

TFG

**PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DEL
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA SAN
BERNARDO ABAD DE GEA DE ALBARRACÍN**

Presentado por Martina Gil Jovani

Tutor: Eva Pérez

Cotutor: Vicente Guerola Blay

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2013-2014



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín, es una obra escultórica de estilo barroco. Cuenta con una estructura de madera de grandes dimensiones completamente ornamentada y dorada. Las esculturas talladas en madera como los Santos y querubines combinan el oro con las policromías creando piezas de gran exquisitez en el detalle. A grandes rasgos la obra se encuentra en un buen estado de conservación.

Su estudio compositivo e iconográfico es uno de los objetivos de este trabajo, que pretende hacer hincapié en la desvinculación del retablo de la arquitectura que lo albergaba y para el cual fue construido, el Convento Carmelitano de Gea de Albarracín. Siendo el traslado junto con el cambio iconográfico, uno de los principales motivos que hipotecaron la obra.

PALABRAS CLAVES

Retablo, estudio iconográfico, estado de conservación, propuesta de intervención.

ABSTRACT

The main altarpiece of *San Bernardo Abad's church of Gea in Albarracín* is a baroque-style sculptural work. The large wooden structure is gilded and adorned with sculptures. These sculptures, carved into forms such as saints and cherubs, combine gold and multicolor to create pieces of exquisite detail. Generally speaking the altarpiece is kept in a good state of conservation.

One of this work's main objectives is the study of composition and iconography, which intends to emphasize the removal of the altarpiece from its housing architecture in the *Convento Carmelitano of Gea in Albarracín*, for which it was originally built. Therefore, it is relevant to study the composition and iconography of the altarpiece and the disassociation it suffered from the former surrounding architecture.

KEYWORDS

Altarpiece, iconography (study of symbols), state of conservation, proposal of intervention.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	6
3.1. Aproximación Histórica, Iconográfica Y Compositiva.....	6
3.2. Estudio De Los Aspectos Técnicos De La Obra.....	19
3.3. Análisis Del Estado De Conservación.....	27
3.4. Proyecto De Intervención.....	31
3.4.1 . Antecedentes y consideraciones previas	31
3.4.2. Propuesta de intervención.....	31
3.4.3. Recomendaciones para la conservación del bien	33
4. CONCLUSIONES.....	35
5. BIBLIOGRAFÍA	37
6. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	38
7. ANEXO	38

1. INTRODUCCIÓN

El estudio planteado ha estado dirigido a la conservación y restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín (Teruel). Se ha dado máxima importancia a los procesos de documentación y a los estudios previos, que han servido de base para la propuesta de intervención sobre dicha obra.

A grandes rasgos, los aspectos técnicos y compositivos son los siguientes:

- Retablo de estilo barroco, de grandes dimensiones. Estructuralmente sigue el esquema de los principales componentes de un retablo barroco (sotabanco, banco, primer cuerpo y ático).
- Tallado en madera con dorados y policromía.
- Destaca la policromía de las imágenes escultóricas y la cantidad y variedad de ornamentación que recubre gran parte de su superficie.
- La mesa de altar se encuentra separada de la estructura.
- El santo principal, situado en la hornacina central, representa al patrón de la Iglesia, San Bernardo Abad.

En cuanto al estado de conservación de la obra, en una primera evaluación visual pudimos deducir que:

- En líneas generales se encuentra en buen estado de conservación con algunos matices.
- Los daños más significativos son la suciedad superficial generalizada, pequeñas pérdidas de decoraciones volumétricas, desgaste del dorado y estratos de bol en zonas puntuales.

Para el análisis y evaluación inicial del estado del retablo se siguieron las siguientes etapas:

Visita a la Iglesia de Gea de Albarracín donde se realizaron las siguientes acciones:

1. Inspección "in situ".
2. Evaluación inicial.
3. Reportaje fotográfico.
4. Recopilación de información y documentación.
5. Dibujar y realizar el croquis del retablo.

El siguiente paso fue la recopilación de información de fuentes bibliográficas para completar, componer y redactar el proyecto de intervención, el cual es la base del presente estudio.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El retablo mayor de la Iglesia San Bernardo Abad, situado en el municipio de Gea de Albarracín, será el principal objeto de estudio en este proyecto en el cual se pretende abordar; por un lado, la aproximación histórica y compositiva lo más pormenorizada posible y por el otro, el estudio exhaustivo de los aspectos técnicos de la obra así como el análisis del estado de conservación para elaborar, en última instancia, una propuesta de intervención.

Objetivos específicos:

- Realizar un estudio fotográfico y documental íntegro del retablo mayor con el fin de dejar testimonio de su estado actual, y que sirva como punto de partida para realizar los futuros trabajos de restauración.
- Registrar y estudiar como las vicisitudes del tiempo y los acontecimientos vividos han hecho mella en la significación y apariencia primigenia del retablo.
- Elaborar una propuesta de intervención que se ciña a las necesidades conservativas de la obra con el fin de paliar los daños presentes así como prevenir los futuros.
- Desarrollar un protocolo para la conservación preventiva del retablo, asegurando su preservación y la transmisión hacia generaciones futuras.

En cuanto a la metodología empleada ha sido la que sigue:

- Estudiar y analizar la documentación.
- Análisis de las fotografías tomadas.
- Dibujo del retablo con objeto de seccionar las partes de este y poder hacer una distribución adecuada de la intervención.
 - Descripción de las patologías que afectan a la obra.
 - Propuesta de intervención para la restauración.
 - Plantear directrices para el mantenimiento mantenimiento y conservación.
- Redacción del proyecto.

3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

3. 1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA, ICONOGRÁFICA Y COMPOSITIVA

Gea de Albarracín pertenece a la provincia de Teruel, comunidad autónoma de Aragón. Es un pequeño pueblo de no más de 500 habitantes. Se levantó en las inmediaciones del río Guadalaviar. Gea guarda entre sus calles vestigios de diversas culturas como la islámica y en mayor medida la cristiana que tuvo su plenitud entre los siglos XVII y XVIII. Durante el periodo de la baja edad media, numerosos reyes y señoríos encontraron estratégica su ubicación fronteriza entre las coronas de Aragón y Castilla, por lo que vivió una dura época de guerras y cambios de pertenencia¹.

Entre los monumentos más destacados se encuentra la iglesia de San Bernardo Abad, que se levantó, a principios del siglo XVII, sobre los cimientos de la anterior parroquia, datada del siglo XIV, ante la necesidad evidente de su reparación. Previa a ambas se encontraba una pequeña Iglesia del siglo XII.

*“-La Iglesia parrochial es de una navada muy antigua y tiene necesidad de reparo. Su invocación es de Nuestra Señora y a los pies esta San Bernardo. Tiene sacratio antiguo. Tiene torre y campanas, relox, pila baptismal y sacristia-”*²



Figura 1. Portada principal de la iglesia parroquial de San Bernardo Abad.



Figura 2. Vista general de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.

¹ ALAMAN, T. *Cronología desde los tiempos de Felipe II hasta el final de la guerra de la independencia (1594 - 1812)*.

² PATRIMONIO CULTURAL DE LA SIERRA DE ALBARRACÍN. *Iglesia de San Bernardo Abad de Gea*.



Figura 3. Torre campanario de la iglesia de San Bernardo Abad.

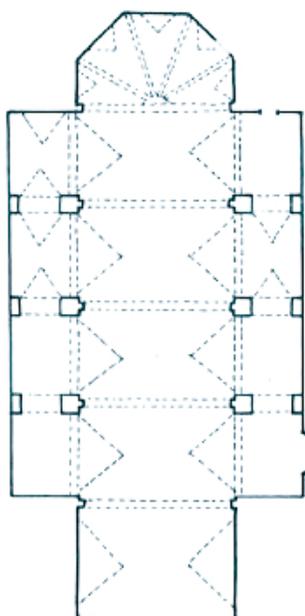


Figura 4. Planta de la parroquia de San Bernardo Abad. Imagen adquirida del *Inventario artístico de Teruel y su provincia*.

La nueva y actual iglesia es una construcción en piedra de estilo Barroco construida en 1660. Consta de una amplia nave central rectangular que culmina con una cabecera poligonal. En ambos lados se distribuyen de forma simétrica las capillas dividiendo el espacio en cuatro tramos mediante columnas. Está cubierta por tres bóvedas de medio cañón con lunetos, las de los laterales en sentido transversal (Fig. 4). La torre campanario se levanta a la izquierda de la cabecera, al lado del Evangelio, consta de tres cuerpos de mampostería y cantería³ (Fig. 3). La iglesia está consagrada al patrón del pueblo, San Bernardo Abad, éste aparece representado en piedra ubicado en una pequeña hornacina del domo de la entrada principal (Fig. 1). La parroquia alberga entre sus muros obras de excepcional calidad y valor como son los retablos de las capillas y en especial el que preside la sala central, el Retablo Mayor, con la figura del patrón tallada en madera y policromada situada en la hornacina central. El retablo consta de una estructura de grandes dimensiones y sigue el orden tipológico del retablo barroco con sotabanco, banco, cuerpo principal y ático. Asimismo se distinguen verticalmente tres calles separadas por columnas salomónicas (entrecalles). La exuberancia de los ornamentos y la calidad del acabado no pasan desapercibidos, predominan las formas orgánicas, las decoraciones vegetales y florales, los golpes de hojarasca y la diversidad de rocallas. Los volúmenes se disponen creando entrantes y salientes por doquier. Prácticamente la totalidad la superficie se encuentra dorada al agua a excepción del sotabanco que posee un hermoso marmoleado y las esculturas exentas donde el oro y las policromías conviven en armonía. Los acabados lustrosos característicos del oro bruñido le otorgan al conjunto gran luminosidad creando reflejos al mínimo haz de luz.

El retablo mayor fue creado, en primera instancia, para presidir la sala del Convento Carmelitano de Gea, pero fue despojado de su función primigenia por sucesos históricos que explicaremos continuación. Sufrió mutilaciones y pérdidas durante el desmontaje y traslado, asimismo experimentó cambios de iconografía para ser adecuado a su nueva situación. La obra quedó, en definitiva, descontextualizada tanto arquitectónica como simbólicamente.

El monasterio de los Carmelitas Descalzos fue construido a mediados del siglo XVII. “El 19 de Diciembre de 1682, la Condesa Francisca Casso de Vega, viuda de Juan Antonio Fernández de Heradia, concedió el permiso de iniciar la

³ DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, p. 224-225.

construcción del convento de los Carmelitas Descalzos, tal como la familia había prometido en 1622.”⁴

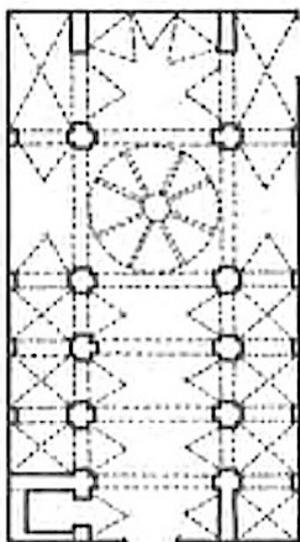


Figura 5. Planta del Convento Carmelitano. Imagen adquirida del *Inventario artístico de Teruel y su provincia*.



Figura 6. Convento de los carmelitas de Gea de Albarracín.

La iglesia del convento se construyó de mampostería, de estilo barroco clasicista, con planta de tres naves y cubierta la planta central con bóveda de medio cañón con lunetos. Las plantas laterales, sin embargo, quedaron cubiertas con bóveda de arista. Además, se realizó el crucero con cúpula y linterna. La torre quedó colocada, sobre cuatro cuerpos de mampostería y cantería, al lado del evangelio. El claustro fue decorado con cabezas de animales y humanas, actualmente se presenta con signos de abandono.

Su interior es claramente barroco, de suma elegancia, si bien el estado en ruina en el que se encuentra está haciendo mella en su estabilidad estructural. Durante aproximadamente dos siglos estuvo habitado por frailes carmelitanos.⁵

Durante los años 30 del siglo XIX España sufre una serie de reformas liberales. En el año 1835 debido a la desamortización de Mendizabal⁶, también conocida como la desamortización eclesiástica, se decretó la expulsión de los feligreses del Convento de los Carmelitas Descalzos. En el 1850 el edificio

⁴ Alaman Ortiz, MANUEL: *Los Heradía, poder feudal sobre Gea*.

⁵ DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, p.225-226

⁶ “[...]real decreto de 8 de marzo de 1836 y su reglamento del día 24, que suprimía todos los conventos y monasterios de religiosos varones. Todos los bienes procedentes de las comunidades suprimidas o reformadas por esta secuencia de disposiciones, fueron declarados bienes nacionales y desués aplicados al crédito público por el real decreto de 19 de febrero de 1836, primera ley desamortizadora de Mendizabal.” BAHAMONDE, A. MARTINEZ, J.A. *Historia de España del siglo XIX*, p. 204.

desalojado pasó a formar parte del ayuntamiento de Gea. Desde entonces hasta nuestros días ha sido utilizado como hospital, casa cuartel de la Guardia Civil, escuela, vivienda de resineros y comedor social. Y desde 2006 alberga el centro de día.

El convento de los Carmelitas Descalzos esta consagrado a San José, santo original titular del retablo mayor que ahora se encuentra presidiendo la Iglesia de San Bernardo (Fig. 7). Se cree que en la hornacina central se hallaba una pintura de San José, sin embargo, no contamos con datos suficientemente contrastados como para afirmar esta teoría. Del mismo modo se desconocen los motivos por los que fue sustituido el retablo mayor original de la Iglesia de San Bernardo por el retablo del convento carmelitano. Podemos apuntar la hipótesis de que tuvo gran peso la estética, ya que éste segundo retablo al ser más llamativo por su grandiosidad y su riqueza ornamental, quedaba más vistoso aportando elegancia a la iglesia. Ambos retablos son de estilo barroco, el anterior retablo de San Bernardo combina obra pictórica sobre lienzo con volúmenes, mientras que el nuevo es puramente escultórico.

Se desconoce la datación exacta del inicio y fin de la construcción del retablo mayor ya que no se cuenta con el documento del contrato. Aun así podemos hacer una aproximación a partir de un hallazgo encontrado durante el proceso de restauración al que ha sido sometido el retablo en los meses de Junio y julio del 2014, en la que aparece una inscripción autografiada del dorador y autor de las policromías que certifica este trabajo en el año 1751. Teniendo en cuenta que esa fecha data el final del proceso de dorado, la construcción de la mazonería se debió realizar unos años antes, y la finalización del retablo no debió de ser mucho después. Podemos datarlo entre el primer tercio y mediados del siglo XVIII.

Para su traslado, este retablo fue serrado y desmontado, lo cual provocó pérdidas de partes, destrozos, desgastes y rozamientos que hubieron de ser saneados más tarde.

Tradicionalmente el retablo mayor se encomendaba a talleres especializados para que los confeccionaran a la medida del espacio reservado para él en la iglesia. Como resultado, los retablos formaban parte de la estructura arquitectónica de la iglesia, encajando en su lugar como si de un rompecabezas se tratase. La fabricación del mismo conllevaba un alto coste económico por lo que en los contratos se solía especificar de manera detallada todos los puntos, como eran:

- El tipo de madera que se requería, su procedencia y preparación tales como el secado, eliminación de nudos, saneamiento de grietas, corte, etc.
- Las preparaciones, los pigmentos para las policromías y los panes metálicos.⁷

Así pues y como se viene diciendo, las dimensiones del retablo mayor iban estrechamente ligadas con la estructura arquitectónica donde éste se establecía. Sin embargo, en este caso, al ser trasladado el retablo y cambiada su ubicación, observamos en la imagen general del interior de la iglesia de San Bernardo, que el tamaño del retablo respecto al de la cabecera donde está dispuesto queda desproporcionado, de manera que éste ocupa prácticamente la totalidad del muro de la parte frontal, incluso llega a invadir parte de la bóveda (Fig. 8). En cambio, en el Convento Carmelitano nos encontramos con una situación inversa, se observa que la forma ahora visible del muro se asemeja al negativo del retablo mayor, con las hendiduras superiores que interrumpen las cornisas que claramente corresponden a la situación de las dos esculturas superiores (Fig. 7).



Figura 7. Detalle del muro del convento carmelitano.

⁷ VIVANCOS, V.; PEREZ, E.; GUEROLA, V. *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: El retablo barroco valenciano, estudio técnico y conservativo*, p.515-527



Figura 8. Imagen de la nave central de la iglesia parroquial de San Bernardo Abad.



Figura 9. Imagen de la nave central del convento de los carmelitas de Gea de Albarracín.

Al antiguo retablo de San José se le ha procurado una nueva identidad acorde al nuevo puesto que ocupa, habiéndosele alterado la iconografía. El resultado de tal modificación es que el retablo ha obtenido otra significación iconológica. Los cambios más llamativos llevados a cabo son, por un lado, la desposesión del santo titular por el patrón de la nueva Iglesia, de San José a San Bernardo. Por otro lado, la ocultación del escudo de los Carmelitas Descalzos representado en la cartela, por la imagen del báculo y la mitra, atributos de San Bernardo.

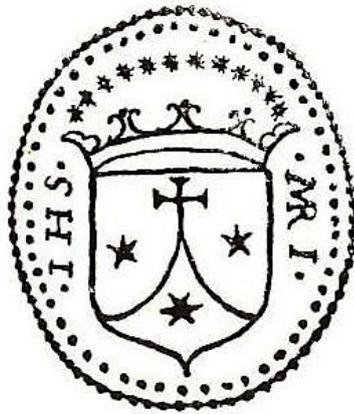


Figura 10. Primer escudo propio de los Carmelitas que usó la reforma Teresiana, 1582.

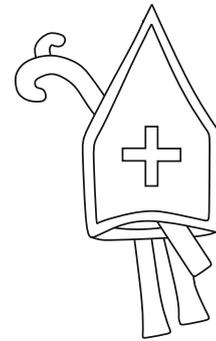


Figura 11. Emblemas de San Bernardo Abad, representados en la cartela del retablo.



Figura 12. San Bernardo.



Figura 13. San Pedro.



Figura 14. San Pablo.

Como acabamos de señalar, en la actualidad, la escultura central representa la imagen de San Bernardo Abad, lo que se aprecia con la disonancia matérica, como el acabado brillante y el tamaño de la figura que difieren del resto de esculturas y en general del conjunto. Es así porque se trata de una obra contemporánea, realizada en los años 50 del siglo XX e instalada en la hornacina central con posterioridad. El Santo viste con hábito blanco y aureola dorada. Porta en la mano izquierda un libro, simbología del escritor sagrado, y con el brazo derecho sujeta el báculo, que nos denota condición de abad. Alza la mirada hacia el cielo y posa la mano derecha en el pecho (Fig. 12).

A ambos lados de San Bernardo se encuentran San Pedro y San Pablo, a derecha e izquierda respectivamente. Se suelen representar asociados ya que son considerados los príncipes de los apóstoles. El único atributo que lleva San Pedro es una llave dorada (*clavis*) en la mano derecha, por su cometido de guardián del paraíso, mientras que la otra reposa sobre su corazón (Fig. 13). San Pablo se apoya sobre una espada desenvainada, instrumento de su martirio, y con la mano derecha sujeta un libro abierto (Fig. 14).



Figura 15. Santa Teresa de Jesús.

Los dos apóstoles llevan toga antigua, la cabeza descubierta y los pies descalzos, asimismo ambos muestran la inclinación del cuerpo y la mirada hacia el personaje central.⁸

En la calle lateral derecha, sobre un pedestal elíptico esta representada Santa Teresa de Jesús, virgen y protectora de la Iglesia y que según la mística española del siglo XVI, fue la fundadora de la orden reformada de los carmelitas descalzos. Al igual que San Jerónimo lleva en sus manos un libro abierto y una pluma. Santa Teresa de Jesús funda en 1562 el primer monasterio de los carmelitas descalzos con el título de San José.⁹

San Jerónimo se muestra con el hábito litúrgico de cardenal acompañado con un sombrero rojo de estilo saturno, este color simboliza la “prontitud de los cardenales a derramar su sangre por la fe católica” (Fig. 16). La pluma y el libro que sujeta, representan sus labores como traductor de la Biblia del griego y el hebreo al latín. En sus escrituras nombra a los profetas Elías y Eliseo como padres fundadores de la orden del Carmelo:

“Nuestro príncipe es Elías, nuestro caudillo Eliseo, nuestros guías son los hijos de los Profetas que habitan en el campo y en la sociedad.”



Figura 16. San Jerónimo.

“Es conveniente que el religioso se comporte como sabemos que se comporta en el Antiguo Testamento aquellos que pusieron los fundamentos de la misma profesión: Elías y Eliseo, como lo demuestra la autoridad de la Escritura”¹⁰

Los principales atributos de San Elías son la espada envuelta en llamas en una mano y la maqueta de una iglesia que sujeta con la que le queda libre. El lema carmelitano se basa en esa iconografía:

“Zelo zelatus sum pro domino deo exercituum”

(Ardo en celo, por el señor de los ejércitos)

Los atributos del profeta Eliseo son la jarra en representación del milagro del aceite (2º Reyes, 4) y, el bastón como representación de patrón de la iglesia.

Una noticia escrita entre 1247 y 1274 (Mon.Hist. Carmelit., 1, 20, 267) declara de forma general que *“desde los días de Elías y Eliseo los santos padres*

⁸ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la P a la Z – Repertorios.*

⁹ STEGINK, P. O. *La Reforma del Carmelo español.* Roma, 1965.

¹⁰ MARTINEZ, I.; *Santos legendarios del Carmelo e iconografía.* En: *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte,* p. 398.

*del Antiguo y Nuevo Testamento moraron en el Monte Carmelo y sus sucesores después de la Encarnación del Verbo edificaron allí una capilla en honor de Nuestra Señora, por la cual razón fueron llamados en la bula papal “Hermanos de Santa María del Monte Carmelo”.*¹¹



Figura 17. El profeta Elías



Figura 18. El profeta Eliseo

Por otro lado, en el ático se pueden leer las inscripciones que aparecen en las cartelas de los cuatro ángeles que hacen referencia al árbol genealógico de Jesús según Mateo. Se ha hecho una interpretación aproximada a partir de las fotografías tomadas, atendiendo a las dificultades de lectura por su disposición.

- *DAVID.REY.GENVIT.SALOMON* “David rey engendró a Salomón” (Fig. 19).
- *DE OVANTVS.ETS. JESUS.MAT.CAPI* (Fig. 20).
- *JACOB.GENVIT.JOSEPH.VIRUM.MARÍA* “Jacob engendró a Joseph, esposo de la Virgen María” (Fig. 21).
- *MATHAM.G.E.NVIT.JACOB* “Matham engendró a Jacob” (Fig. 22).

¹¹ DE LA VIRGEN, A. *Historia de la reforma teresiana (1562-1962)*.



Figura 19. Cartela con inscripción.



Figura 20. Cartela con inscripción.



Figura 21. Cartela con inscripción.



Figura 22. Cartela con inscripción.

Aparecen varias reseñas a la Virgen del Carmen o del monte Carmelo, patrona de la orden.

Sobre el baldaquino del tabernáculo se halla una Virgen del Carmen tallada de cintura hacia arriba, con el niño Jesús en brazos y cabezas de niños a su alrededor.

En el tabernáculo o expositor aparece representada la copa con la paloma y el sol, que hacen referencia al espíritu santo "*Spiritus Dei*".(Fig. 23).



Figura 23. Tabernáculo, expositor y sagrario.

En el sagrario se aprecia el cordero místico sobre el libro de los 7 sellos, referenciado a un pasaje del Apocalipsis e identificando así la eucaristía.

Los relicarios situados a ambos lados del sagrario exponen huesos de un Santo en el tondo central decorado con pedrerías.

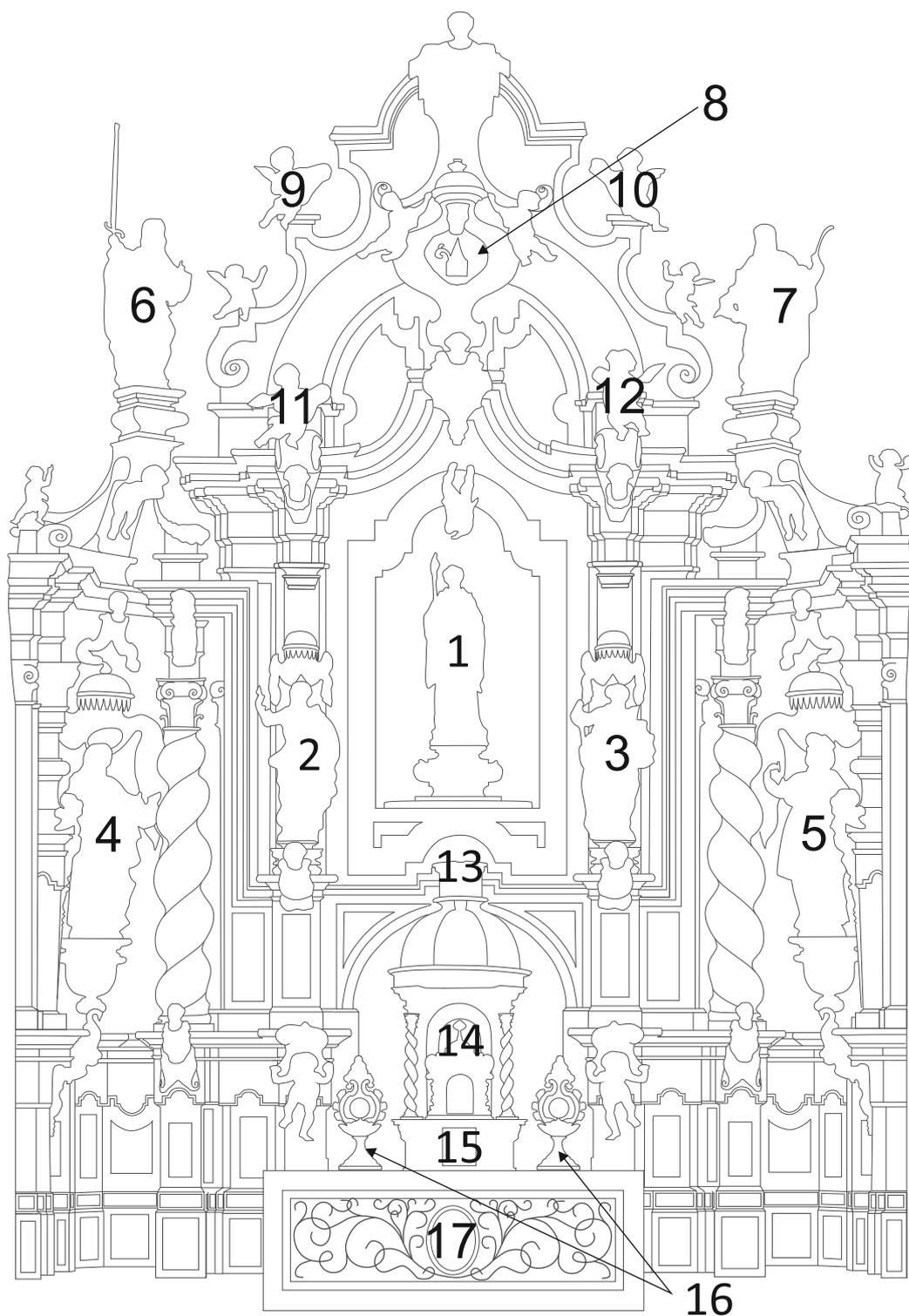
La virgen del Carmen vuelve a ser reseñada, esta vez en una pintura situada en el ovalo del frontal de altar, (Fig. 24).

Tras el estudio iconográfico se constata que las referencias al la orden carmelitana son significativas y numerosas, el retablo mantiene, por ello, parte de su significación primigenia.

El cambio del Santo titular y de la cartela provocan una serie de incoherencias que pueden llevar al espectador o feligrés a confusión.



Figura 24. Virgen del Carmen intercesión con las almas.



- | | |
|--|---|
| 1 San Bernardo Abad | 10 Cartela con inscripción "DEOVANATVS.JESUS.MAT.CAPI" |
| 2 San Pedro | 11 Cartela con inscripción "JACOB.GENVIT.JOSEPH.VIRGEN.MARIA" |
| 3 San Pablo | 12 Cartela con inscripción "MATHAM.G.E.NVIT.JACOB" |
| 4 Santa Teresa de Jesús | 13 Virgen del Carmen |
| 5 San Jerónimo | 14 Tabernáculo o expositor |
| 6 El profeta Elías | 15 Sagrario |
| 7 El profeta Eliseo | 16 Relicarios |
| 8 Cartela con el emblema de San Bernardo | 17 Virgen del Carmen intercesión de las almas |
| 9 Cartela con inscripción "DAVID.REY.GENVIT.SALOMON" | |

Diagrama 1. Disposición de la iconografía del retablo mayor.



Figura 25. Ángel a modo de remate.



Figura 26. Mascarón con cara de querubín.



Figura 27. Detalle del marmoleado del sotabanco.

3.2. ESTUDIO DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS DE LA OBRA

Es un retablo escultórico de estilo barroco, construido en el primer tercio del siglo XVIII. Caracterizado, como ya se ha nombrado antes, por su gran carga ornamental y por tener casi toda de la superficie dorada, a excepción del marmolizado del sotabanco y la policromía presente en las esculturas y querubines. La estructura es de grandes dimensiones, llegando a los 10,80 metros de altura y 7,20 metros de anchura ocupando prácticamente toda la cabecera de la iglesia.

La mazonería se divide en tres calles verticales paralelas siendo la central la más amplia y las entrecalles definidas por las dos columnas de orden salomónico. Horizontalmente se puede distinguir desde la parte inferior hasta la superior en sotabanco o basamento, banco, cuerpo principal y el ático (Diagrama 3).

La obra está realizada sobre madera, este material era típico en la construcción de retablos en la época. Era elegido tanto por sus propiedades estéticas así como por sus propiedades técnicas que permitía que los retablos fueran tallados con cierta facilidad y, al mismo tiempo, se obtenían figuras de elevada calidad y detalle, a la vez que ofrecía resistencia y maciza consistencia. Asimismo es un material que proporciona un buen asentamiento de los estratos posteriores como las imprimaciones, panes metálicos y policromías.

La técnica del dorado esta realizada al agua lo que permite el bruñido posterior, la hoja metálica se asienta sobre un bol almagra de tonalidad rojiza. El dorado está tratado con gran maestría. Encontramos diversas técnicas decorativas como burilados, pastillajes decorativos, embutidos, inserciones creando superficies texturizadas, en definitiva, elementos que lo hacen más rico si cabe. La ornamentación se distribuye prácticamente por toda la superficie, encontramos motivos vegetales y florales, en alto y bajo relieve, formando emparrados, que cubren prácticamente la totalidad del retablo dándole una apariencia recargada de elementos que llegan a desdibujar en algunas zonas los contornos arquitectónicos. Asimismo gran parte de los remates y molduras quedan decorados con figuras de puttis o querubines.

Iniciaremos la descripción exhaustiva de la composición del anverso del retablo desde la parte inferior hasta el ático.

El basamento o sotabanco esta construido también con madera, pero se diferencia notablemente por su policromía a imitación de mármoles o jaspeados. Presenta una base ocre amarillo con nervios rojizos anaranjados y pardo azulados, con una decoración central, presente en cada bloque, inscrita en un rectángulo enmarcado de blanco que en la parte superior dibuja un arco

con decoraciones de tallas a bajo relieve. El fondo oscuro de tono pardo azulado contrasta con la forma dorada, que varía el dibujo en cada una de ellas. La franja superior denominada zócalo, sigue el mismo estilo imitativo de marmoleado. El fondo alterna tonos rojizos claros y oscuros con dibujos en amarillo y ocre delimitados con líneas sensibles y expresivas de color negro que representan escenas. Cada moldura esta delimitada con un fino marco blanco.

En la zona central del basamento se encuentra el frontal de altar original encastrada al retablo, éste queda escondida al espectador tras la nueva mesa de altar situada 2,5 metros por delante. Consta de un gran marco de madera incorporado y completamente dorado y bruñido, la imagen central esta formada a partir de pastillajes de bajo relieve plateados con fondo dorado. Cabe destacar que en el centro aparece dibujado el anagrama de María que consta de las letras MA enlazadas (Fig. 28).



Figura 28. Detalle del anagrama mariano.



Figura 29. Frontal de altar original del retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad.



Figura 30. Frontal de altar separado de la estructura.

La mesa de altar delantera, realizada a posteriori debido a la reforma presentada por Vaticano II,¹² Esta decorada con pastillajes de alto relieve que dibujan enredaderas florales doradas sobre fondo plateado. En el óvalo central

¹² El concilio de Vaticano II decretó que las misas debían hacerse cara al público.



Figura 31. Atlante incorporado al neto.

con perímetro decorado a imitación de piedras preciosas rojas y verdes, aparece pintada la Virgen del Carmen intercesión con las almas.

El banco al igual que el sotabanco sirve de estructura soportante de toda la estructura arquitectónica del retablo. El banco queda definido por los netos o pedestales que siguen la misma disposición desde el sotabanco, estos proporcionan el apoyo a las columnas y elementos del cuerpo principal. La moldura que sobresale del plano vertical marca el cambio de cuerpo, aparecen grandes molduras de ornatos vegetales en combinación con volutas y grutescos. En ambos lados del sagrario se encuentran dos niños denominados atlantes incorporados al neto, las figuras emulan sostener en sus hombros el peso de las columnas. Predominan las ménsulas decoradas con golpes de hojarasca y caras de niños.

El tabernáculo se encuentra damasquinado en la estructura, ocupando desde el banco y hasta encontrarse con el inicio de la hornacina central. Esta formado por el baldaquino de altar, dosel en forma de domo que apoya su peso sobre las columnas de estilo salomónico. Sobre la linterna de la cúpula aparece tallada en miniatura la figura de la Virgen del Carmen con el niño Jesús y rodeada de cabezas de ángeles (Fig. 32). Entre los dos pilares, tallado en la madera a bajo relieve y recubiertos con oro, aparecen representada la simbología que hace referencia a la Eucaristía, como hemos nombrado en el apartado anterior.



Figura 32. Virgen del Carmen.

El cuerpo principal presenta una estructura tetrástica de orden colosal, formado por tres calles, la central de mayor amplitud mide 3,92 metros de ancho, mientras que las laterales ocupan 1,64m. Se aprecia la distribución marcada por la cornisa, desde la parte superior de las columnas salomónicas bajan de forma simétrica haciendo un ángulo recto. El amplio nicho central mantiene una forma rectangular que acaba con arco mixtilíneo, queda enmarcado por un relieve que combina volutas y motivos vegetales. El pedestal sobre el que descansa la figura central, esta decorado con grandes hojas talladas y doradas, contrasta con el pedestal acoplado a la figura de San Bernardo, es simple y de base hexagonal.

A ambos lados de la hornacina encontramos dos columnas adosadas con las esculturas de San Pedro y San Pablo, situados sobre pedestales decorados con ménsulas de motivos vegetales y querubines. La parte frontal del pedestal aparece flores a bajo relieve. El resto de la columna hasta el ático intercala pequeñas y variadas cornisas siguiendo la misma tipología ornamental descrita hasta ahora.

Las calles laterales del cuerpo central se encuentran en segundo plano delimitadas, por su parte interna por una columna de fuste salomónico con capitel de orden compuesto y decoraciones de emparrados florales. Y por su parte externa, con una pilastra adosada, de sección cuadrangular, que cumple una función meramente estética, no estructural.



Figura 33. Detalle de esgrafiados sobre la túnica tallada de Santa Teresa.

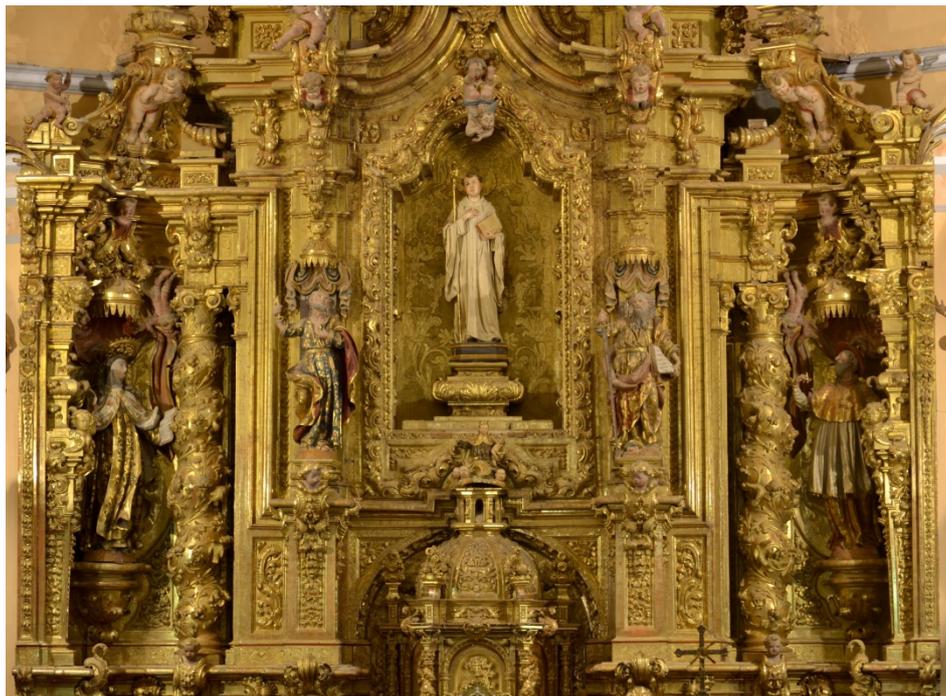


Figura 34. Imagen del cuerpo principal del retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad.

Sobre cada santo del cuerpo central hay instalado un dosel en forma de cúpula y decoraciones dentelladas alrededor. Los trajes de los santos se encuentran dorados y policromados mediante la técnica del esgrafiado (Fig. 33). Los colores más utilizados para las carnaciones y vestimentas son: azules, rojos y blancos.

La forma semicircular del ático define la estructura base de este, presenta una gran carga ornamental, con adornos de rocalla y motivos florales. Las cornisas adoptan ángulos quiebros. Visualmente sigue un orden piramidal, con una base amplia que culmina con la figura de un querubín que sobresale del frontón semicircular superior. En el centro se encuentra la cartela con tarja o medallón central, enmarcada con volúmenes de motivos vegetales y rocallas que finalizan en una majestuosa corona imperial dorada. En ambos lados de la cartela se encuentran tallados dos puttis que sostienen dicha corona dorada y decorada con imitación de piedras preciosas verdes y rojas. Los querubines se disponen de forma ordenada a modo de volutas.



Figura 35. Imagen del ático del retablo mayor.

La planta del retablo es cóncava y convexa, presenta entrantes y salientes creando una composición simétrica. Se trata de una estructura autoportante, separada del muro, lo que nos ha permitido observar el reverso del retablo. Se ha realizado un diagrama a partir de las medidas tomadas “in situ”, atendiendo a las limitaciones no es una representación exacta pero si aproximada. (Diagrama 2).

La estructura autoportante distribuye la fuerza y el peso del retablo en distintos puntos. Los refuerzos a modo de tirantes quedan sujetos al muro, sellados con hormigón. Encontramos tablones con uniones vivas, a caja y espiga, con numerosos refuerzos como clavos de forja, también hay pies derechos para reforzar alguno de los elementos dispuestos en perpendicular al muro. Estos refuerzos ayudan a mantener el retablo erguido sin riesgo de vuelco hacia delante.

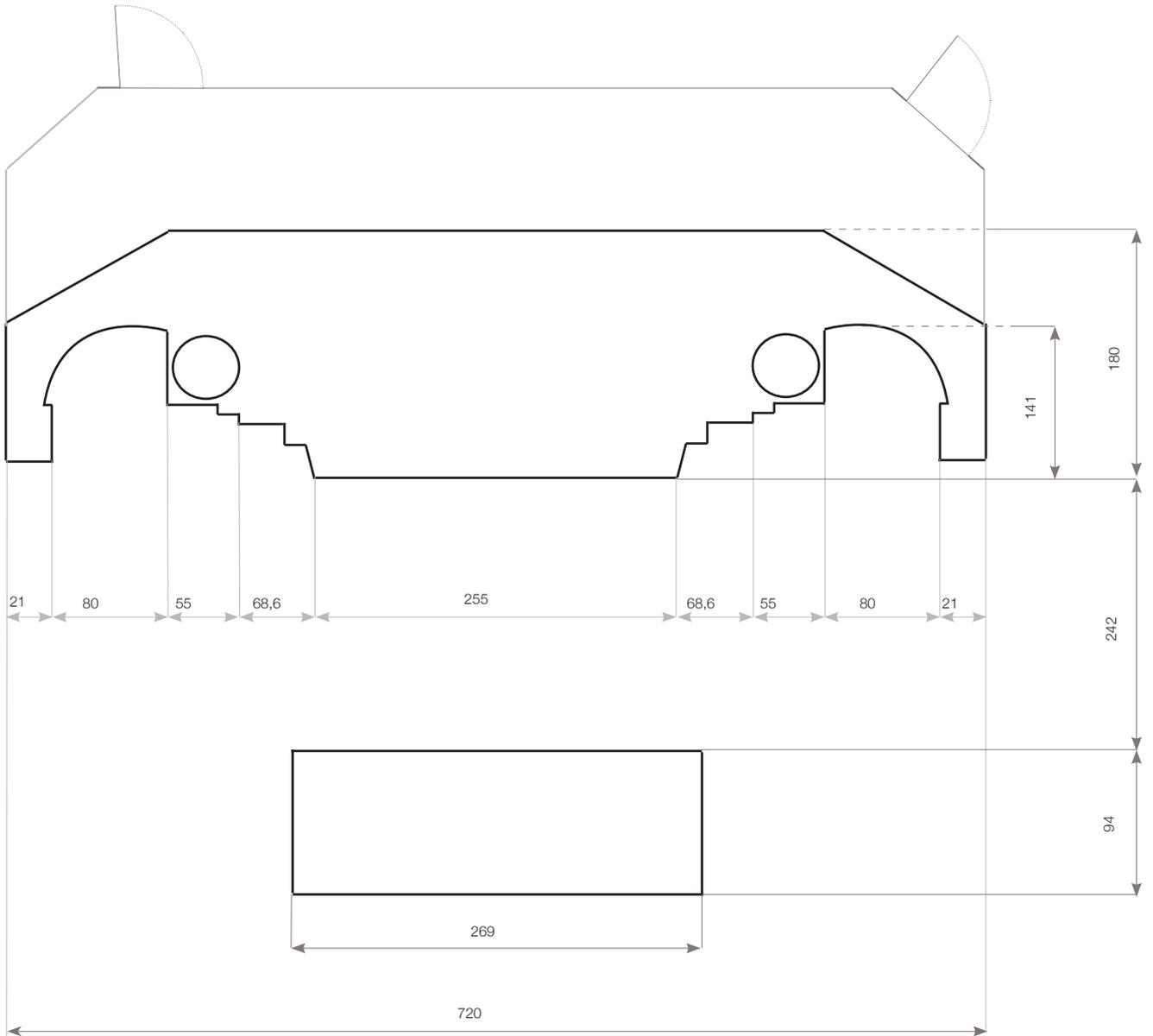


Diagrama 2. Vista de la planta del retablo.

Gracias a la observación del anverso del retablo se ha podido estudiar el soporte y hacer una aproximación del tipo de madera.

Podemos afirmar que la madera utilizada es de conífera (pino) a través de la observación de los anillos de crecimiento en zonas donde la madera queda a la vista debido a pérdidas o faltantes, y también en el anverso del retablo donde se puede corroborar con mayor fiabilidad dada la gran cantidad de soporte a la vista.

En los contratos se solía especificar el tipo de madera que se requería, su procedencia y preparación tales como el secado (exudación de resina), eliminación de nudos, saneamiento de grietas, corte, etc que en definitiva denominaban la calidad de la madera y su persistencia en el tiempo.¹³

Se desconoce si se utilizó la misma madera para la toda la infraestructura, así como para las tallas de las esculturas y ornamentaciones.

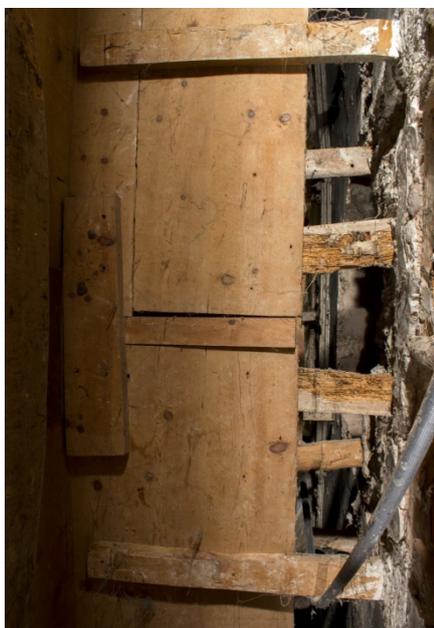
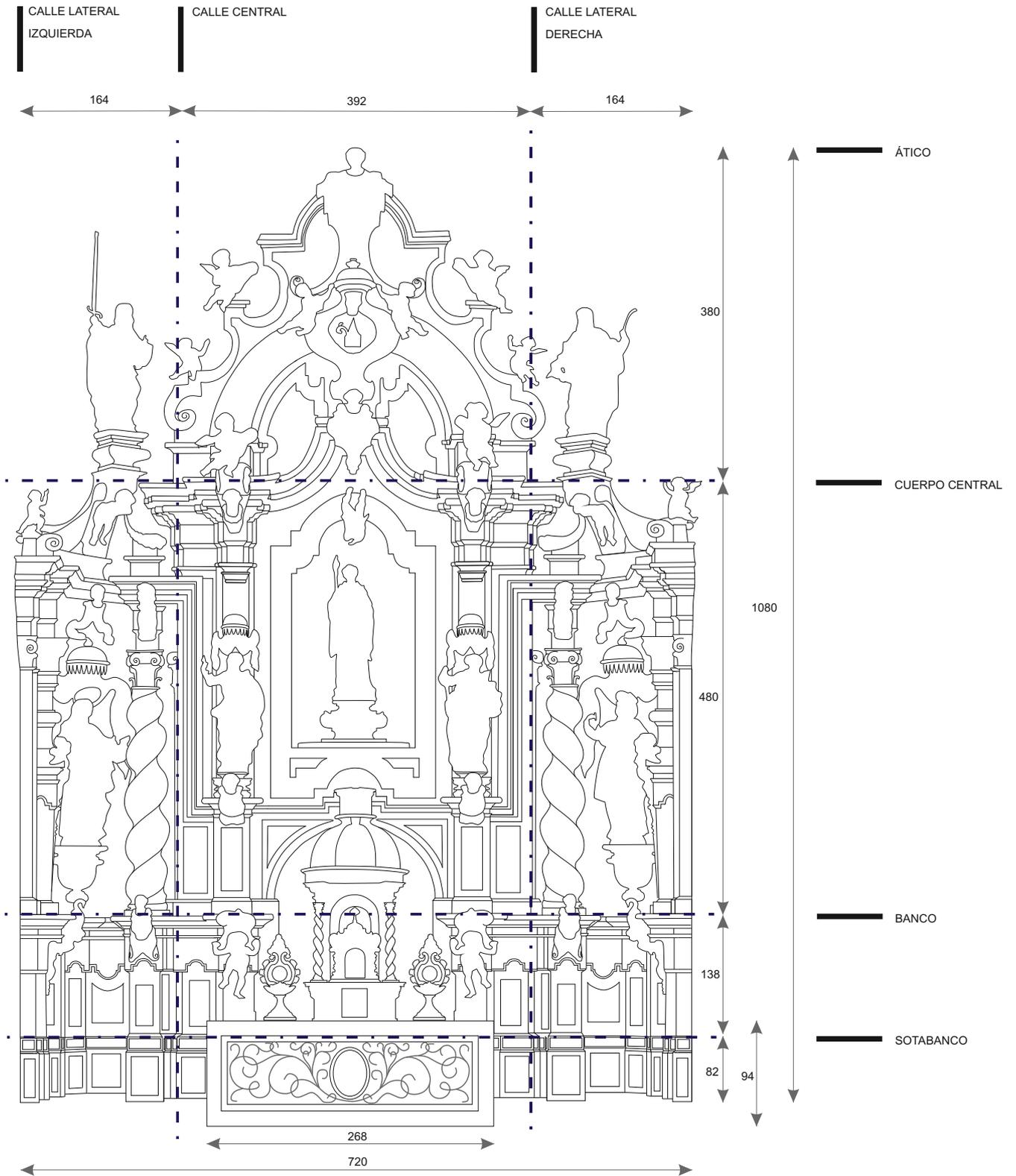


Figura 37. Tirantes de sujeción que van del reverso del retablo al muro.



Figura 36. Detalles de dobles colas de milano.

¹³ VIVANCOS, Victoria; PEREZ, Eva; GUEROLA, Vicente. *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: El retablo barroco valenciano, estudio técnico y conservativo*. Valladolid 2002. P.515-527



1:50 0 0,25 0,50 1

Diagrama 3. Diagrama de la estructura y medidas del retablo mayor.

3.3. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN



Figura 38. Detalle ornamental sujeto a la estructura con cinta y clavos.



Figura 39. Cornisa con suciedad superficial.

Al envejecimiento de los materiales se le suman los factores naturales derivados del paso del tiempo y los traumas recibidos durante el traslado o intervenciones de restauración desafortunadas provocadas por el hombre.

A partir del estudio organoléptico del retablo se ha determinado su estado de conservación. Con la ayuda del registro fotográfico y los apuntes recogidos en una ficha técnica in situ, se ha podido describir con mayor precisión los daños y patologías que presenta la obra. A pesar de la naturaleza variopinta de las piezas podemos afirmar, a grandes rasgos, que mantiene un buen estado de conservación estructural, por lo que no hay riesgo de desplome. Por otra parte, los panes metálicos y policromías presentan un estado de conservación más precario.

Iniciaremos la descripción de los daños desde los generales a los más puntuales.

El retablo mayor presenta una acumulación considerable de polvo, suciedad medioambiental, escombros y restos tanto orgánicos como inorgánicos especialmente en los planos horizontales del retablo y entre los intersticios que ofrece la ornamentación (Fig. 39). Llegando incluso a velar, con un tono grisáceo, el color y la luminosidad del oro y las policromías en ciertas zonas. En la parte superior, correspondiente al ático, las telarañas y suciedad se hacen más abundantes. La huella del tiempo, la utilización de velas en el pasado para iluminar la estancia y la obra, el traslado del retablo, los barnices oscurecidos,



Figura 40. Faltante de decoración floral.



Figura 41. Clavos de forja para reforzar la unión de dos piezas.

el natural envejecimiento de los materiales, etc. han favorecido la aparición de una patina formada mayormente por suciedad.

El muro sobre el que se encastra el retablo, parece estar en buenas condiciones, no se aprecian grietas estructurales ni manchas de humedad.

El soporte de madera no presenta considerables deterioros estructurales ni importantes pérdidas. Pero si podemos enumerar una serie de daños puntuales como son: grietas superficiales, numerosos orificios y galerías de carcoma que en ciertas zonas provocando lagunas con faltantes de los estratos superiores como de las preparaciones, los panes metálicos y la pintura. Asimismo encontramos faltantes de partes de cornisas y elementos decorativos como rocallas, relieves florales, etc. Seguramente provocado por una mala manipulación durante el desmontaje y traslado del retablo desde el Convento Carmelitano hasta la Iglesia de San Bernardo Abad.



Figura 42. Detalle de la unión de dos estructuras.

Las pequeñas zonas de pérdidas se distribuyen por todo el retablo. A continuación enumeraremos diferentes tipos de daños y las causas que los provocaron:

- Lagunas en las aristas de los pedestales de la parte inferior del retablo, lo que corresponde al banco y sotabanco, ya que, por su ubicación cercana al suelo, son zonas susceptibles de ser rozadas y tocadas. También se encuentran inscripciones y rallados sobre algunas partes del marmoeelado del sotabanco.
- Lagunas puntuales por quemadura de velas, el pan metálico y la preparación ha quedado prácticamente desintegrados en esa zona, dejando como resultado una laguna oscura. Las velas han dejado acumulaciones de cera sobre ciertas zonas de las cornisas.
- Se distinguen las zonas por las que fue seccionado el retablo; juntas mal selladas, pérdidas y desgaste del la madera en esas zonas (Fig. 43).
- Lagunas producidas por clavos que sujetan la ornamentación desde el anverso.



Figura 43. Acumulación de restos de cera sobre el oro.

En los estratos superiores y más finos encontramos, por un lado, la separación de la hoja metálica de la preparación así como el desprendimiento de la preparación del soporte lúneo, creando así lagunas puntuales dejando en algunos casos el bol, la preparación o el soporte visto. Puede ser provocado por el envejecimiento de los componentes de la preparación que con el tiempo van perdiendo poder adhesivo.

El oro fino es un material muy estable, no se oxida, ni sufre daños acusados por el envejecimiento natural. Las pérdidas del pan de oro son debidas a daños

mecánicos como rozamientos, rayados con elementos punzantes, golpes, etc. Por una mala ejecución de la técnica del dorado, por ejemplo, cuando el oro no se asienta bien sobre el bol. E incluso por los deterioros de los estratos inferiores. Las lagunas por falta de oro son numerosas pero a la vez sutiles y se encuentran repartidas por toda la superficie dejando el bol almagra al descubierto; en varias zonas las juntas de las láminas se hacen evidentes, picado del oro, aparición en la superficie dorada los daños procedentes de los estratos inferior como grietas que quiebran las láminas metálicas.

Las policromías de las carnaciones y los ropajes de los Santos no presentan relevantes pérdidas, cabe destacar el oscurecimiento del barniz y la presencia de suciedad superficial.

En cuanto al reverso del retablo, el espacio entre la estructura y el muro contiene gran cantidad de suciedad acumulado formada por escombros, polvo, suciedad, deyecciones de insectos y arácnidos. Es un lugar cerrado, húmedo, con poca luz y ventilación. Ambiente favorable para la aparición de plagas de hongos e insectos xilófagos. Las cuales son especialmente dañinas para la estabilidad y perdurabilidad del retablo.

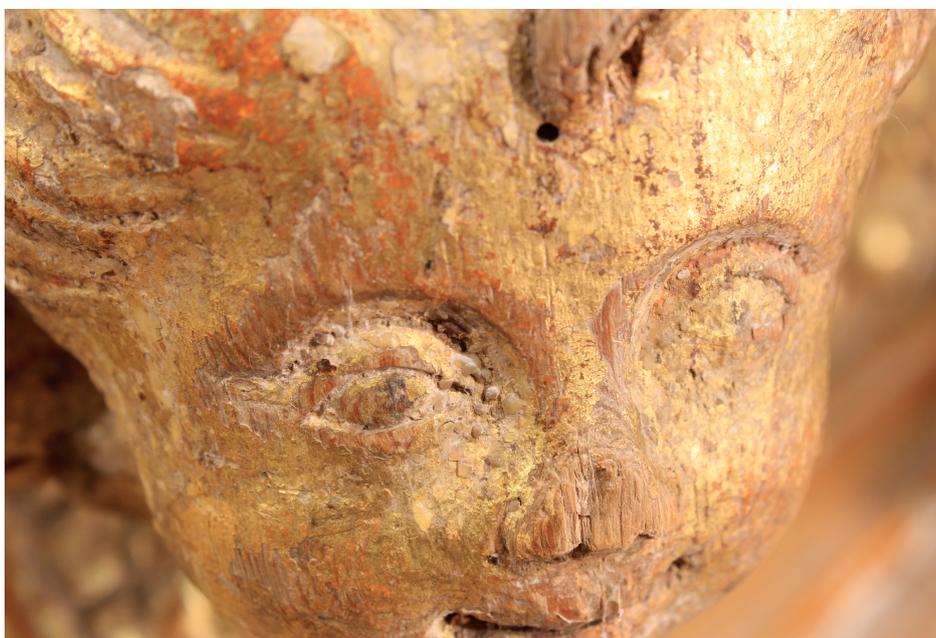


Figura 44. Detalle de querubín con pérdidas de los estratos dejando el bol y el soporte visto.



- Desgaste y/o pérdida de la capa de oro
- Restos de cera con acumulación de suciedad
- Laguna dejando el soporte visto
- Unión de las partes estructurales para el montaje y desmontaje
- Aisladores eléctricos de porcelana

Diagrama 4. Diagrama de daños.

3.4. PROYECTO DE INTERVENCIÓN

3.4.1 . Antecedentes y consideraciones previas

Previo a plantear una intervención para la restauración la obra se deben tener presentes unos principios básicos, que ayuden a establecer una metodología de base de trabajo, con el fin de seguir un orden y saber afrontar contratiempos que puedan surgir durante el proceso de restauración, evitando soluciones drásticas y decisiones arbitrarias. A continuación enumeraremos los aspectos por puntos:

- Justificar las intervenciones que se pretenden llevar a cabo desde una perspectiva conservativa.
- Ceñir la intervención a las necesidades y requisitos que exija el bien cultural.
- Se debe respetar la doble polaridad histórica-estética que prevalece en la obra.
- Máximo respeto por los materiales constitutivos. No invadir el original así como procurar no proporcionar daños añadidos a la obra.
- Criterios de mínima intervención, focalizando los tratamientos curativos y preventivos antes que los intervencionistas.
- Inocuidad en los procesos seguidos y materiales utilizados tanto para el operador como para la obra.
- Realizar un estudio y análisis de las patologías y daños que presenta el bien, desde los generales a los específicos. Este estudio es esencial para abordar una propuesta de intervención lo más acertada y conveniente posible.
- Contar con una buena documentación fotográfica y documental para poder realizar un buen proyecto y estudio a partir de las imágenes.
- Realizar un planteamiento de conservación preventiva con el fin de establecer unas pautas para su adecuada perduración en el tiempo.
- Valorar los aspectos positivos y negativos que presenta la obra y debatir sobre aquello que le suma valor y aquello que se lo resta.
- Contar con un equipo multidisciplinar y capacitado para solucionar cualquier contratiempo que pueda surgir.¹⁴

3.4.2. Propuesta de intervención.

A continuación se plantea de manera genérica y ordenada las intervenciones que tras el estudio de los aspectos técnicos y su estado de conservación se cree necesarias para la restauración del retablo mayor. Es importante remarcar que el orden que se plantea a continuación puede experimentar modificaciones a lo

¹⁴ VVAA. *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada.*

largo de la intervención según lo requiera la obra, la intervención se puede alargar según como respondan los materiales. Debemos mencionar las limitaciones del estudio por la imposibilidad de la toma de muestras, así como de la realización de catas. Por lo que contamos con un margen de error es elevado.

Previo desmontaje de las esculturas y todos aquellos elementos que tengan riesgo de desprendimiento durante la intervención para ser tratados por separado y ser repuestos al final del trabajo.

Asimismo, es recomendable realizar la limpieza del anverso, recoger los escombros y retirar el máximo de suciedad.

Proceso genérico a seguir:

- Tratamiento preventivo curativo de fumigación unos meses antes del inicio de las labores conservativas.
- Limpieza superficial a brocha suave y aspiración. El objetivo es limpiar la superficie de polvo y restos de telarañas, así como eliminar acumulaciones de suciedad en los recovecos de la obra. Procurando no dañar las zonas con riesgo de pérdida.
- Saneamiento y sellado de grietas estructurales, con masillas para madera. Con este tratamiento se consigue reforzar la estructura. Es necesario cerciorarse de realizar una buena limpieza de la grieta para que la adhesión de la masilla a la madera sea más fuerte y eficaz.
- Consolidación de los estratos pictóricos y metálicos mediante la inyección de un adhesivo. Si fuese necesario se pueden reforzar las consolidaciones aplicando un papel Japonés sobre el cual se aplique el adhesivo a brocha e inyección. La consolidación se considera un tratamiento preventivo y curativo, que frena la pérdida de los estratos proporcionando adhesión y resistencia.
- Limpieza del oro y del temple con hisopo y el disolvente inocuo para tal fin. Se debe tener en cuenta la fragilidad del oro y la posibilidad de reblandecer las capas subyacentes. Para ello es necesaria la realización de catas de limpieza, en varios puntos del retablo. Este proceso requiere de una elevada sensibilidad por parte del restaurador ya que con la fricción del hisopo se puede eliminar el pan metálico.
- Aplicación de estuco en las zonas de faltante donde se vaya a reponer el color. Se deberá hacer superponiendo capas de más finas a más gruesas

hasta llegar a la altura de la superficie metálica o pictórica. Teniendo esencial cuidado en los márgenes de la laguna y tratar de no invadirlos. Tras secarse el estuco el siguiente paso es alisarlo con medios abrasivos como lijas de bajo gramaje, bisturí y/o escalpelo. Para darle el toque final puede pasarse un hisopo humedecido sobre la superficie consiguiendo así eliminar los restos de polvillo restantes de la abrasión y dejando una superficie perfectamente lisa.

- Reposición volumétrica de ornatos, en zonas puntuales que lo precisen.
- Reintegración pictórica de las lagunas.
- Aplicación de una capa de protección al oro y temple.

Aspectos que se deben tener en cuenta durante la intervención:

Formación del personal que va a estar en contacto con la obra, desde los encargados del andamiaje, como conservadores y restauradores y alumnos en prácticas.

Organización y orden de los materiales arriba del andamiaje, utilización de los sistemas de seguridad como arneses, cascos y el EPI.

3.4.3. Recomendaciones para la conservación del bien

1. Establecer normas de uso y mantenimiento.

Para mantener el retablo en buen estado tanto estética como estructuralmente con el paso del tiempo evitando intervenciones de restauración futuras con elevados costes económicos, se deberán seguir ciertas pautas:

- Limpieza general de la totalidad del retablo al menos una vez al año, realizada por personal especializado.
- Cada dos años, se deberá comprobar la humedad del muro, si aparecen colonias de insectos xilófagos o termitas, es decir, el estado de la obra tanto estética como estructuralmente. Y volcar los resultados en una base de datos.
- Estudiar el aforo que permite la iglesia y a partir de cuantas personas resultaría perjudicial para el retablo. Atendiendo a los cambios de humedad relativa y temperatura.

2. Tener vigente un plan de manejo integral de plagas (MIP).

Prevención del edificio, de la estancia y de las obras presentes en ella.

En primer lugar es muy importante estudiar y conocer que tipo de plagas nos podemos encontrar en el bien, si ya ha sido atacado y como podemos combatirlas. Si sabemos reconocer los primeros síntomas se puede actuar con rapidez y prevenir de futuras infestaciones.

Hoy en día se ha avanzado mucho en la tecnología y en el mercado podemos encontrar sofisticados y eficaces sistemas de detección de humedad y temperatura, alarmas de seguridad, detectores de incendios e incluso detectores electrónicos de plagas. Por lo tanto, es conveniente hacer uso de ellos.

Los detectores de humedad y temperatura se deben colocar en diferentes puntos de la estancia. Estos sistemas vuelcan la información en una base de datos y el encargado de la conservación puede verificar que las medidas son estables y están dentro de los parámetros favorables para la estabilidad de la obra.

El elevado valor tanto histórico, cultural y económico de las obras requiere de la instalación de sistemas antirrobo como alarmas y cámaras de vigilancia.

Para detectar y prevenir la infestación de insectos xilófagos es recomendable instalar en alguna de las vigas de madera el novedoso sistema de el *Xylosensor*, que por un sistema de ultrasonidos detecta la presencia de estos insectos así como la presencia de humedad. Estos detectores envían la información a una centralita y se puede actuar rápidamente ante cualquier amenaza.

Realizar cada cierto tiempo inspecciones alrededor del edificio, con el fin de detectar roedores o similares.

Evitar la humedad por capilaridad de los muros con la instalación del sistema de Mursec-eco.

Fumigar con gases tóxicos el edificio al menos una o dos veces al año, para erradicar toda posible existencia de insectos. Para ello es necesario contratar una empresa especializada.

Control periódico por un profesional con conocimientos sobre prevención y conservación.

4. CONCLUSIONES

La obra que nos ocupa ha estado determinada por una serie de acontecimientos que, como es natural, afectan sobre todos los sistemas, y al que las obra de arte no escapan. El paso del tiempo, los acontecimientos históricos, la evolución social, cultural y económica, así como variables medioambientales (temperatura, humedad, frío, calor) hacen mella en las obras de arte, de ahí la importancia de la toma de decisiones para, restaurar, conservar y mantener el patrimonio artístico.

Los acontecimientos que la obra ha sufrido la han determinado. Uno de los más importantes fue el abandono del convento Carmelitano a mediados del siglo XX, el retablo pasó a ser un bien desactivado destinado a caer en el olvido y como consecuencia a su total desaparición. Podemos decir pues, que el hecho de haber sido trasladado y habérsele otorgado una nueva función, ha supuesto un aspecto positivo, ya que ha recuperado su valor como obra de arte y por lo tanto la necesidad de ser conservado. Por contrapartida, como aspectos negativos podemos nombrar que los deterioros provocados por haber sido seccionado, desmontado, trasladado y acoplado a otro espacio arquitectónico pensado para un retablo de menor tamaño, han dejado huella en la obra. Asimismo la modificación de la iconografía y por consiguiente de su significado ha dando como resultado una mezcla heterogénea, sin concordancia en su lectura.

Precisamos documentar la obra con objeto de dar a conocer su procedencia y el motivo de su traslado, y de esta manera informar al observador que el retablo no fue creado para ocupar el altar mayor de la iglesia patronal de San Bernardo Abad sino para el Convento Carmelitano de la misma población, Gea de Albarracín.

Nos encontramos ante un retablo descontextualizado, al que se le ha cambiado el Santo titular por el del Patrón de la iglesia de Gea de Albarracín. Ello suele producir confusión en el espectador profano, por lo que es recomendable la colocación de elementos informativos que expliquen la actual situación al objeto de evitar errores de interpretación. Por ello, la instalación de paneles u otros soportes informativos, es un recurso que facilitará la explicación de las vicisitudes que ha experimentado la obra desde su creación hasta nuestros días, presentando de manera didáctica y amena todo un proceso histórico, simbólico, cultural, ... puesto que, originariamente, cada elemento tenía su porqué, tanto la disposición de los santos como el color de sus ropajes, sus atributos, la ornamentación, las representaciones, etc. Con el paso del tiempo se ha ido perdiendo esta costumbre,

probablemente a causa de la desafección a las creencias religiosas, y por ende, al conocimiento sobre la iconología e iconografía. Esto ha provocado, como en nuestro caso, que se hayan reconstruido o restaurado retablos aprovechando trozos y partes de otros, modificando el origen primigenio de la obra. Por todo ello, el resultado final es la disparidad de estilos en una misma obra, perdiéndose el sentido originario de lo que el retablo en su conjunto quería mostrar al espectador. Sin embargo, esto no quita un ápice de interés por la necesidad de conservar, restaurar y mantener un patrimonio que habidas cuentas, nos pertenece, y como herederos de él, es nuestra obligación transmitirlo en las mejores condiciones posibles a las futuras generaciones. Expuesto lo anterior pasamos a enumerar, de forma sintética las conclusiones:

A.-Necesidad de documentar la obra.

B.-Necesidad de informar al espectador del proceso histórico, cultural y evolutivo de la obra.

C.-Tener vigente un plan de conservación preventiva.

D.-Armonizar el interés cultural, restaurador, conservacionista y de mantenimiento con el económico, con objeto que la transmisión cultural sea viable tanto económicamente como culturalmente.

5. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

BAHAMONDE, A.; MARTINEZ, J.A. *Historia de España del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2011.

DE LA VIRGEN, A. *Historia de la reforma teresiana (1562-1962)*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1968

ESTEBAN, J.F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: ISTMO.

GONZALEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía, tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Ed. UPV, 2011.

MARTINEZ, I.; *Santos legendarios del Carmelo e iconografía*. En: *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Sevilla, 2008.

PÉREZ, E.; VIVANCOS, M.V.; *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Ed. UPV, 2004

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la P a la Z – Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

STEGINK, P. O. *La Reforma del Carmelo español*. Roma, 1965.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.

VIVANCOS, V.; PEREZ, E.; GUEROLA, V. *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: El retablo barroco valenciano, estudio técnico y conservativo*. Valladolid, 2002. P.515-527

CATÁLOGOS

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Inventario artístico de Teruel y su provincia* [Catálogo]. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

PAGINA WEB

ALAMAN, T. *Cronología desde los tiempos de Felipe II hasta el final de la guerra de la independencia (1594 - 1812)*. Gea de Albarracín, 2012. [Consulta: 02-06-2014] Disponible en: <<http://www.geadealbarracin.com/cronogea3.htm>>

BÁEZ, H. *El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa*. 2011. [Consulta: 14-05-2014] Disponible en: <<http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema43.pdf>>

BENIT, F. *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario arquitectónico: Teruel*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación de la DGA, 1991. [Consulta: 30-05-2014] Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B33ErX09egAKNTI4Njg1MDQtYjAyOC00OTAzLWI4MTEtMTdkZWFiMjU0ZDc2/edit?hl=en_US&pli=1>

CENDÓN, M. *Situación del patrimonio artístico en La sierra de Albarracín: desde la guerra civil hasta nuestros días*. [Consulta: 02-06-2014] Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B33ErX09egAKZTM3YmEyZmUtZDUwMS00NzY2LThiOGMtYTtY5ODQwY2Y4MDRh/edit?hl=en_US&pli=1>

PATRIMONIO CULTURAL DE LA SIERRA DE ALBARRACÍN. *Iglesia de San Bernardo Abad de Gea*. [Consulta: 06-05-2014] Disponible en: <<http://almarracin.blogspot.com.es/2010/10/iglesia-de-san-bernardo-abad-de-gea.html>>

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 2. Vista general de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.	6
Figura 1. Portada principal de la iglesia parroquial de San Bernardo Abad.	6
Figura 3. Torre campanario de la iglesia de San Bernardo Abad.	7
Figura 4. Planta de la parroquia de San Bernardo Abad. Imagen adquirida del <i>Inventario artístico de Teruel y su provincia</i>	7
Figura 6. Convento de los carmelitas de Gea de Albarracín.	8
Figura 5. Planta del Convento Carmelitano. Imagen adquirida del <i>Inventario artístico de Teruel y su provincia</i>	8
Figura 7. Detalle del muro del convento carmelitano.	10
Figura 8. Imagen de la nave central de la iglesia parroquial de San Bernardo Abad.	11

Figura 9. Imagen de la nave central del convento de los carmelitas de Gea de Albarracín.....	11
Figura 10. Primer escudo propio de los Carmelitas que usó la reforma Teresiana, 1582.....	12
Figura 11. Emblemas de San Bernardo Abad, representados en la cartela del retablo.	12
Figura 12. San Bernardo.....	13
Figura 13. San Pedro.	13
Figura 14. San Pablo.....	13
Figura 15. Santa Teresa de Jesús.	14
Figura 16. San Jerónimo.....	14
Figura 17. El profeta Elías.....	15
Figura 18. El profeta Eliseo	15
Figura 19. Cartela con inscripción.....	16
Figura 20. Cartela con inscripción.....	16
Figura 21. Cartela con inscripción.....	16
Figura 22. Cartela con inscripción.....	16
Figura 23. Tabernáculo, expositor y sagrario.....	17
Figura 24. Virgen del Carmen intercesión con las almas.	17
Figura 25. Ángel a modo de remate.....	19
Figura 26. Mascarón con cara de querubín.	19
Figura 27. Detalle del marmoleado del sotabanco.	19
Figura 29. Frontal de altar original del retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad.....	20
Figura 30. Frontal de altar separado de la estructura.	20
Figura 28. Detalle del anagrama mariano.....	20
Figura 31. Atlante incorporado al neto.....	21
Figura 32. Virgen del Carmen.	21
Figura 34. Imagen del cuerpo principal del retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad.....	22
Figura 33. Detalle de esgrafiados sobre la túnica tallada de Santa Teresa.....	22
Figura 35. Imagen del ático del retablo mayor.	23
Figura 37. Detalles de dobles colas de milano.....	25
Figura 36. Tirantes de sujeción que van del reverso del retablo al muro.....	25
Figura 39. Cornisa con suciedad superficial.....	27
Figura 38. Detalle ornamental sujeto a la estructura con cinta y clavos.	27
Figura 40. Faltante de decoración floral.	27
Figura 41. Clavos de forja para reforzar la unión de dos piezas.	28
Figura 42. Detalle de la unión de dos estructuras.	28
Figura 43. Acumulación de restos de cera sobre el oro.....	28
Figura 44. Detalle de querubín con perdidas de los estratos dejando el bol y el soporte visto.....	29