabros), dotaban al conjunto de un gran efecto teatral, tan recurrido en esa época. El oro fino "oro fino del subido" se conseguía en Valencia, aunque a partir del S. XVIII lo traían de Madrid pues era de muy buena calidad. También podía proceder de Italia, concretamente de Milán. Se comercializaban también otros oros de peor calidad llamados de "baja ley", con menos quilates o mezclados con cobre, los cuales se utilizaban para encargos con menor poder adquisitivo, o para elementos secundarios.

La gran cantidad y variedad de acabados que hemos encontrado en los retablos, decorando capiteles, columnas, hojas, etc., además de la excelente técnica con la que han sido realizados, todavía incrementa más el valor de todo el conjunto.

Cronológicamente, los primeros retablos de la capilla, el de *La Crucifixión* y el del *Sagrado Corazón de Jesús*, presentan fábricas doradas con corladuras puntuales sobre la lámina de oro. Estas policromías aparecen sobre las hojas de acanto de los capiteles, y en los elementos volumétricos del entablamento, como querubines, ovas, dardos, y motivos vegetales, con policromías en rojos, verdes y azules, algunas de las cuales presentan también estofados dejando ver la lámina dorada del fondo. En los pedestales del sotabanco, existen también decoraciones con estofados empleando una sola tonalidad, el negro, a imitación de diseños de brocados.

Los retablos de *La Purísima* y de *San Francisco de Borja* adoptan fábricas completamente policromadas. Sobre fondo imitación de marmolizados, en blanco para el retablo de la Purísima, y en blanco, azul y almagra en el retablo de San Francisco de Borja, resaltan motivos vegetales en relieve, dorados al agua, creando mayor sensación de volumen en el conjunto. En las columnas es muy evidente el acabado bruñido de las policromías, el cual consistía en que una vez el óleo o la templina estuvieran prácticamente secos, se bruñía con una piedra de ágata, como si de oro fino se tratara, con delicadeza hasta conseguir un efecto óptico muy parecido al mármol, o al alabastro (5), por alcanzar un alto grado de brillo.

En el retablo de *San Francisco Javier* aparecen policromadas pequeñas cabezas aladas en relieve, decorando el entablamento y el ático. El resto de los retablos presentan fábricas completamente doradas, en las que se combinan labores de buril, con zonas lisas, con el fin de crear mayor riqueza decorativa.

En referencia a los aspectos estructurales de las obras, nos encontramos ante retablos adosados al muro, con una planta rectilínea, de la que sobresalen los elementos sustentantes en forma de pedestales y columnas, que sirven de apoyo a los entablamentos. No son retablos de dimensiones excesivamente grandes (3x5 m. aprox.), pero ciertamente interesantes ya que respondían a diferentes grupos estructurales y compositivos, por su mayor o menor complejidad en cuanto a su diseño.

A la hora de entender la forma en que se articula un retablo, es de vital importancia el estudio de la trasera, donde se hacen visibles los ensambles empleados, las cargas estructurales y los elementos de anclaje y refuerzo.

Debido a la tipología constructiva tan próxima al muro, no era posible observar ni acceder a la trasera de ninguno de los retablos, por lo que la información referente a cómo se articulan las piezas tuvo que ser deducida a partir de una atenta observación desde la parte anterior.

El tipo de ensamblaje entre las piezas de madera varía según la disposición de cada una de ellas en el conjunto del retablo.

En la construcción de estos retablos la obra se articula por partes, con el fin de facilitar los procesos de montaje y desmontaje, ya que por lo general una vez finalizada la labor de talla, el retablo solía permanecer un tiempo con la madera al natural, “en blanco”, antes de ser dorada o policromada.

Durante el proceso de dorado, lo habitual era que el retablo se articulara por elementos o conjuntos, con el fin de facilitar la labor del dorador y permitir un mejor traslado y montaje posterior de la obra.

Por ello, debemos diferenciar dos tipos de uniones, aquellas entre pequeñas piezas, perfectamente encoladas y cubiertas por capas de aparejo, dorados y policromías; y en segundo lugar, las uniones de conjuntos estructurales, realizadas mediante elementos sencillos, sin adhesivos o elementos metálicos (6), para permitir los naturales movimientos de la madera, y para facilitar el montaje del retablo.

La dificultad de un proceso de desmontaje estriba en conocer cuáles son los puntos de unión entre los elementos y valorar cuáles de ellos permanecen libres de adhesivos, clavos y policromías, ya que estas uniones “libres” son las que permitirán el despiece respetuoso y seguro de la mazonería.



Figura 4: Proceso de protección de las pinturas.

Pese a encontrarnos ante un conjunto de retablos de distintos periodos, en todos ellos se sigue una estructura similar, que pasamos a exponer a continuación.

Comenzando por la parte inferior, tres de los siete retablos (7) conservaban las estructuras de apoyo en forma de mesa de altar, con piezas de madera. Ésta se constituye por medio de pies derechos y anclajes al muro, sobre los que apoyan tablas que sirven de superficie de apoyo al retablo.

Como primer nivel de la mazonería, se dispone el banco, formado por pedestales y elementos en forma de caja, con base y tapa comunes. Esta pieza tiene gran importancia por ser la que soporta todo el peso del conjunto.

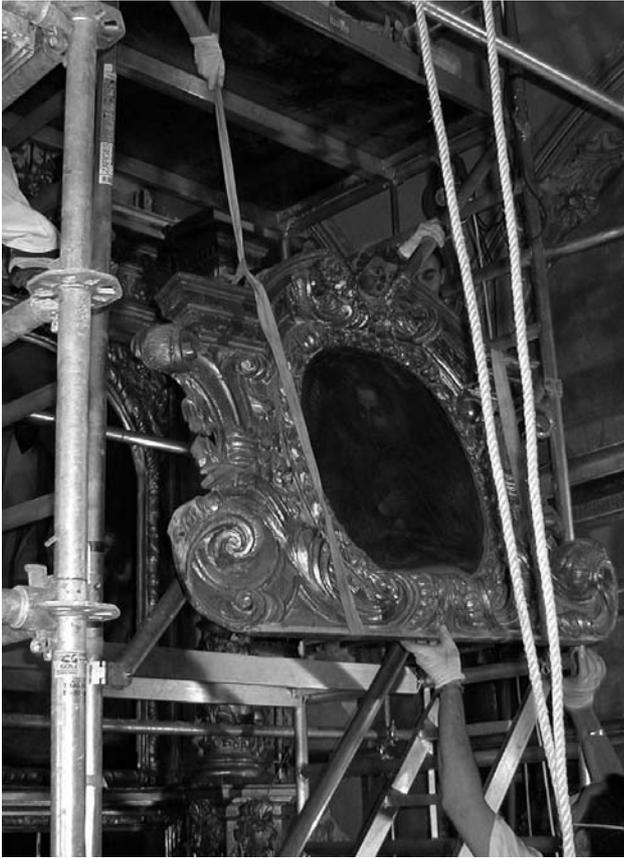
Sobre el banco apoyan los elementos del cuerpo principal, que se divide a su vez en varias partes. En el centro se disponen las hornacinas, que en ocasiones se encastran en el muro posterior para aligerar el peso del conjunto.

A ambos lados, aparecen elementos verticales en forma de retopilastras, pilastras o columnas adosadas, que conforman un fondo o panel trasero común. Éstas quedan fijadas al sotabanco y el entablamento por medio de ensambles con espiga o cola de milano. Como soporte principal del entablamento, a los lados de las hornacinas pueden aparecer columnas exentas, que siempre presentan espigas de madera en ambos extremos y se mantienen unidas con el banco y la cornisa por el propio peso del conjunto, sin necesidad del uso de adhesivos.

Sobre las columnas descansa el conjunto del entablamento. Toda la cornisa aparece como un solo elemento, de elevada complejidad, y que además se adelanta sobre el plano del retablo. Por ello, además de apoyar y transmitir las cargas a través de las columnas, el entablamento presenta varios puntos de unión con los paneles del cuerpo central. De nuevo, en estas uniones se emplean acoplamientos sin adhesivos, en este caso mediante ensambles en forma de cola de milano para evitar el vuelco de la fábrica. Como elemento de refuerzo, sobre la tapa superior del entablamento se disponen anclajes al muro, realizados en madera.

En el cuerpo principal también se disponen una serie de elementos volumétricos independientes, como aletones laterales o marcos, unidos mediante travesaños superpuestos o directamente clavados.

Al tratarse de retablos de formato medio, el ático está formado por pocas piezas. El elemento central incorpora una pintura o una talla en relieve, y aparece fijado al entablamento o a pequeños pedestales que repiten la estructura del banco, mediante espigas o colas de milano. Cierran la composición elementos volumétricos como pináculos, bolas, fruteros o aletones, los cuales presentan ensambles a caja y espiga, con el fin de poder ser montados con facilidad.



Figuras 5: Detalles del proceso de desmontaje.



Figuras 6: Detalles del proceso de desmontaje.

Uno de los elementos encontrados más cautivadores y que podríamos definir como importantes dentro del auténtico y primitivo barroco valenciano son los *lienzos con función bocaporte*, todavía existentes en cuatro de los retablos. Tenemos que felicitarlos de que todavía existan pues en otros muchos retablos (casi todos los retablos valencianos) desgraciadamente han desaparecido o han sido descontextualizados por una falta de respeto imperdonable a las obras, o por un total desconocimiento histórico de su función por personas sin una adecuada preparación.

Estas pinturas, fijadas a bastidores, pueden moverse hacia arriba o hacia abajo, quedando ocultas tras el retablo, por medio de un sistema de guías, poleas y cuerdas que, originalmente, se accionaba desde el exterior. Están situadas por delante de las hornacinas, dejando ver las imágenes de los santos titulares. Este elemento se muestra como claro ejemplo de la teatralidad y el efectismo buscado en el periodo barroco, pudiéndose ver una u otra representación en función de las necesidades litúrgicas.

Los retablos que conservan estos lienzos son el *Retablo Mayor* y el retablo de *La Piedad*, en la nave principal, y los retablos de *San Estanislao de Kostka* y de *San Francisco Javier*, en la capilla Honda.

El resto de las pinturas que decoran los retablos son lienzos al óleo de reducido formato, situados en el sotabanco, carentes de bastidor y clavados directamente a los paneles de la estructura posterior, cuyos bordes aparecen cubiertos por molduras vegetales en relieve; o bien pinturas sobre lienzo con bastidor, de dimensiones variadas, situadas en las calles laterales o en los áticos de los retablos.

2.3. Estado de conservación.

En líneas generales podemos confirmar un hecho que saltaba a la vista nada más entrar en la iglesia y era el mal estado de conservación que se encontraban todas las obras, debido entre otros factores al alto nivel de humedad y suciedad existentes. Para poder comprender mejor esta situación y también para que sirviera de apoyo a u correcto traslado de las obras una vez despiezadas, realizamos un estudio previo muy exhaustivo de las condiciones climáticas de la iglesia. Se ubicaron termohigrómetros y sondas de superficie en puntos determinados de la capilla con el fin de poder registrar las oscilaciones de humedad y temperatura que en ella tenían lugar durante un período significativo de tiempo. La gráfica obtenida muestra unas condiciones estables de temperatura con unas oscilaciones en torno a los 23-25 °C, sin que se hayan registrado variaciones cuantitativas entre las temperaturas registradas a nivel ambiental en comparación con las mediciones de temperatura obtenidas en la superficie del muro.

Sin embargo, las alarmantes variaciones que se han registrado en los valores de humedad con caídas que van desde un 70% de humedad relativa hasta un 37'5 % son las verdaderas causantes del progresivo deterioro experimentado por las obras.

Tratándose de este tipo de obras, y conociendo los ciclos termohigrométricos a los que se ven sometidas, es fácil imaginar los cambios de volumen que han tenido lugar en la madera, dados los continuos ciclos de dilatación y contracción a los que se someten debido a su inherente higroscopicidad. Este ha sido el origen de un innumerable número de pérdidas de película pictórica y dorados de las obras, ya que al mermar la madera se ven literalmente expulsados, sufriendo graves desprendimientos.

En consecuencia, también los lienzos se vieron seriamente dañados tanto por encontrarse en ambientes bastante húmedos como por verse sometidos de forma drástica y muy rápida a climatologías excesivamente secas. Ello había provocado que gran parte de las telas presentara una rigidez excesiva como consecuencia de la fatiga experimentada por las fibras textiles y la incapacidad que éstas presentan para responder a los constantes cambios dimensionales a los que se ven expuestos.

Estos niveles tan altos de humedad junto con una gran cantidad de suciedad acumulada, han facilitado enormemente el grave ataque de insectos xilófagos que sufrieron algunas de las piezas, en concreto de termita (*Reticulitermes lucifugus*) (8) y carcoma (*Anobium punctatum*), insecto cuya larva, se caracteriza por ocasionar en la madera unas galerías cuyo diámetro oscila alrededor de los 2-3 mm. y con un orificio de salida circular, quien tras una larga temporada de permanencia en el interior de la madera puede llegar a ocasionarle graves alteraciones estructurales.

2.4. Proceso de desmontaje y documentación.

La intervención realizada se inició con la documentación fotográfica general de las obras, así como con la limpieza de suciedad superficial de las mazonerías mediante aspiración. Esta limpieza facilitó la siguiente protección superficial con carboximetilcelulosa y papel japonés, de las pinturas sobre lienzo y de las superficies doradas o policromadas descohesionadas, con el fin de evitar desprendimientos, o erosiones. También se protegieron, tras analizar atentamente los puntos de articulación de las piezas, las superficies de unión de las mismas, con el fin de evitar erosiones sobre las policromías.

En aquellas zonas que presentaban una fuerte pulverulencia de los estratos pictóricos y dorados, se optó por realizar una consolidación puntual con un adhesivo de tipo natural orgánico, *coletta*, disuelto al 30% en agua, interponiendo para ello papel japonés. Una vez aplicado el adhesivo y estando éste aún mordiente, se aplicó calor y presión moderada con una espátula térmica con el fin de lograr un mejor asentamiento de los diferentes estratos.

El despiece de los retablos se inició con el desmontaje de las piezas “exentas”, tales como aletones, pináculos, remates independientes y esculturas. Estas piezas se encontraban fijadas a la mazonería mediante espigas de madera, siendo relativamente sencilla su extracción. De forma muy puntual, en la fijación de los aletones laterales, se extrajeron clavos de forja.

Una vez separadas las piezas exentas, el trabajo consistió en comprobar cómo se encontraban las diferentes piezas del retablo fijadas entre sí y, en segundo lugar, observar la estructura de anclaje al muro.

Como herramienta esencial para esta labor, durante toda esta fase se trabajó con diagramas acotados de todos los retablos, lo cual nos permitía clasificar cada una de las piezas y reflejar la secuencia apropiada de desmontaje. Estos diagramas sirvieron también para organizar el siglaje de todas las piezas, como elemento guía para conocer la ubicación original de cada una de ellas.

Paralelamente al proceso de siglaje en las fichas técnicas y diagramas, se realizó una exhaustiva documentación fotográfica de todas y cada una de las piezas de cada retablo.

Por otra parte, también fue determinante conocer el estado de conservación que presentaban las diferentes piezas atendiendo principalmente a las que presentaban alteraciones por xilófagos con el fin de evitar someterlas a tensiones de tipo estructural que pudieran ocasionar su ruptura.

Para el desmontaje se emplearon andamios de reducidas dimensiones, de manera que los restauradores debidamente protegidos con cascos y arneses, tal y como la legislación vigente en materia de seguridad

laboral requiere, pudieran ubicarse estratégicamente en diferentes niveles para recibir las piezas que se iban separando del retablo. Una vez separadas las piezas y con ayuda de unas poleas y cinchas, se hacían descender hasta el suelo.

Dado el avanzado estado de deterioro de algunos de los elementos, provocado por el ataque de insectos xilófagos, después de realizar una limpieza superficial por aspiración se realizó una desinsectación curativa y preventiva de todas y cada una de las piezas de madera empleando un producto a base de permetrinas en disolventes orgánicos, mediante impregnación con brocha e inyección. Este tipo de tratamiento permite frenar el progresivo deterioro y debilitamiento estructural de la madera atacada por xilófagos, así como prevenir la propagación de las plagas entre distintas piezas.

A medida que se iban desinsectando las diferentes piezas, éstas eran envueltas con plástico transparente y selladas con precinto. El objetivo era maximizar el efecto del producto desinfectante. Pasado este tiempo, se desarrollaron para lograr la total evaporación del disolvente, evitando posibles efectos de condensación una vez empacquetadas para su transporte.

3. CONCLUSIONES.

Esta intervención ha aportado gran cantidad de información relativa a las características técnicas de los retablos valencianos del periodo barroco. El hecho de trabajar sobre un conjunto de retablos que, aunque pertenecen al barroco, son de autoría y épocas diversas nos ha permitido observar una continuidad en el empleo de materiales y las técnicas de ejecución, que con mayor o menor complejidad se repiten en los retablos de la época.

A pesar de la necesidad de realizar un amplio estudio técnico de cada obra previo a la intervención, lamentablemente no siempre podemos acceder a todas y cada una de las partes de un retablo, especialmente si está ceñido al muro, o si es de grandes dimensiones. Por ello, en base al estudio directo y junto a la experiencia previa, debemos deducir cómo se articula cada elemento, para poder diseñar así una correcta secuencia de desmontaje.

No cabe duda de que el desmontaje de un retablo entraña riesgo para la obra, y en este sentido siempre será necesario estudiar y valorar muy bien si la intervención es imprescindible, o si por el contrario se pueden buscar otras posibles soluciones, en función de la complejidad estructural o las dimensiones de la obra.

En cualquier caso, la actuación de desmontaje de un retablo requiere de una escrupulosa clasificación y documentación de todas las piezas, tanto por el traslado de la obra como por su posterior montaje.

En relación a la intervención, gracias al desmontaje quedaron a la vista aspectos no siempre observables en un retablo. De este modo, se encontraron inscripciones y dibujos a lápiz sobre la madera en zonas que quedaban ocultas, en las que se detalla, por ejemplo, la escala en palmos (9) de uno de los retablos, tal y como se realizaba antiguamente.

También se recuperó una pintura sobre tabla, la *Adoración de los Magos*, oculta durante años por el lienzo bocaporte, en el *Retablo de la Piedad*. En relación a ello, ponemos de manifiesto la necesidad, como conservadores, de documentar y mantener viva la función de este tipo de pinturas. En el mejor de los casos, dejan de emplearse los elementos móviles y cae en el olvido el que pueda haber una hornacina por detrás de la pintura. Otras veces, se decide retirar el lienzo del retablo, quedando la pintura descontextualizada y el retablo desprovisto de esa teatralidad tan propia del barroco.

NOTAS ACLARATORIAS:

1. No se acometió el desmontaje del Retablo Mayor, dedicado a San Pablo, ni el retablo de San Estanislao de Kotska, situado en la Capilla Honda. En ambos casos se aconsejó su intervención de restauración in situ, como consecuencia de sus dimensiones y por su complejidad estructural.

2. Como resumen a este estudio, véase VIVANCOS RAMÓN, V., PÉREZ MARÍN, E., "Estudio de las técnicas constructivas en los retablos de madera del área valenciana (siglos XV- XVIII)", en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*. Nº 1, 2006, pp.87- 94.

3. Este porcentaje desgraciadamente se incrementa casi al cien por cien si hablamos de retablos góticos.

4. TOSCA, T.V.(1712): *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la cantidad*. Valencia 1712.

5. El alabastro era un material muy apreciado para realizar retablos , aunque excesivamente caro, por lo cual siempre se buscaban técnicas más económicas que trataban de emularlo. En Valencia son pocos los retablos realizados con este material y que además hayan perdurado hasta la actualidad, destacando entre ellos el realizado para la Catedral de Valencia.

6. En este tipo de obras, los clavos se emplean de forma puntual, como refuerzos de uniones simples, en piezas que no deben moverse durante un posible desmontaje de la obra, y que, por tanto, suelen estar cubiertos por capas de imprimación y dorados.

7. El resto se asentaba sobre una estructura de obra.

8. Este ataque no se encontraba activo en la actualidad, pero había provocado importantes daños en el *Retablo de la Purísima* y el *Retablo de San Francisco Javier*, con graves pérdidas de soporte en elementos del cuerpo central de ambas obras.

9. *Pam* (en castellano palmo) es la medida longitudinal equivalente aproximadamente a la distancia que hay entre la cabeza del dedo pulgar y la del dedo meñique, con la mano y los dedos extendidos, considerada en la mano de un hombre normal. Existe otra unidad de medida antigua, el denominado *pam destre*, más largo que el palmo ordinario, que equivalía a unos 21 o 23 cm. Mientras que en Baleares y Cataluña se considera que el *pam* ordinario no llega a los 20 cm. (194 mm.), en el antiguo Reino de Valencia el *pam* ordinario alcanza 226 mm., siendo muy similar al *pam destre*. MOLL, Francesc de M., *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca, 1985.

BIBLIOGRAFÍA

BENITO, F.; BÉRCHEZ, J. (1983): "Antiguo Colegio San Pablo – Instituto Luis Vives", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 214-421.

BENITO VIDAL, M. P. (1997): "Formas y estilos del arte valenciano en el Instituto Luis Vives de Valencia" en *Institut de Batxillerat Lluís Vives de Vslència. 150 Anys d'història d'ensenyament públic*, Valencia, 119-131.

CORBÍN FERRER, J. L. (1979): *Monografía histórica del Instituto de Enseñanza Media "Luis Vives" de Valencia*, Valencia.

GAVARA PRIOR, J. J. (1995): "Antiguo Colegio de San Pablo – Instituto Luis Vives", en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*, (X Valencia-Arquitectura religiosa), Valencia, 238-245. MORAL, P; BORRÁ, I.; SANCHIS, N.; VÁZQUEZ, C. (1997): "La Iglesia de San Pablo. Su estado de conservación", en *Institut de Batxillerat Lluís Vives de Vslència. 150 Anys d'història d'ensenyament públic*, Valencia, pp. 100-117.

PÉREZ MARÍN, E., VIVANCOS RAMÓN, V. (2004), *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

PÉREZ MARÍN, E. (2004), "Estudio técnico de los retablos lígneos de la iglesia de San Pablo de Valencia", *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Murcia. Vol. 1, pp. 221-228.

TOSCA, T.V.,(1712): *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la cantidad*. Valencia.

VIVANCOS RAMÓN, V. (2004): "Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana", *Retablos. Técnicas, materiales y procedimientos*. Grupo Español del IIC, Madrid.

AUTHORS

VICTORIA VIVANCOS RAMON. Doctor in Conservation and Restoration of Cultural Heritage. Specialist in conservation and restoration of panel paintings and altarpieces. Address: Victoria Vivancos, vvivanco@crbc.upv.es. Cultural Heritage Conservation and Restoration Department. UPV, camino de Vera, s/n 46022, Valencia, Spain.

EVA PÉREZ MARÍN, Doctor in Conservation and Restoration of Cultural Heritage. Specialist in conservation and restoration of panel paintings and altarpieces. Address: Eva Pérez, evpema@crbc.upv.es. Cultural Heritage Conservation and Restoration Department. UPV, camino de Vera, s/n 46022, Valencia, Spain.

VICENTE GUEROLA BLAY. Doctor in Conservation and Restoration of Cultural Heritage. Responsible of the conservation of paintings area. Address: Vicente Guerola, vguerola@crbc.upv.es. Cultural Heritage Conservation and Restoration Department. UPV, camino de Vera, s/n 46022, Valencia, Spain.

English version

TITLE: *Study and dismantling intervention of the lateral altarpieces from the Chapel of San Pablo, Valencia.*

ABSTRACT: *This article presents the work of documentation and the methodology of intervention developed in the dismantling, previous to its restoration, of seven of the nine baroque altarpieces belonging to the Chapel of the old school Jesuit of San Pablo, in Valencia, all of them made in wood.*

From extensive previous studies, concerning both the artistic qualities of the altarpieces as well as their constructive characteristics, the process of dismantling was developed, which provided valuable information concerning to the creation processes of the Valencian artists of the baroque period.

KEYWORDS: *altarpiece, baroque, wood, polychromy, dismantling*