

TFG

**EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL PILAR DE
LA IGLESIA DE SAN BERNARDO ABAD
DE GEA DE ALBARRACÍN**

**ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y ANÁLISIS DEL ESTADO
DE CONSERVACIÓN**

Presentado por Rocío Castellote Simón

Tutor: Eva Pérez Marín

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente trabajo final de grado recoge una serie de estudios históricos, estilísticos y técnicos que, junto con los análisis del estado de conservación, permiten profundizar en el conocimiento del Retablo del Pilar, objeto del proyecto. La obra se encuentra ubicada en la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albaracín, y constituye un conjunto arquitectónico y escultórico datado en el siglo XVII.

El actual emplazamiento del retablo no se corresponde con su ubicación primigenia puesto que se hallaba en las dependencias privadas de la familia Dolz de Espejo, un noble linaje de Aragón fuertemente vinculado con la historia de la población de Gea y cuyo blasón remata el retablo, denotando la pertenencia a dicha familia.

Las intervenciones no académicas efectuadas sobre los elementos policromados así como el propio uso litúrgico y unas condiciones deficientes de conservación han propiciado el desarrollo de patologías graves en el conjunto que, consecuentemente, ponen en riesgo la integridad de la obra así como su preservación a lo largo del tiempo, viéndose afectados su esplendor y sentido original.

PALABRAS CLAVE

Retablo aragonés, Virgen del Pilar, Dolz de Espejo, Iglesia de San Bernardo Abad, Gea de Albaracín, madera policromada.

ABSTRACT

This final degree project contains a number of historical, stylistic and technical studies which, combined with the analysis of the conservation status, allow deeper understanding of the altarpiece studied here, that is, the one of El Pilar. The work is an architectural and sculpture dating from the seventeenth century, and it is located in San Bernardo Abad's Church of Gea de Albarracín.

The current location of the altarpiece does not correspond to its original one, as it was situated in the private rooms of the family Dolz de Espejo, a noble lineage of the crown of Aragon strongly linked with the history of Gea's population and whose blazon finishes off the altar, denoting belonging to that family.

The nonacademic interventions made on the polychromatic elements as well as the liturgical use and the poor conservation conditions have led to the development of serious diseases in the ensemble, which consequently have compromised the integrity of the work and its preservation throughout time, being affected its splendour and original meaning.

KEYWORDS

Aragonese altarpiece, Virgen del Pilar, Dolz de Espejo, San Bernardo Abad's Church, Gea de Albarracín, polychromed wood.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecer a mi tutora Eva Pérez por posibilitarme la realización de éste TFG, guiándome durante el largo proceso y concediéndome su ayuda para el desarrollo del mismo.

También a la profesora Sofía Vicente, por su colaboración durante la elaboración de las fotografías microscópicas; y al profesor Vicente Guerola, por sus consejos y la transmisión de conocimientos sobre cuestiones iconográficas del retablo.

Por otro lado, agradecer al sacristán de la Iglesia parroquial de Gea de Albarracín, D. Luis Lorente, por haberme proporcionado información y documentación de especial relevancia vinculada con el devenir histórico de la obra; así como a D. Enrique Pastor, sacerdote de la iglesia, por permitirme el acceso a los libros de fábrica de la iglesia.

A mi familia y a todas aquellas personas cercanas e indispensables, que constituyen los pilares de mi vida, y sin cuyo apoyo constante no hubiese podido lograr mis objetivos. Gracias por soportar todo mi estrés, y por haberme animado a seguir adelante.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO	9
3.1 LA IGLESIA DE SAN BERNARDO ABAD DE GEA DE ALBARRACÍN	10
3.2 EL RETABLO DEL PILAR	11
3.3 LA REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN DEL PILAR	15
3.4 EL LINAJE DOLZ DE ESPEJO	17
4. ESTUDIO TÉCNICO	20
4.1 ESTRUCTURA DEL RETABLO	20
4.2 DORADOS Y POLICROMÍAS	22
4.3 PINTURAS SOBRE LIENZO	23
5. ESTADO DE CONSERVACIÓN	24
5.1 ESTRUCTURA Y MAZONERÍA	26
5.2 ESTRATO POLÍCROMO	28
5.3 ESCENA PICTÓRICA CENTRAL E INFERIORES	30
6. CONCLUSIONES	33
7. BIBLIOGRAFÍA	35
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	37
9. ANEXO	39

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto final de grado versa sobre el estudio del Retablo de la Virgen del Pilar ubicado en la iglesia parroquial de San Bernardo Abad de Gea de Albaracín. El cuerpo del trabajo está compuesto por una serie de capítulos que abarcan cuestiones históricas, estilísticas, iconográficas y técnicas, siendo ésta información el resultado de un proceso de inspección *in situ* de la obra, iniciado el mes de noviembre del año 2015, junto con la correspondiente documentación fotográfica y posterior búsqueda bibliográfica especializada. La síntesis de datos obtenida, pretende servir como instrumento o medio para el conocimiento y difusión de la obra, como bien cultural inscrito en el gran legado patrimonial de la villa turolense.

El Retablo del Pilar, es una obra escultórica y arquitectónica del siglo XVII. Tallado en madera, dorado y policromado, presenta a nivel compositivo una estructura y mazonería de carácter renacentista en la cual se denota un interés por comenzar a incorporar nuevas formas y motivos decorativos de influencia barroca, con la inclusión de las columnas salomónicas y el lenguaje tenebrista de los lienzos, constituyendo un conjunto de gran valor artístico e histórico.

Los estudios realizados se completan con el análisis del estado de conservación de la obra. Las alteraciones de tipo antrópico así como el paso del tiempo, han propiciado en el conjunto la aparición y desarrollo de una serie de patologías que comprometen la integridad del retablo, habiendo supuesto el traslado a su actual emplazamiento tras la Guerra Civil y consiguiente adecuación del espacio, el principal motivo de su deterioro a nivel estructural. La suma de estos factores ha condicionado la obra hasta nuestros días, configurando, pues, un estado de conservación clasificable como malo, tal y como se desarrollará en los últimos capítulos del trabajo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo final de grado persigue, como objetivo principal, la realización de los estudios históricos, técnicos e iconográficos así como el establecimiento de un diagnóstico sobre el estado de conservación del Retablo de la Virgen del Pilar de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.

Por otro lado, los objetivos específicos que se plantean son:

- Recopilar información y documentación de carácter bibliográfico que permita, a través del proceso de investigación, obtener datos significativos y relativos a la historia de la obra, su posible procedencia y aspectos técnicos de la misma.

- Analizar los elementos iconográficos presentes en el retablo para profundizar en su significación.

- Realizar un estudio técnico que comprenda los rasgos compositivos y estructurales de la obra, junto con los aspectos técnicos relativos al dorado y la policromía.

- Identificar las patologías del retablo con la finalidad de establecer un diagnóstico preciso sobre su estado de conservación para, en una intervención futura, actuar sobre las mismas interrumpiendo el proceso de deterioro.

Para lograr el cumplimiento de los objetivos mencionados, la metodología seguida ha sido la siguiente:

- Análisis organoléptico de la obra *in situ*, determinando los principales aspectos técnicos y conservativos de ésta.

- Documentación fotográfica del retablo mediante diversas técnicas de registro así como de su ubicación en el inmueble y la localización de éste último.

- Realización de diagramas de daños con software específico que permitan recoger y localizar las alteraciones presentes en el retablo junto con otros datos destacables relativos a la estructura y dimensiones del mismo.

- Búsqueda exhaustiva y revisión de fuentes bibliográficas especializadas, generalmente de carácter primario y secundario, para la recopilación de información.



Figura 1. Retablo de la Virgen del Pilar de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.

3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

Un retablo es una obra de carácter litúrgico que originariamente suponía, en sí misma, una materialización de las creencias y valores intangibles en los cuales los fieles encontraban la base de su religión. Su estructura, que generalmente solía realizarse de madera tallada comprende, además, otros elementos de carácter pictórico y/o escultórico, característicos del periodo en que se inscribe la obra y en el cual se genera, quedando enmarcados y ensalzados por el estrato dorado y polícromo (si los presenta), constituyendo un conjunto de gran riqueza y valor artístico e histórico. Al propio valor cultural, habrá que sumar la dimensión social de la obra, al incorporar en muchos casos imágenes correspondientes a devociones locales. Así, la religiosidad que rodeaba a esta tipología de piezas litúrgicas, establecía un vínculo directo entre la obra y el devoto que la contemplaba en el entorno sacro, quien encontraba en ella la posibilidad de manifestar y transmitir su fe y veneración a través de la oración, al cumplir antiguamente una función de altar donde se oficiaba la misa.

Estructuralmente, la traza del retablo del Pilar se corresponde con un periodo renacentista, en tanto que destaca la armonía compositiva, estableciéndose cierto orden y simetría en la disposición de los elementos. La planta del retablo, de carácter rectilíneo, se encuentra adosada al muro, sobresaliendo únicamente las columnas y pedestales. Destaca la sensación de equilibrio otorgada por el empleo de la línea recta, presente en los mencionados pedestales, molduras, pilastras, etc. Ello se aleja del característico efectismo barroco traducido en el empleo de formas voluptuosas y ondulantes que aportan gran dinamismo a las composiciones retablísticas, que se tornan más complejas en la evolución hacia el barroco pleno. A éste periodo se asignan los elementos de sustento presentes en el retablo, como son las columnas salomónicas, así como la pintura principal que preside el cuerpo de la obra, lo cual puede considerarse como un acercamiento a este estilo, comenzando a introducir elementos con ese lenguaje característico. Los motivos ornamentales y escultóricos restantes que configuran la mazonería, tales como los aletones que rematan la obra en sus extremos, las cabezas de querubines, las volutas y elementos de inspiración vegetal y floral que se repiten en la composición del retablo, suponen claras reminiscencias al estilo renacentista, distantes de la arriesgada estética barroca determinada por las complejas arquitecturas y los abundantes recursos ornamentales que configuran profundas mazonerías.

3.1 LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BERNARDO ABAD DE GEA DE ALBARRACÍN

La localidad de Gea de Albarracín está situada en la provincia de Teruel, formando parte de la Sierra de Albarracín, ubicada junto al cauce del río Guadalaviar. La extensión del término es de 57,5 km², encontrándose a una altitud de 1031 metros.

Durante los siglos XVI y XVII, Gea fue un importante pueblo árabe como consecuencia de la invasión musulmana. La expulsión de la población morisca asentada en el territorio acontecida el 20 de agosto de 1610 bajo las órdenes de Felipe III, supuso el inicio de una época de gran esplendor para la villa de Gea, principalmente durante los siglos XVII y XVIII¹, sucediéndose algunos hechos de especial relevancia tales como la fundación del Convento de Nuestra Señora del Carmen y San José el 10 de octubre de 1673 o la ampliación de la iglesia parroquial². Dicha obra fue prometida por Juan Jorge Fernández de Heredia y Gadea, Conde de Fuentes y poseedor del señorío de Gea de Albarracín. Sin embargo, la reedificación de la iglesia para proceder a su ampliación no se llevaría a término hasta la 2ª mitad del siglo XVII, en 1657.

La expulsión árabe, consecuentemente, influyó sobre la religiosidad de la localidad, que hasta ese momento era minoritariamente cristiana. En 1619 y bajo el vicariato del mosén Gerónimo Agustín, se guardó a perpetuidad la fecha del 20 de agosto, siendo éste el día de la festividad de San Bernardo Abad, decretado como titular y patrón de Gea.

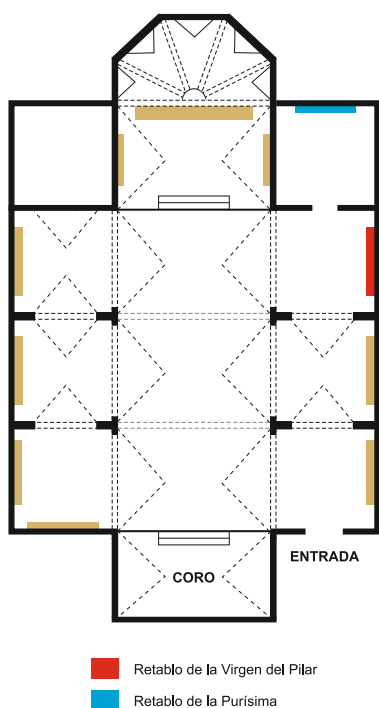


Figura 2. Planta de la iglesia parroquial.



Figura 3. Vista exterior de la iglesia parroquial.

En la *Figura 2* queda reflejada la actual planta de la iglesia parroquial (*Figura 3*), que data del siglo XVII, pudiendo considerarse ésta como la “suces-

(1) BENITO MARÍN, F. *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario Arquitectónico*, p. 390.

(2) Dicha ampliación, prometida en 1613 como resultado de la concordia establecida con la comunidad de Gea, también incluía el mantenimiento de los ornamentos de la iglesia.

sora” de la construcción primigenia, cuya datación podría establecerse en el s. XIII³. Los muros de la edificación son de mampostería, constando la iglesia de tres naves: dos naves laterales, las cuales se encuentran seccionadas en diversas capillas que recogen un total de ocho retablos; y una nave central, más amplia, cubierta con una bóveda de medio cañón con lunetos.

En el presbiterio se encuentran otros tres retablos, destacando especialmente el majestuoso Retablo Mayor de estilo barroco perteneciente al s. XVII, y ubicado originariamente en el Convento del Carmen (*Figura 4*). La iglesia también cuenta con un coro de sillería de madera y un órgano del s. XVIII, además de una torre campanario rectangular ubicada en la cabecera.



Figura 4. Vista interior de la iglesia desde la nave central.

3.2 EL RETABLO

Figura 5. Ubicación del retablo en su respectiva capilla, en el lado de la Epístola.



El retablo del Pilar, que originariamente presidía la capilla privada de la familia Dolz de Espejo y actualmente ubicado en la parroquia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín, se encuentra situado en la capilla lateral derecha del presbiterio de dicha iglesia (también denominado lado de la Epístola). El retablo está dedicado a la Virgen del Pilar, patrona de Zaragoza y símbolo de gran fervor devocional en territorio aragonés. La descontextualización de la obra derivada del traslado a su actual emplazamiento, propició la consiguiente adecuación de dicho espacio para albergar un retablo de tales características (*Figura 5*).

Atendiendo a la totalidad del conjunto, si bien el oro adquiere una especial relevancia gracias a la luminosidad que todavía conserva, parte de ese protagonismo lo comparte con la policromía, la cual queda relegada a las imágenes escultóricas y determinados elementos ornamentales de mayor

(3) Asociación de empresarios turísticos de Gea, *Guía turística de Gea de Albarracín*, p. 4.

simbolismo y valor iconográfico en la composición del retablo. Por otro lado destaca el lienzo principal, que narra el pasaje de la venida de la Virgen en carne mortal a Zaragoza y su aparición al Apóstol Santiago, y que constituye un punto de referencia a nivel compositivo y visual al equilibrar el conjunto.

Estructuralmente, el retablo se compone de: sotabanco, banco, mesa de altar adosada al sotabanco, cuerpo único y el ático que, junto con el escudo de la familia Dolz de Espejo, remata el retablo. La división de las partes del retablo queda reflejada en el *Diagrama 1*⁴, y asimismo se desarrollará con mayor profundidad a continuación.

Comenzando por la parte baja de la mazonería, el sotabanco ejerce una función de apoyo al constituir la base del retablo, sobre la cual se asienta la totalidad de la estructura superior. Éste presenta una decoración basada en el empleo de molduras y motivos ornamentales en relieve aplicados sobre fondo monocromo policromado (*Figura 6*). Estos detalles se ciñen a los pedestales de las columnas, más sobresalientes con respecto al plano. Adosada al retablo se halla la mesa de altar no original, construida con posterioridad al traslado de la obra a la iglesia y sobre la que se ubica el ara de altar. En su cara anterior, está decorada por el frontal de altar, el cual se corresponde iconográficamente con el retablo al mostrar en su composición a la Virgen del Pilar⁵ (*Figura 7*).



Figura 6. Sotabanco del retablo.

Figura 7. Frontal de altar que acompaña actualmente al Retablo del Pilar.



Continuando por orden ascendente, se alza la zona del banco⁶. A pesar de presentar el retablo una estructura de planta adosada, sobresalen del plano los pedestales que sirven de apoyo para las columnas salomónicas del cuerpo superior. En la cara frontal de los mencionados pedestales, quedan enmar-

(4) Véase Anexo II p. 39.

(5) Esta obra ha sido modificada para adaptar sus dimensiones al formato deseado, habiendo desaparecido una parte importante de la superficie original, motivo por el cual no se muestra en la composición la característica columna sobre la que se alza la Virgen. El hecho de que originariamente las dimensiones de dicha obra fuesen mayores indica que, posiblemente, éste no se trate del frontal de altar que acompañaba al retablo en origen.

(6) Consultar *Figura 10* en p. 13.



Figura 8. Ornamentación de la zona del banco.

cados por la mazonería circundante dos lienzos de reducidas dimensiones. El resto del banco está decorado por medio de elementos en relieve tales como molduras de formas orgánicas y cruces, ubicadas a cada lado de los pedestales y constituidas por pequeños elementos piramidales, quedando también enmarcadas por molduras exteriores (Figura 8). En la zona central del banco, se extiende un friso con tallas florales de gran volumen enroscadas entre sí. De entre ellas surge, a cada lado, una cabeza de serpiente⁷ (Figura 9). El punto central de la composición queda marcado por la ubicación de un querubín, sobre el cual reposa una base o pedestal no original, que sirve de sustento para una escultura.

Sobre el banco se alza el cuerpo del retablo. A cada lado del lienzo principal, enmarcado mediante molduras y formas orgánicas en relieve que se repiten en todo su perímetro, sobresale una columna salomónica decorada con emparrados, que recorren el fuste desde la basa hasta el capitel de orden compuesto, formado por volutas y hojas de acanto. Estos elementos se combinan junto con tallas de infantes distribuidos en grupos de tres entre ambas columnas, que sostienen las vides y reposan sobre ellas. Uno de ellos sustenta entre sus manos una paloma, símbolo del Espíritu Santo.



Figura 9. Cabeza de serpiente ubicada en el friso del banco.



Figura 10. Cuerpo único del retablo.

(7) Iconográficamente, y desde el punto de vista cristiano, las serpientes son símbolos que poseen una connotación negativa, vinculándose con los males mundanos. La lectura que puede hacerse de éste símbolo teniendo en cuenta su inclusión en esta tipología de obras de carácter litúrgico cuyo objetivo suele ser el adoctrinamiento de los fieles es, pues, que mediante la predicación y propagación de la fe, el cristiano deberá combatir cualquier mal susceptible de desestabilizar la palabra divina. DARANA VENTURA, F. *La plástica decorativa en el Retablo de la Inmaculada Concepción en la Iglesia de San Francisco de Santa Cruz de la Palma*, p. 32.



Figura 11. Ornamentación vegetal y escultórica correspondiente al lado del Evangelio.

En un segundo plano con respecto a las columnas, se encuentran dos pilastras y una retopilastra de sección cuadrangular, decoradas en su recorrido por motivos decorativos en relieve de carácter orgánico. Éstas se encuentran más ceñidas a la estructura trasera del retablo y su función es esencialmente decorativa. En su mitad superior, las pilastras están decoradas mediante tallas vegetales y elementos frutales (Figura 11), entre los que se encuentran:

–Vid: planta sagrada que se asocia con la celebración del sacramento eucarístico⁸.

–Granada: emblema de la familia Dolz, que además contiene un sentido simbólico de fecundidad y abundancia en la descendencia, otorgado por la multitud de granos que guarda bajo su corteza.⁹

–Pera: fruto que simboliza el amor de Cristo por la humanidad y la salvación. Se sitúa en contraposición a la manzana, que introdujo el pecado en el mundo.

–Higo: como fruto de la higuera, también posee connotaciones de abundancia.

–Alcachofa: planta con sentido simbólico de exuberancia y riqueza.

La multiplicidad de elementos frutales y vegetales empleados, puede poseer dos connotaciones diferenciadas: o bien se pretende ensalzar su carácter alegórico asociado a determinadas virtudes y asuntos devocionales; o bien se emplean como símbolo de abundancia, en relación las potestades y bienes que ostenta la familia.

Esta tipología de decoración se extiende hasta los aletones que rematan el retablo lateralmente, constituidos por ornamentaciones vegetales que aportan movimiento a la estructura y sustentados en su parte inferior por dos eses de reducidas dimensiones.



Figura 12. Ático y remate del retablo.

(8) En la actualidad, los retablos han perdido su función de altar que actuaba como marco idóneo para la liturgia, en el cual se oficiaba antiguamente la misa. Es por ello que en su confección se incluían éste tipo de emblemas eucarísticos.

(9) REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 294.



Figura 13. Superficie interior de la cornisa.

Las columnas dan paso al entablamento, compuesto por arquitrabe, friso y cornisa. Estos elementos se ajustan a la morfología del cuerpo, adelantándose y atrasándose con respecto al plano. El friso recoge tres querubines a sendos lados de la escena principal, y queda rematado por dentículos¹⁰ y ovos¹¹. Sobre éstos, se eleva la cornisa, decorada en su superficie interior o plafón¹² con pequeñas ménsulas y florones en relieve (Figura 13).

El ático culmina en altura la estructura del retablo, ubicándose por encima del entablamento, con el cual queda enlazado en sus extremos mediante dos grandes volutas que se desarrollan hacia la zona central de la composición, combinadas con guirnaldas de hojas. Sobre ellas se alza el remate, constituido por dos niños tenantes que portan el escudo con los símbolos heráldicos de los Dolz de Espejo.

Por último, cabe destacar las escenas pictóricas presentes en la composición. Si bien no puede efectuarse una valoración sobre los lienzos inferiores debido a la imposibilidad de identificar la escena¹³, destaca especialmente la obra que preside el cuerpo del retablo, un lienzo plenamente barroco en el que destaca el empleo del claroscuro, que aporta un cierto efecto tenebrista, adquiriendo el principal protagonismo la figura de la Virgen alzada sobre el pilar así como la figura de Santiago con la cual se relaciona compositivamente, tal y como se desarrollará en el siguiente apartado.

3.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN DEL PILAR

La pintura sobre lienzo ubicada en el cuerpo central del conjunto recoge el pasaje sobre la aparición de María al Apóstol Santiago.

En la historia se haya la figura de Santiago, apodado el Mayor, quien dedicaba sus días a la divulgación de la fe y la religión cristiana en las poblaciones cercanas al río Ebro, predicando el Evangelio y realizando labores de conversión de infieles. Una noche, mientras el Apóstol predicaba sus oraciones, también oraba al mismo tiempo María Santísima, en Jerusalén, a quien se le presentó su hijo, transmitiéndole su voluntad de que visitase a Santiago. Los ángeles que la guiaron hasta Zaragoza la colocaron sobre un brillante trono

(10) Remate con forma de paralelepípedo que suele encontrarse a modo de resalte interior de la cornisa. LLINARES ROMÁN, T. *Estudio del glosario y etimología en las capitulaciones de la retabística barroca valenciana. El caso del Retablo de San Lorenzo en Valencia, en Retablo de San Valero y San Vicente en Ruzafa y de San Pedro en Sueca* [Tesina fin de máster], p. 107.

(11) Decoración de forma ovoidal que suele combinarse con dardos configurando una moldura de distintos volúmenes, *Íbid.* p. 109.

(12) Superficie interior de un techo plano, *Íbid.*

(13) El proceso de intervención iniciado en verano del año 2016 reveló información desconocida en origen, en relación a la escena representada en ambos lienzos. Las limpiezas efectuadas permitieron identificar las figuras de San Pedro y San Pablo en el lado del Evangelio y el lado de la Epístola, respectivamente.



Figura 14. Lienzo principal del retablo.



Figura 15. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos, 1690. Vicente Berdusán (1632-1697). Catedral de Tarazona (Zaragoza).

de luz, formaron una imagen suya de madera incorruptible y labraron la Santa columna de mármol jaspeado, asociada con la inagotable misericordia de la Santísima y la indestructible fe española¹⁴. Así, la Madre de Dios se presentó en carne mortal ante el Apóstol Santiago y sus discípulos, que contemplaban incrédulos la solemne aparición. La Santísima le transmitió la voluntad de su hijo sobre la edificación de un templo, alzado en su honor y dedicado en gloria a Dios. Para ello, erigiría su imagen sobre la columna trabajada y traída por los ángeles, siendo ésta venerada por los cristianos, a quienes prometería protección al rendirle el debido culto. Y así lo hizo Santiago, quien edificó la Santa Capilla que congregaría a los fieles para profesar la ferviente devoción hacia la imagen¹⁵.

La devoción hacia la Virgen del Pilar adquiere un gran impulso a través del milagro de Calanda¹⁶, acaecido en 1640, y cuya difusión incrementó el protagonismo de la advocación mariana en el ámbito pictórico, si bien antiguamente ya se había tratado como tema iconográfico.

En la pintura sobre lienzo que preside el cuerpo del retablo (*Figura 14*), coexisten ambas representaciones de la Virgen presentes en el pasaje de su aparición: en la esquina superior izquierda, se muestra en carne mortal a Santiago sobre un trono de nubes y la columna jaspeada, vistiendo un atuendo de túnica roja y manto azul¹⁷; en el ángulo superior derecho aparece su imagen tallada, portada por un coro de ángeles y destinada a ser ubicada en el futuro templo del Pilar. El Apóstol, rodeado por los fieles convertidos, sostiene entre sus brazos el bordón¹⁸, y aparece semiarrollado en la esquina inferior derecha, en una composición diagonal con respecto a la Virgen, mostrándose iluminado por un haz de luz, al tratarse de “el elegido” para construir el futuro Templo del Pilar.

(14) GUALLAR POZA, S. *El culto de la Virgen Santísima del Pilar en su santuario de Zaragoza*. p. 5.

(15) AINA NAVAL, L. *El pilar, la tradición y la historia. Obras, culto, milagros, efemérides*. p. 18.

(16) Suceso milagroso acontecido en la villa aragonesa de Calanda, en el cual se cuenta la curación de Miguel Juan Pellicer, quien perdió la pierna derecha tras un accidente de carreta. Posteriormente a su convalecencia de dos años en un hospital de Zaragoza debido al mencionado incidente, comenzó a mendigar diariamente en la puerta del templo de Nuestra Señora del Pilar, a quien profesaba una gran devoción. Cuenta la historia que, una noche mientras dormía, le hallaron sus padres con la pierna afectada restituida, mostrando las cicatrices que poseía previamente a la amputación. Información extraída de la página web: http://www.calanda.es/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=245 [Consulta: 2016-07-20]

(17) Convencionalmente suele seguirse este esquema cromático, si bien puede variar. Alegóricamente, el rojo suele asociarse con el amor hacia Cristo aludiendo a su Pasión, y simbolizando la sangre derramada por el Salvador. El azul se asocia con el amor celestial y la pureza.

(18) Definición otorgada por la *Real Academia Española*: Bastón o palo más alto que la estatura de un hombre, con una punta de hierro y en el medio de la cabeza unos botones que lo adornan.

En lo que se refiere a las representaciones pilaristas, el tema tratado en el presente lienzo es el más usual en la pintura aragonesa¹⁹. El tratamiento del cromatismo en el lienzo se caracteriza por el empleo del claroscuro, generando una atmósfera de fuertes contrastes entre luz y sombra, de impronta barroca. Si bien la autoría de la obra se desconoce, los rasgos formales así como la época y la escena interpretada, podrían atribuirse al pintor aragonés Vicente Berdusán, cuya producción artística estuvo limitada principalmente a escenas de carácter religioso. Entre sus obras, cabe destacar aquellas que se corresponden iconográficamente con el pasaje de la aparición de la Virgen a Santiago, siendo uno de los ejemplos más destacados la obra conservada en la catedral de Tarazona, compositivamente muy similar al lienzo que nos ocupa (*Figura 15*). Por otro lado, se destaca el hecho de que en la iglesia parroquial de Gea, se encuentren dos lienzos cuya autoría pertenece a Berdusán²⁰, pudiendo establecer así un vínculo entre la villa de Gea y el pintor.

3.3 EL LINAJE DOLZ DE ESPEJO

Los Espejo eran una familia procedente de Castielfabib, en el antiguo Reino de Valencia, comprendido en el territorio de la Corona de Aragón. Estaban vinculados a diversas familias de elevada alcurnia establecidas principalmente en territorio turolense, como por ejemplo los Fernández de Heredia, poseedores del Señorío de Gea de Albarracín. Juan de Espejo, quien fue procurador de los Heredia en Gea, contrajo matrimonio con Isabel Iñigo, siendo padres de cinco hijos. Entre ellos, cabe destacar la figura de Jaime de Espejo quien, tras el fallecimiento de su padre en 1540, ostentaría el cargo de Alcalde e infanzón de la villa de Gea. Éste adquirió diversas propiedades en Teruel, que serían reformadas posteriormente, siendo una de ellas el palacete ubicado en Albarracín, dónde aún se conservan buena parte de los testimonios heráldicos del linaje Dolz de Espejo. Tras su fallecimiento, su descendencia así como las siguientes generaciones de dicho linaje continuaron la estrecha relación y vínculo directo con la villa de Gea, al igual que la familia Heredia, que mantendría el Señorío sobre el lugar hasta 1946²¹.

(19) LOZANO LÓPEZ, J.C. *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas literarias y devocionales de su pintura* [Tesis Doctoral], p. 68.

(20) *La Transverberación de Santa Teresa*, que forma parte de un retablo que fue trasladado desde el Convento del Carmen hasta la iglesia parroquial en 1980; y la *Glorificación de Santa María Magdalena de Pazzi*, ubicado actualmente en el coro de la iglesia de San Bernardo Abad, y que originariamente formaba parte de un retablo situado en el Convento del Carmen, de similares características al mencionado anteriormente.

(21) Información extraída de la página web: <http://www.geadealbarracin.com/historia.htm> [Consulta: 2016-03-22]



Figura 16. Escudo heráldico labrado dispuesto sobre la entrada principal del palacete de los Dolz de Espejo en Albarracín.



Figura 17. Escudo heráldico labrado dispuesto sobre la entrada de la capilla anexa al retablo.



Figura 18. Escudo nobiliario que remata el techo de la capilla anexa al retablo.

La familia Dolz formó parte de la historia de Teruel desde su conquista en 1176. Algunos Dolz se establecieron en el Castellar²², durante la segunda mitad del siglo XIV, y desde allí se asentaron en diversas localidades turolenses y en Valencia.

La unión de ambos linajes derivó del matrimonio entre Mencia de Espejo y Heredia con su primo tercero Juan Tomás Dolz de Espejo y Gómez en el siglo XVII.

Éste noble linaje posee una heráldica propia, siendo los espejos (Espejo) y la granada (Dolz) los símbolos más representativos que lucen en los blasones de la familia. Muestra de ello es, por ejemplo, el escudo nobiliario labrado dispuesto sobre la puerta principal de la casa que la familia Dolz de Espejo ostentaba en Albarracín (Figura 16). El escudo, flanqueado por puttis y rematado con una corona, símbolo de la alianza entre familias, está acolado a una cruz floronada²³ y se encuentra cuartelado en cruz de la siguiente forma: 1º, cinco espejos dispuestos en aspa, siendo mayor el central (Espejo); 2º, cinco torres puestas en sotuer²⁴ (Heredia); 3º, una granada abierta (Dolz); 4º, un león coronado enderezado y apoyado sobre una vara (Iñigo).

La localidad de Gea de Abarracín es uno de los puntos a destacar en la historia de éste linaje. En la obra "Albarracín: linajes y testimonios heráldicos", Manuel Fuertes de Gilbert Rojo expone una serie de datos cuya veracidad se confirmó durante el proceso de inspección *in situ*:

*"En Gea de Albarracín existe también una capilla dedicada a la Virgen del Pilar, en el lado de la Epístola, con patronato de los Dolz de Espejo. (...) Las armas de los Dolz de Espejo están en el remate de la Capilla (Figura 17) y en la capillita anexa dedicada a la Purísima Concepción (Figura 18)."*²⁵

Así, de forma anexa al retablo de la Virgen del Pilar y ubicada en la nave lateral derecha de la iglesia parroquial (también denominada nave o zona de la Epístola), se encuentra una pequeña capilla, rematada en su entrada por un blasón con los símbolos propios del linaje Dolz de Espejo y, en su interior, por otro escudo de composición similar, tallado sobre madera, dorado y policromado. En el interior de la capilla, se halla un retablo dorado y policromado dedicado a la Purísima Concepción, datado en el siglo XVII y restaurado recientemente (Figura 19). Atendiendo al periodo histórico, la mazonería y la ejecución de dorados y policromías, pueden establecerse claros paralelis-

(22) Municipio de la provincia de Teruel.

(23) También denominada cruz de Calatrava, posiblemente incluida en el escudo como una referencia a Juan Miguel Fernández de Heredia quien fue, entre otros títulos, Caballero del Hábito de Calatrava.

(24) Pieza heráldica también conocida como cruz de San Andrés o de Borgoña, al tratarse de la insignia de esta Casa. Se representa en la zona central del escudo, en forma de aspa. En éste caso, la denominación haría referencia a la disposición de las cinco torres, ubicadas en aspa.

(25) FUERTES DE GILBERT ROJO, M. *Albarracín: linajes y testimonios heráldicos*, pp. 25-26.



Figura 19. Retablo de la Purísima Concepción.

mos con respecto al retablo del Pilar. Ello indicaría una correspondencia en cuanto a la autoría de ambas obras, siendo elaboradas como un encargo para la familia, tal y como denota el escudo que exhibe los símbolos heráldicos característicos del mencionado linaje, culminando ambos retablos en altura.

El momento histórico en que se llevó a cabo el traslado del retablo del Pilar hasta la iglesia supone una de las principales incógnitas surgidas durante la elaboración del presente trabajo. No ha podido localizarse documentación alguna relativa al encargo o autoría del conjunto así como información técnica referente a su construcción y materiales empleados. Sin embargo, a través de testimonios orales²⁶ y documentación de carácter legal prestada por el actual residente en el palacete de los Dolz de Espejo en Gea de Albarracín y sacristán de la iglesia Don Luís Lorente Navarro, puede efectuarse una estimación cronológica de dicho traslado. Los documentos proporcionados son una copia sobre la compra-venta de dos fincas ubicadas en Gea, entre ellas el palacete que los Dolz de Espejo ostentaban en la localidad²⁷. Dichas escrituras datan del 5 de febrero de 1942. Este trámite se hizo a favor de Don Guillermo Lorente Navarro, padre del mencionado sacristán de la parroquia.

A ello hay que sumar, por otro lado, aquello que se expone en la publicación “Los Heredia: poder feudal sobre Gea”, cuya autoría le corresponde a Manuel Alamán Ortíz, quien ostenta la alcaldía de Gea desde 2011:

*“Hago notar la donación, que con toda probabilidad, hicieron los Dolz de Espejo de la capilla del Baptisterio y el retablo de la capilla adjunta presididos ambos por sendos escudos. (...)”*²⁸

De este modo y de acuerdo con la información recopilada, se estima que el traslado del retablo pudo llevarse a cabo tras la venta de las propiedades de la familia Dolz de Espejo, transcurrido cierto tiempo desde la finalización de la Guerra Civil. La venta de las fincas de la familia en Gea, pudo conllevar consigo la cesión de parte de sus bienes y posesiones, entre los cuales se hallaba el retablo de la Virgen del Pilar. En consecuencia, no se desestima que se llevase a término la mencionada donación a la iglesia parroquial, para así conservar y exhibir parte de sus testimonios heráldicos en un edificio de gran valor y relevancia en el municipio de Gea.

(26) El testimonio oral de una vecina de la localidad, Cándida Lorente Jareño, quien residió durante su infancia en el pacete de los Dolz como arrendada, ha permitido conocer que en el año 1932 el retablo todavía permanecía en las dependencias de la familia, empleándose como altar para la celebración de las misas.

(27) Véase Anexo III pp. 42-44.

(28) ALAMÁN ORTÍZ, M. *Los Heredia: poder feudal sobre Gea*, p. 51.

4. ESTUDIO TÉCNICO

Las dimensiones totales del retablo del Pilar, tal y como queda reflejado en el *Diagrama 1*²⁹, son de 5,00 m de altura (aprox.), 3,30 m de anchura y 0'77 m de profundidad.

El proceso de elaboración de un retablo comenzaba por la contratación de la obra. Como consecuencia de la gran embergadura que podían llegar a alcanzar esta tipología de retablos se conoce que, a lo largo del proceso, resultaba común la intervención diversos talleres o maestros, tales como tallistas, escultores, policromadores y doradores³⁰.

4.1 ESTRUCTURA DEL RETABLO

Atendiendo a las características del conjunto, puede dictaminarse que se trata de un retablo de planta rectilínea cuya estructura se encuentra adosada al muro posterior, del cual se separa 8'5 cm, adelantándose al plano los pedestales, columnas y entablamento (*Figura 20*).

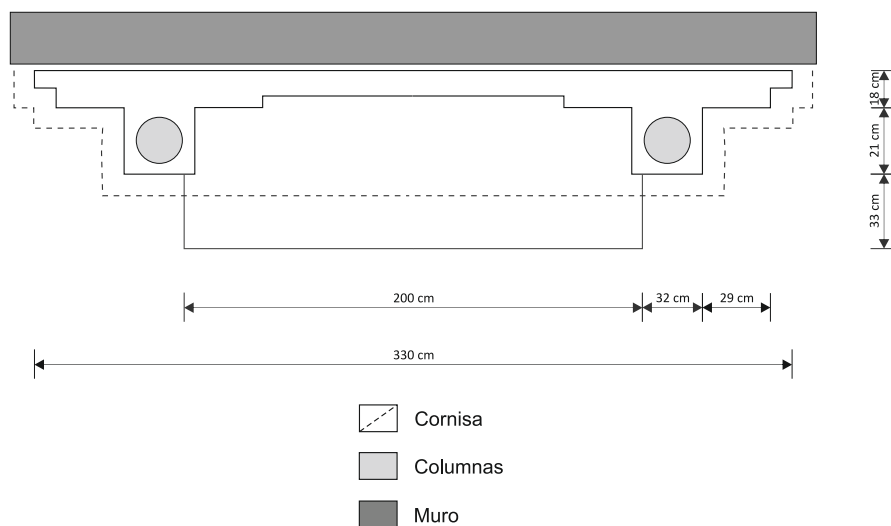


Figura 20. Esquema de la planta del retablo.

Figura 21. Soporte lígneo visible tras el desprendimiento de elementos ornamentales.



Prestando atención a las zonas más accesibles del soporte lígneo que han quedado visibles como consecuencia de desprendimientos o pérdidas de los estratos superiores puede establecerse que el retablo está confeccionado en madera de conífera (*Figura 21*). Sin embargo, la veracidad de esta información no puede corroborarse con total exactitud debido a la imposibilidad de acceder a la parte trasera del retablo. En el proceso de construcción de los retablos solía seleccionarse madera propia de la zona, de fácil obtención, que

(29) Véase Anexo II p. 39.

(30) PÉREZ MARÍN, E.; VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, p. 34.

se empleaba para la elaboración del armazón y la estructura del retablo o bien para la obra en su totalidad, en función del acabado final deseado para el conjunto³¹. En lo que respecta al territorio aragonés, la especie más utilizada para la construcción de ésta tipología de obras fue el pino, evitando siempre que fuera posible el transporte por agua recurriendo a las tradicionales almadías³².

La fase constructiva de un retablo era un proceso complejo que exigía de la participación de maestros carpinteros, ensambladores, escultores, etc. que poseyesen amplios conocimientos sobre el material lúneo y su perdurabilidad a lo largo del tiempo. Así, el proceso comenzaba con la selección de la madera más apropiada y su adecuada preparación, llegando a estipularse en los contratos cuestiones como la mejor época de tala, el traslado hasta el lugar de construcción, etc. Era de suma importancia tener en cuenta las características propias de cada especie de madera, pues ello influiría en su comportamiento a lo largo de los años. Tras la obtención del material lignario, el proceso continuaba con la elección del tipo de corte, seguido por el correcto secado de la madera y la eliminación de nudos, resina e impurezas, para garantizar una mayor estabilidad y durabilidad del material. El proceso continuaba con el montaje del retablo, dejando la madera vista al natural durante un cierto periodo de tiempo (en ocasiones podían superarse los dos años) para la estabilización y asentamiento de la estructura³³. Por tanto, cualquier posible daño acontecido durante ese periodo de estabilización (grietas, abertura de los ensambles, etc.) era subsanado de forma previa a las siguientes fases además de corregir cualquier otra imperfección.

Más adelante, se desarrollaban los trabajos de policromía y dorado, unas labores que podían postergarse varios años como consecuencia del gran aporte económico que suponía la elaboración de un retablo. De esta forma, una vez preparados de forma individual los distintos componentes del retablo tales como columnas, estípites, imágenes escultóricas, etc. eran trasladados desde el taller (que generalmente solía encontrarse cerca de la iglesia) hasta la ubicación de la obra para su ensamblaje *in situ*. Para ello, se recurría a distintos tipos de uniones mediante espigas y ensambles en cola de milano, que de forma puntual se reforzaban con clavos. En algunos casos, dichas piezas podían ser directamente sobrepuestas y claveteadas.

(31) De acuerdo con la ubicación de cada pieza en la composición del retablo, la especie de madera empleada podía ser variable. La elección de la especie leñosa también podía efectuarse en función del acabado deseado; ésto es, dependiendo de si el retablo era dorado y/o policromado o, por contra, se mostraba con la madera al natural, lo que se denominada "en blanco", recurriéndose en estos casos a un material de mayor calidad.

(32) CANTOS MARTÍNEZ O.; CRIADOR MAINAR, J. *Conservación Preventiva*. p. 32.

(33) Es importante tener en cuenta que la madera es un material higroscópico que, tras el periodo de curado, alcanza su humedad de equilibrio con respecto a la humedad relativa del entorno. Hasta llegar a ese punto, es posible que el material haya sufrido movimientos y variaciones dimensionales producto de los ciclos de hinchazón y merma de la madera, que se traducen en la sorción y pérdida de agua.

4.2 DORADOS Y POLICROMÍAS



Figura 22. Escudo heráldico que remata el retablo de la Purísima.



Figura 23. Escudo heráldico que remata el Retablo del Pilar.

El proceso de dorado se realizaba, habitualmente, al agua, siguiendo los procesos preliminares de preparación de la madera mediante las capas de aparejo y el embolado. La presencia del bol rojo en el retablo de forma subyacente al pan de oro se conoce a través de las abrasiones puntuales que afectan el estrato metálico, que permiten distinguir levemente esa capa de tonalidad rojiza, que podría tratarse de bol de Armenia³⁴.

En el caso del retablo del Pilar, las técnicas decorativas realizadas sobre el dorado se limitan a las labores de bruñido del pan metálico, que muestra un acabado homogéneo en toda su superficie.

Respecto a las policromías, los repintes intrusistas realizados en intervenciones anteriores han enmascarado prácticamente en su totalidad el estrato policromo primigenio, que únicamente se apreciaba en los intersticios de algunas tallas. Ello dificulta la correcta identificación de las técnicas utilizadas. No obstante, tomando como referencia el escudo restaurado que remata el retablo, cuyos repintes fueron eliminados permitiendo recuperar la labor original, se ha conocido que la técnica empleada es el temple de huevo³⁵, que tuvo una gran difusión durante la Edad Media. La naturaleza de la propia técnica impide la realización de gradientes, por lo que se recurren a las tintas planas sin matiz alguno. Al aplicarse sobre las superficies otorga un aspecto aterciopelado muy característico. En éste caso, la selección cromática se ha reducido principalmente al empleo de tonalidades como el verde, el rojo y el azul, combinados con el dorado.

Tomando como referencia este ejemplo así como el retablo de la Purísima Concepción, también restaurado y posiblemente ejecutado por el mismo artista, se conoce que la policromía del retablo está realizada mediante estofados sobre dorado³⁶ (Figura 22 y Figura 23).

Por último, cabe destacar que la parte trasera de las columnas no ha sido dorada ni policromada. Consecuentemente, queda a la vista el estrato de bol rojo. Éste resultaba un proceso habitual en la elaboración de retablos, como

(34) El bol se forma a partir de pastillas de greda (tierra suave y pegajosa), que tras ser molidas y puestas en remojo son empleadas como base para el dorado. La realización de un bol con arcilla de calidad será crucial para la obtención de un perfecto acabado en la fase del dorado, pues dicha capa proporciona una superficie homogénea libre de imperfecciones para un mejor bruñido del oro, además de aportar un tono cálido que mejora el acabado final. Una de las tierras de coloración rojiza más conocidas y utilizadas fue el bol de Armenia, cuyo nombre viene dado por el lugar de obtención. VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla*, p. 79.

(35) AGULLÓ CEBRIÁ, V.; JIMÉNEZ MOLINA, R.; OLIVARES GÁZQUEZ, P. *Remate del Retablo de la Virgen del Pilar. Informe técnico* [informe de restauración], p. 4.

(36) Dicha técnica consistía en el “rayado” del la pintura al temple una vez se hubiese cubierto con ella el dorado y tras su secado. Para ello, se empleaba algún utensilio de punta fina que permitiese ir levantando progresivamente la capa de pigmento dejando el oro a la vista.

un recurso que permitía abaratar el proceso, excluyendo el empleo de oro en las zonas ocultas o menos visibles.

4.3 PINTURAS SOBRE LIENZO

Tradicionalmente, las técnicas de fijación de los lienzos a la estructura del retablo podían ser variables. En éste caso, puesto que las pinturas no presentan una función bocaporte³⁷ al tratarse de lienzos “fijos”, sin bastidor alguno, se han encolado a la estructura posterior quedando los bordes rematados por las molduras en relieve de la mazonería circundante, que ejerce una función de enmarcación. En el caso de la escena pictórica central, que muestra la imagen titular del retablo, presenta muestras de haber sido clavada en su perímetro, tal y como lo revelan algunas fotografías macroscópicas.

El lienzo principal del retablo cuenta con unas dimensiones de 174 × 116,5 cm y está ejecutado mediante la técnica al óleo, que crea una película pictórica de grosor fino, sin empastes. A diferencia de los pequeños lienzos inferiores, en éste caso no han podido extraerse muestras que permitan la identificación del soporte textil, si bien son elevadas las probabilidades de que el material sea coincidente con respecto a éstos, ya que posiblemente las pinturas se ejecutaron de forma coetánea.

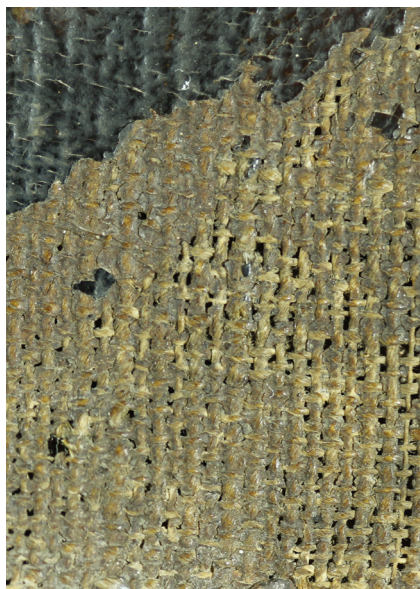


Figura 24. Dibujo escalonado del tafetán (1e1).

Los lienzos secundarios se hallan ubicados en la zona del banco, adelantados con respecto al plano pues se encuentran dispuestos en la cara frontal de los pedestales. Sus dimensiones son de 28 × 11 cm. Al igual que en el caso del lienzo central, están ejecutados mediante la técnica al óleo, creando una capa pictórica fina y sin empastes. Su accesibilidad ha facilitado la obtención de datos relativos al soporte textil. Éste presenta una trama y urdimbre perpendiculares, correspondientes con un ligamento de tipo tafetán simple (1e1)³⁸, tal y como se aprecia en la Figura 24. La uniformidad que caracteriza al entramado de la tela, conduce a la hipótesis de que se trate de un tejido de fabricación mecánica. La trama está ligeramente abierta y presenta una densidad de 10 × 9 cm². La torsión de los hilos de trama y urdimbre es de tipo Z (hacia la derecha). Las imágenes extraídas mediante microscopía³⁹ revelan que las fibras del tejido se corresponden con una tipología natural vegetal. En el examen visual al microscopio de la sección longitudinal de un haz de

(37) Tipología de lienzo fijada a un bastidor que tenía una función “móvil”, al incorporarse a una estructura con guías, poleas y correajes que permitían el deslizamiento del lienzo, pudiendo mostrarse u ocultarse, constituyendo un recurso “escénico”. Estas pinturas solían ubicarse delante de las hornacinas centrales del retablo, mostrando la imagen titular. PÉREZ MARÍN, E.; VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. Cit.*, p. 67.

(38) En el tejido realizado con el ligamento de tipo tafetán, haz y envés son iguales. El hilo de trama pasa de forma alternada por abajo y por arriba de los hilos de urdimbre, cambiando esta acción en cada pasada.

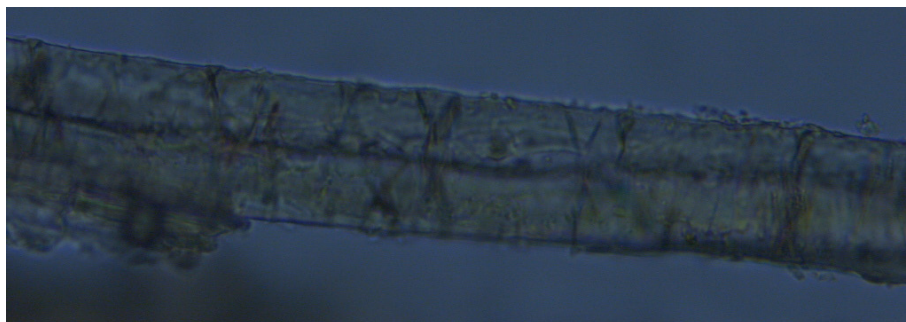
(39) Instrumental empleado: microscopio Leica DM750.

fibras (*Figura 25*) se aprecian en su recorrido y a intervalos irregulares una serie de dislocaciones transversales denominadas nódulos, una característica morfológica propia de la fibra de lino y que, en el caso del cáñamo y el yute, también puede apreciarse de forma similar.



Figura 25. Visualización de haz de fibras (hilo de trama) con 10 aumentos al microscopio.

Figura 26. Visualización de haz de fibras (hilo de urdimbre) con 40 aumentos al microscopio.



Sin embargo, al incrementar los aumentos (*Figura 26*), en la zona de los nódulos es visible una marca en forma de "X", siendo este un rasgo distintivo de la fibra de lino, pudiendo descartar así definitivamente otras fibras posibles.

En cuanto a la capa preparatoria, se deduce que se trata de una preparación de grosor fino y coloración almagra. Ello se conoce a través de las zonas de pérdida y los faltantes presentes en los lienzos del banco, en cuyos bordes se aprecia una tonalidad marrón oscura correspondiente con una preparación coloreada⁴⁰.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El análisis organoléptico efectuado sobre el retablo revela que éste presenta patologías graves que, a largo plazo, podrían comprometer la estabilidad y perdurabilidad del conjunto. Como consecuencia, puede dictaminarse que la conservación del mismo pelagra, encontrándose sus principales alteraciones vinculadas a las intervenciones inapropiadas carentes de metodología efectuadas sobre el conjunto, la suciedad acumulada, el entorno en que se ubica y el propio uso litúrgico.

Originariamente, el retablo no fue concebido para ser ubicado en su actual emplazamiento, sino que se encontraba en la capilla privada de la familia Dolz de Espejo. El momento de su traslado a la iglesia de San Bernardo Abad se desconoce, si bien son apreciables las modificaciones efectuadas sobre el conjunto para su adecuación a ese espacio (*Figura 27*). Como resultado, en las zonas laterales del retablo más protuberantes y próximas al muro (prin-

(40) Comprobar *Figura 23* en p. 23.



Figura 27. Detalle del asentamiento directo de la yesería sobre la mazonería.

principalmente en el cuerpo superior), resulta visible la ejecución y enyesado del cascarón de la capilla de forma posterior a la colocación del retablo. El resultado, es la pérdida de parte de la mazonería como consecuencia del apoyo directo de los elementos ornamentales del muro sobre ésta, quedando cubierta por esa labor de enyesado e induciendo a un posible desgaste y debilitamiento de la estructura.

Las principales alteraciones del Retablo del Pilar quedan recogidas en el *Diagrama 2* y *Diagrama 3*⁴¹. En dichos mapas de daños, pueden encontrarse zonas con depósitos cerosos, faltantes de soporte, ataque de insectos xilófagos, desconsolidación del estrato policromo, etc. Cada una de dichas patologías se tratará con mayor atención en los siguientes apartados.

En lo referente a las condiciones climáticas presentes en el inmueble, éstas también suponen un factor relevante a tener en cuenta en la conservación del retablo. A pesar de la imposibilidad de realizar un estudio tomando mediciones periódicas de humedad y temperatura, se han obtenido datos relevantes relativos a la climatología de la zona. A través de dicha información, se ha conocido que la temperatura media anual del municipio de Gea de Albaracín es de 10'6 °C, siendo julio el mes más caluroso y enero el mes más frío, con 20'1 °C y 2'2 °C, respectivamente⁴². Ello, sumado a las diferencias de temperatura existentes entre el horario diurno y nocturno (las cuales pueden exceder los 10 °C⁴³), indica importantes variaciones no sólo entre los meses de verano e invierno, existiendo una diferencia notable de 17'9 °C, sino también a nivel diario.

Durante la inspección efectuada en el proceso de documentación de la obra, se han observado algunas deficiencias en cuanto al mantenimiento del entorno de la misma. Las condiciones termohigrométricas manifestadas en el interior de la iglesia han generado daños visibles en el conjunto. Muestra de ello son los levantamientos y pérdidas del dorado y la policromía ubicados en el aletón izquierdo, así como un visible deterioro en la zona del zócalo (*Figura 28*), producto de los problemas de humedad detectados.



Figura 28. Zona inferior del sotabanco.

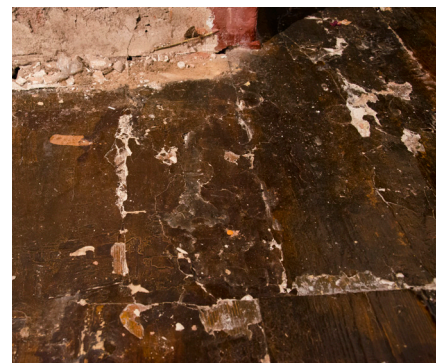
(41) Véase Anexo II pp. 40-41.

(42) Datos disponibles en: <http://es.climate-data.org/location/220590/> [Consulta: 2016-04-26]

(43) Datos disponibles en: <http://www.aemet.es/es/eltiempo/prediccion/municipios/horas/gea-de-albaracin-id44117> [Consulta: 2016-04-27]

Figura 29. Hacinamiento de escombros en la parte trasera del frontal de altar.

Figura 30. Estado del piso circundante al retablo.



Tras retirar el frontal de altar, se apreció un hacinamiento de escombros depositados en la parte trasera, siendo éstos de muy diversa naturaleza (Figura 29), y denotando un proceso acumulativo de suciedad a lo largo del tiempo.



Figura 31. Detalle de la zona del zócalo.

El piso de madera que se extiende por la planta del inmueble presenta en la zona circundante al retablo un estado de elevada precariedad (Figura 30). Éste hecho resulta poco perceptible ya que, habitualmente, frente al retablo suele colocarse un banco de madera, que debió ser retirado para la adecuada observación del conjunto. Ello desveló el problema de humedad que afecta al suelo, planteando la hipótesis de un posible problema de filtración. Éste factor, sumado al ataque de insectos xilófagos, ha propiciado un debilitamiento de la madera provocando que ésta ceda con relativa facilidad debido a su estado de podredumbre en el piso circundante al retablo, extendiéndose incluso dicho ataque de plagas a la zona del zócalo (Figura 31). Unas condiciones de elevada humedad relativa junto con una escasa iluminación y mala ventilación pueden propiciar la proliferación de éstas plagas de origen biótico, que consecuentemente atacarán la madera debido a su condición de material orgánico que contiene componentes esenciales para su nutrición y desarrollo.

5.1 ESTRUCTURA Y MAZONERÍA

El soporte lúneo aporta una función sustentante a la totalidad del retablo al conformar su estructura. La presencia del ataque de insectos xilófagos en la zona inferior del retablo propicia que esa función estructural desempeñada se vea mermada.

En la zona del sotabanco son apreciables las galerías y pequeños orificios generados por el ataque de insectos xilófagos, percibiéndose un gran deterioro en la madera llegando incluso a un estado de descomposición en determinadas zonas del zócalo. El resultado es una pérdida de resistencia y debilitamiento progresivo de la estructura interna del soporte lúneo. Teniendo en cuenta la forma y tamaño de los orificios y galerías (entre 1-3 mm), puede señalarse al *Anobium punctatum* de Geer como el insecto xilófago que

suele afectar a ésta tipología de piezas realizadas a partir de especies leñosas de conífera⁴⁴. La realización de mediciones puntuales de la humedad de equilibrio de la madera⁴⁵ reveló, en determinadas zonas más próximas al piso, unos valores elevados que alcanzaban el 43% de humedad. Esto indica que la madera de dicha zona está en valores de saturación de humedad, lo cual supone un riesgo importante para la conservación del retablo a largo plazo⁴⁶, siendo también un foco para el desarrollo de las mencionadas plagas.

Otra de las patologías presentadas está vinculada con un transporte inadecuado de las piezas que componen el retablo, posiblemente cuando éste fue trasladado a la iglesia parroquial desde su lugar de origen. La falta de precaución en la manipulación de los elementos estructurales, ha provocado la rotura y consiguiente pérdida de pequeñas piezas de la composición tales como elementos anatómicos de los ángeles, partes de las decoraciones vegetales, esquinas o zonas con elementos decorativos protuberantes más susceptibles a la fragmentación, etc. (*Figura 32, Figura 33 y Figura 34*).

Figura 32. Mutilación de cabeza de paloma.

Figura 33. Faltante en esquina de la mazonería.

Figura 34. Rotura que afecta a una talla ornamental del marco.

Figura 35. Pérdidas puntuales localizadas en las tallas de uvas.



Puntualmente, en los elementos compositivos de mayor relieve, también se observan pérdidas globales de todos los estratos, siendo visible el soporte lúneo. Teniendo en cuenta la ubicación de estos deterioros, pueden relacionarse directamente con alteraciones de tipo mecánico inducidas por la acción del hombre, tales como golpes y erosiones durante el traslado y montaje del retablo (*Figura 35*).

No obstante, el traslado del conjunto no sólo tuvo como consecuencia esa pérdida puntual de elementos producto de golpes u otros factores de

(44) Éste pertenece a la familia de los anóbidos, y es comúnmente denominado “carcoma”. Su desarrollo está asociado a unas condiciones desfavorables de humedad y temperatura. PÉREZ MARÍN, E.; VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. Cit.*, p. 104.

(45) Instrumental empleado: xilohigrómetro testo 606-2.

(46) Véase Anexo I p. 38.



Figura 36. Detalle de agrietamiento puntual en la mazonería.

carácter antrópico, sino también determinadas patologías vinculadas con el acondicionamiento del espacio circundante. Al haberse trasladado el retablo a un nuevo entorno arquitectónico, éste último debió modificarse para albergarlo adaptándose a sus dimensiones. Consecuentemente, el deterioro de las zonas del entablamento más próximas al muro resulta visible. La intervención sobre la yesería, generó modificaciones visibles al cubrir parte de la mazonería. Esto aporta peso a la estructura sometiendo al conjunto a un importante estrés mecánico lo cual, a largo plazo, puede comprometer la estabilidad y resistencia del retablo.

En la mazonería son visibles agrietamientos puntuales (Figura 36), posiblemente derivados del propio asentamiento del retablo o bien generados por las variaciones termohigrométricas que se traducen en movimientos de la madera.

5.3 ESTRATO POLÍCROMO

Tras el análisis del conjunto, puede dictaminarse como una de las principales patologías la presencia de abundantes repintes que cubren totalmente las policromías de los relieves ornamentales, esculturas y, puntualmente, algunos dorados en el ático, que se han repintado con purpurina dorada⁴⁷.

Como puede observarse en la Figura 37, en la zona interna de la ornamentación vegetal se aprecia una tonalidad rojiza no cubierta por el repinte. Si se efectúa una comparativa con el escudo restaurado que remata el retablo, es visible la correspondencia en cuanto al croma, indicando que en origen los elementos policromados del retablo presentaban, posiblemente, el mismo aspecto.

Figura 37. Detalle de policromía original visible puntualmente en los intersticios de las tallas.

Figura 38. Detalle de la pátina de envejecimiento que afecta al rostro de un niño.



Aunque los repintes son claramente distinguibles a simple vista, la fotografía UV permitió verificar su presencia⁴⁸, presentando una respuesta muy intensa en forma de una fluorescencia verde producto del empleo de goma-

(47) Véase Diagrama 3 en Anexo II p. 41.

(48) Véase Anexo IV p. 46.

laca⁴⁹. Es precisamente el empleo de éste material como capa de protección aquello que también contribuye a la formación de una pátina de envejecimiento, oscureciendo y alterando cromáticamente los elementos escultóricos (*Figura 38*).

Figura 39. Detalle de los repintes efectuados sobre el friso del banco.



Figura 40. Descohesión del repinte y policromía original por filtración de humedad.



Figura 41. Detalle de la acumulación de suciedad en los intersticios de la mazonería.



Figura 42. Detalle de desprendimiento del estrato metálico.

En la *Figura 39*, se observa otra muestra de los repintes de índole instruista, ubicados en la zona inferior de la moldura que enmarca el lienzo. A la falta de academicismo de la propia intervención hay que sumar las condiciones en que fue realizada, puesto que de forma subyacente a la capa de repinte, se aprecian depósitos cerosos que fueron cubiertos con una gruesa capa de pintura. Ello indica que, posiblemente, el repinte no sólo está efectuado sobre el estrato policromo primigenio sino, también, sobre capas de suciedad adherida en mayor o menor grado a la superficie original.

Cabe destacar los levantamientos de la policromía, tanto del estrato de repinte como del estrato picórico original, siendo visibles las capas de preparación en zonas como el aletón lateral izquierdo, especialmente afectado por la problemática de descohesión vinculada con las filtraciones de humedad (*Figura 40*).

Otra patología destacable es la presencia de una capa de suciedad grasa que afecta prácticamente a la totalidad del área dorada y policromada. Dicho estrato es el resultado de la contaminación ambiental en forma de partículas en suspensión de polvo y hollín, que se depositan sobre la estructura del retablo creando grandes acumulaciones de suciedad (*Figura 41*), fundamentalmente en los intersticios y hoquedades de los elementos ornamentales (zonas menos visibles y poco accesibles) y en los planos horizontales. El resultado es una pátina de oscurecimiento que, combinada en algunos casos con la presencia de depósitos cerosos (zona inferior del banco), supone una aceleración del envejecimiento natural de la hoja metálica, que adquiere un aspecto matificado y oscurecido. Éste factor contribuye, además, a la merma de sus propiedades, pudiendo derivar en la pérdida de cohesión y adherencia con las capas de preparación (*Figura 42*), con la consiguiente desconsolidación o desprendimiento del estrato y formación de lagunas.

(49) CARCELÉN, L., MOZO, A. *Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete*, p. 4.

La incorrecta colocación de los candelabros sobre la mesa de altar, se traduce en la aparición de áreas quemadas principalmente en la zona inferior del banco, si bien son patologías de carácter puntual (*Figura 43*). No obstante, la presencia de velas en los retablos constituye un factor de deterioro que podría conllevar importantes alteraciones a largo plazo, no sólo por el humo que desprenden o los depósitos cerosos que producen, sino por la posibilidad de consumir y destruir totalmente el conjunto si se produjese un incendio al prender la madera.

Respecto a la conservación del pan de oro, si bien a grandes rasgos el estrato todavía muestra cierta estabilidad manteniendo parte de su brillo y luminosidad al tratarse de un oro de calidad, también presenta zonas con abrasiones dejando a la vista la capa de bol almagra, además de una falta de consolidación visible como consecuencia de las patologías anteriormente mencionadas.

Figura 43. Detalle de área quemada del dorado.

Figura 44. Concreciones / manchas de origen desconocido.

Figura 45. Detalle de las concreciones localizadas en el banco y sotabanco.

En el banco y sotabanco del retablo se distinguen manchas de origen desconocido (*Figura 44* y *Figura 45*), con aspecto de concreciones adheridas al estrato metálico. Al igual que en el caso de las imágenes escultóricas, podría tratarse de una capa de goma-laca o resina aplicada a modo de protección que, con el paso del tiempo, ha oscurecido alterando cromáticamente el oro.



5.2 ESCENA PICTÓRICA CENTRAL E INFERIORES

La pintura sobre lienzo central adherida a la estructura del retablo presenta, como una de sus principales alteraciones, una pátina de oscurecimiento producto de la combustión de los cirios. Se trata, pues, de una patología vinculada directamente con el propio uso litúrgico y simbolismo de la obra, traduciéndose la devoción y el culto profesado hacia el arte sacro en el empleo



Figura 46. Depósitos cerosos acumulados en la zona inferior del lienzo.



Figura 47. Detalle de manchas de pintura blanca en la escena principal.

de velas, candeleros y lámparas. Esta suciedad de carácter graso se deposita sobre la superficie de la obra, y sumada a una oxidación del barniz contribuye a un enturbiamiento generalizado de la misma. También se perciben a lo largo de la superficie, micropérdidas puntuales y redes de craqueladuras.

Por otro lado, cabe destacar la notable acumulación de depósitos cerosos, distribuidos en forma de salpicaduras en la zona inferior del lienzo principal (Figura 46). Al igual que la patología anteriormente mencionada, ésta es el resultado de la ubicación de candelabros sobre la mesa de altar o, incluso, la colocación directa de los cirios aprovechando los intersticios de las tallas del marco. La proximidad de las velas a las zonas más bajas del retablo (principalmente la parte inferior del banco), propician la aparición de éste tipo de alteraciones o incluso llegan a generar quemados que calcinan y destruyen el material. Muestra de ello son los quemados puntuales presentes en la zona inferior del lienzo central, cuya morfología se corresponde con el tipo de alteración inducida por la llama de una vela. En la Figura 47 puede observarse uno de dichos quemados, en el cual se aprecia el calcinamiento de los estratos pictóricos junto con el soporte textil, desapareciendo, llegando la alteración hasta el soporte leñoso sobre el cual se adhiere el lienzo.

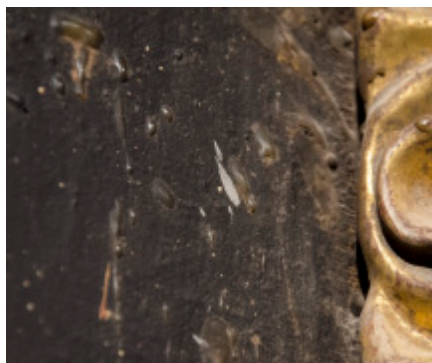
Junto con las salpicaduras de naturaleza cerosa, puntualmente se observan algunas de pintura blanca (Figura 48), también presentes en zonas próximas al entablamento. Éstos depósitos de pintura coinciden cromáticamente con la pintura empleada en los muros de la iglesia, indicando que dichas salpicaduras se produjeron durante el proceso de enyesado del cascarón de la capilla o bien durante el posterior pintado de las paredes.

Destaca la presencia de un clavo ubicado en la mitad inferior del lienzo, coincidiendo con la mano del Apóstol Santiago (Figura 49).

La realización de fotografías con luz rasante⁵⁰, reveló la ausencia de grandes deformaciones planimétricas en el lienzo, que únicamente presenta algunos leves abolsamientos longitudinales posiblemente resultantes de la pérdida de adhesión del lienzo a la tabla producto de un envejecimiento natural de los materiales empleados.

Figura 48. Detalle de quemado del lienzo.

Figura 49. Detalle del clavo del lienzo.



(50) Véase Anexo IV p. 45.

En cuanto a los pequeños lienzos ubicados en la zona del banco, éstos se encuentran adheridos a la estructura del retablo, quedando enmarcados por la mazonería circundante (Figura 50 y Figura 51).



Figura 50. Lienzo inferior (lado del Evangelio).

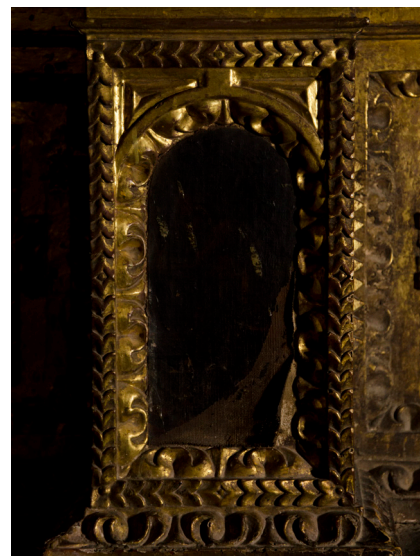


Figura 51. Lienzo inferior (lado de la Epístola).

Las patologías presentan correspondencia con aquellas manifestadas en el lienzo principal, siendo destacable la oxidación generalizada de la materia pictórica que impide la visualización de cualquier escena representada. Resultan visibles las concreciones cerosas, depositadas en forma de salpicaduras resultantes del manejo de velas con proximidad a la zona o la incorrecta ubicación de los candelabros. Además de éstos deterioros, el lienzo ubicado en el extremo derecho del banco, presenta un levantamiento de la tela adherida en la zona inferior derecha, con consiguiente pérdida del estrato de preparación y película pictórica en el área circundante, quedando visible el soporte textil.

6. CONCLUSIONES

A través de la elaboración del presente trabajo, tal y como ha quedado reflejado en los objetivos iniciales, se ha pretendido desarrollar una serie de estudios de carácter histórico, iconográfico y técnico que, junto con el análisis conservativo del retablo, permitiesen profundizar en el conocimiento de la obra y su relevancia como bien cultural y pieza de gran valor artístico e histórico, que constituye un claro ejemplo de la riqueza patrimonial presente en Gea de Albarracín.

Las premisas mencionadas, combinadas junto con una búsqueda bibliográfica exhaustiva y la posibilidad de acceso a testimonios orales, no sólo han permitido conocer detalladamente aspectos técnicos y estilísticos de la obra, relativos a su estructura, materiales de elaboración y elementos que la definen y configuran; sino, también, referentes a su pasado histórico, a través de la documentación legal obtenida. Ello ha posibilitado la realización de una estimación cronológica de su traslado desde el palacete de la familia Dolz de Espejo (ubicado en la misma localidad aragonesa) hasta la iglesia parroquial. Este factor, así como el transcurso del tiempo, han supuesto aspectos de influencia notable en la conservación del conjunto, tal y como se ha argumentado y desarrollado en el estudio sobre el estado de conservación.

El análisis de los aspectos iconográficos ha permitido profundizar en la significación de los mismos obteniendo, al mismo tiempo, mayor información sobre el simbolismo de la obra. Destaca especialmente la profusa veneración hacia la Virgen del Pilar, manifestada en ésta obra y en todo el territorio aragonés, constituyendo una advocación mariana fuente de inspiración de innumerables obras repartidas por la geografía española.

Un primer análisis rápido conduce a catalogar la conservación del Retablo del Pilar como aceptable. No obstante, un estudio en profundidad revela graves patologías que deben ser subsanadas. Como consecuencia del entorno sacro en que se ubica así como las circunstancias en las que se ha visto envuelta la obra en su devenir histórico, ha desarrollado una serie de alteraciones tales como problemas de descohesión, graves daños ocasionados por la humedad debido a la nula transpiración de la madera en la zona del sotabanco, intervenciones intrusistas (repintes), etc. Todo ello pone en riesgo la integridad del conjunto, conduciendo al planteamiento de una intervención de restauración. Si bien la redacción de una propuesta de intervención o la realización este proceso no han sido objeto del presente trabajo final de grado, cabe destacar la importancia de éste último para frenar el deterioro progresivo al cual está sometida la obra, reestableciendo su brillo y esplendor primigenios. Esta labor se ha materializado a través de un convenio de prácticas de empresa entre el Instituto Universitario de Restauración del Patrimo-

nio (IRP) y la Parroquia de Gea de Albaracín. Así, el amplio trabajo de documentación, estudio técnico y diagnóstico ha servido como precedente para la restauración que se ha desarrollado durante los meses de junio y julio del año 2016, con una segunda fase de intervención prevista para el año 2017.

7. BIBLIOGRAFÍA

AINA NAVAL, L. *El pilar, la tradición y la historia. Obras, culto, milagros, efemérides*. Zaragoza: El Noticiero (Publicaciones de la Junta del XIX centenario de la Virgen del Pilar), 1939.

ALAMÁN ORTÍZ, M. *Los Heredia: poder feudal sobre Gea*. Teruel: Perruca, 1996.

ASOCIACIÓN CULTURAL JUAN DE MARCA. *Symbolon* [Catálogo]. Brea de Aragón: Parroquia de Santa Ana, 2012.

BENITO MARÍN, F. *Patrimonio histórico de Aragón, Inventario Arquitectónico: Teruel*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, Diputación General de Aragón, 1991.

CANTOS MARTÍNEZ O.; CRIADOR MAINAR, J. *Conservación Preventiva*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 2008.

CARCELÉN, L., MOZO, A. Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete. En: *Actas del II Congreso del GEIC*, Universidad de Barcelona, 9-11 noviembre 2005.

DARANA VENTURA, F. La plástica decorativa en el Retablo de la Inmaculada Concepción en la Iglesia de San Francisco de Santa Cruz de la Palma. En: *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Sociedad de Estudios Generales de la Isla de La Palma, 2009, num. 4, ISSN: 1698-014X.

FUERTES DE GILBERT ROJO, M. Albarracín: linajes y testimonios heráldicos. En: *Tiempo de Derecho Foral en el sur aragonés: los Fueros de Teruel y Albarracín*. Zaragoza: El Justicia de Aragón, 2007, Volúmenes I y II.

GUALLAR POZA, S. *El culto de la Virgen Santísima del Pilar en su santuario de Zaragoza*. Zaragoza: El Noticiero (Publicaciones de la Junta del XIX centenario de la Virgen del Pilar), 1939.

LLINARES ROMÁN, T. *Estudio del glosario y etimología en las capitulaciones de la retablística barroca valenciana. El caso del Retablo de San Lorenzo en Valencia, en Retablo de San Valero y San Vicente en Ruzafa y de San Pedro en Sueca* [Tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.

LOZANO LÓPEZ, J.C. *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas literarias y devocionales de su pintura* [Tesis Doctoral]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.

REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2009.

PÉREZ MARÍN, E.; VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.

SERRANO, R., et. al. *El Retablo aragonés del siglo XVI, Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, Diputación General de Aragón, 1993.

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

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Retablo de la Virgen del Pilar de la Iglesia de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.....	8
Figura 2. Planta de la iglesia parroquial	10
Figura 3. Vista exterior de la iglesia parroquial	10
Figura 4. Vista interior de la iglesia desde la nave central.....	11
Figura 5. Ubicación del retablo en su respectiva capilla, en el lado de la Epístola	11
Figura 6. Sotabanco del retablo	12
Figura 7. Frontal de altar que acompaña en la actualidad al Retablo del Pilar	12
Figura 8. Ornamentación del banco	13
Figura 9. Cabeza de serpiente ubicada en la zona del banco	13
Figura 10. Cuerpo único del retablo	13
Figura 11. Ornamentación vegetal y escultórica correspondiente al lado del Evangelio	14
Figura 12. Ático y remate del retablo	14
Figura 13. Superficie interior de la cornisa	15
Figura 14. Lienzo principal del retablo	16
Figura 15. <i>Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos</i> , 1690. Vicente Berdusán (1632-1697). Catedral de Tarazona (Zaragoza). Extraída de: LOZANO LÓPEZ, JC. <i>El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas literarias y devocionales de su pintura</i> [Tesis Doctoral], p. 555.....	16
Figura 16. Escudo heráldico labrado dispuesto sobre la entrada principal del palacete de los Dolz de Espejo ubicado en Albarracín. (Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albarrac%C3%ADn_-_Casa_de_los_Dolz_de_Espejo_-_Escudo.jpg [2016-03-22])	18
Figura 17. Escudo heráldico labrado dispuesto sobre la entrada de la capilla anexa al retablo	18
Figura 18. Escudo nobiliario que remata el techo de la capilla anexa al retablo	18
Figura 19. Retablo de la Purísima Concepción	19
Figura 20. Esquema de la planta del retablo	20
Figura 21. Soporte lígneo visible tras el desprendimiento de elementos ornamentales.....	20
Figura 22. Escudo heráldico que remata el Retablo de la Purísima.....	22

Figura 23. Escudo heráldico que remata el Retablo del Pilar	22
Figura 24. Dibujo escalonado del tafetán (1e1)	23
Figura 25. Visualización de haz de fibras (hilo de trama) con 10 aumentos al microscopio	24
Figura 26. Visualización de haz de fibras (hilo de urdimbre) con 40 aumentos al microscopio	24
Figura 27. Detalle del asentamiento directo de la yesería sobre la mazonería	25
Figura 28. Detalle de zona baja del sotabanco.....	25
Figura 29. Hacinamiento de escombros en la parte trasera del frontal de altar	26
Figura 30. Estado del piso circundante al retablo	26
Figura 31. Detalle de la zona del zócalo	26
Figura 32. Mutilación de cabeza de paloma.....	27
Figura 33. Faltante en esquina de la mazonería.....	27
Figura 34. Rotura que afecta a una talla ornamental del marco	27
Figura 35. Pérdidas puntuales localizadas en las tallas de uvas	27
Figura 36. Detalle de agrietamiento puntual en la mazonería	28
Figura 37. Detalle de policromía original visible puntualmente en los intersticios de las tallas.....	28
Figura 38. Detalle de la pátina de envejecimiento que afecta al rostro de un niño	28
Figura 39. Detalle de los repintes efectuados sobre el friso del banco.....	29
Figura 40. Descohesión del repinte y policromía original por filtración de humedad	29
Figura 41. Detalle de la acumulación de suciedad en los intersticios de la mazonería.....	29
Figura 42. Detalle de desprendimiento del estrato metálico	29
Figura 43. Detalle de área quemada del dorado.....	30
Figura 44. Concreciones / manchas de origen desconocido	30
Figura 45. Detalle de las concreciones localizadas en el banco y sotabanco.....	30
Figura 46. Depósitos cerosos acumulados en la zona inferior del lienzo	31
Figura 47. Detalle de quemado del lienzo.....	31
Figura 48. Detalle de manchas de pintura blanca en la escena principal.....	31
Figura 49. Detalle del clavo del lienzo	31
Figura 50. Lienzo inferior (lado del Evangelio)	32
Figura 51. Lienzo inferior (lado de la Epístola)	32

9. ANEXO I

A continuación, se exponen los resultados de las mediciones de humedad de equilibrio realizadas en la madera del retablo, correspondientes a la zona del banco y sotabanco. Para su realización, se seleccionaron ocho puntos diferenciados en cuanto a su ubicación en la estructura del retablo y altura desde el suelo. Éste proceso se llevó a cabo el día 20 de noviembre del año 2016, y se empleó el modelo de xilohigrómetro *testo 606-2*.

Lado del Evangelio:

Altura desde el suelo	Temperatura °C	H de equilibrio de la madera (%)
20 cm	19	42
95 cm	19,5	12
150 cm	19,8	9,5

Lado de la Epístola:

Altura desde el suelo	Temperatura °C	H de equilibrio de la madera (%)
20 cm	18,8	30
95 cm	19,1	11
150 cm	19,8	9

Los resultados obtenidos indican unos valores de humedad de equilibrio de la madera elevados en aquellas zonas más próximas al suelo, como es el caso del sotabanco del retablo. La zona del zócalo resulta especialmente problemática ya que, al igual que la mesa de altar, fue construido con materiales que impiden la correcta transpiración de la madera, favoreciendo a la retención y consiguiente concentración de humedad en dicha zona.

Éstos valores disminuyen progresivamente conforme se asciende hacia las partes superiores de la fábrica. A pesar de que en el lado del Evangelio se han detectado unos porcentajes más elevados de hasta un 42% (lo cual podría indicar que la fuente de humedad se encuentra de forma próxima a esa zona), las diferencias no son excesivas con respecto al lado de la Epístola, ya que posiblemente la filtración de humedad tiene su origen en el piso y asciende por capilaridad, afectando de forma más o menos regular a las zonas inferiores del retablo.

ANEXO II

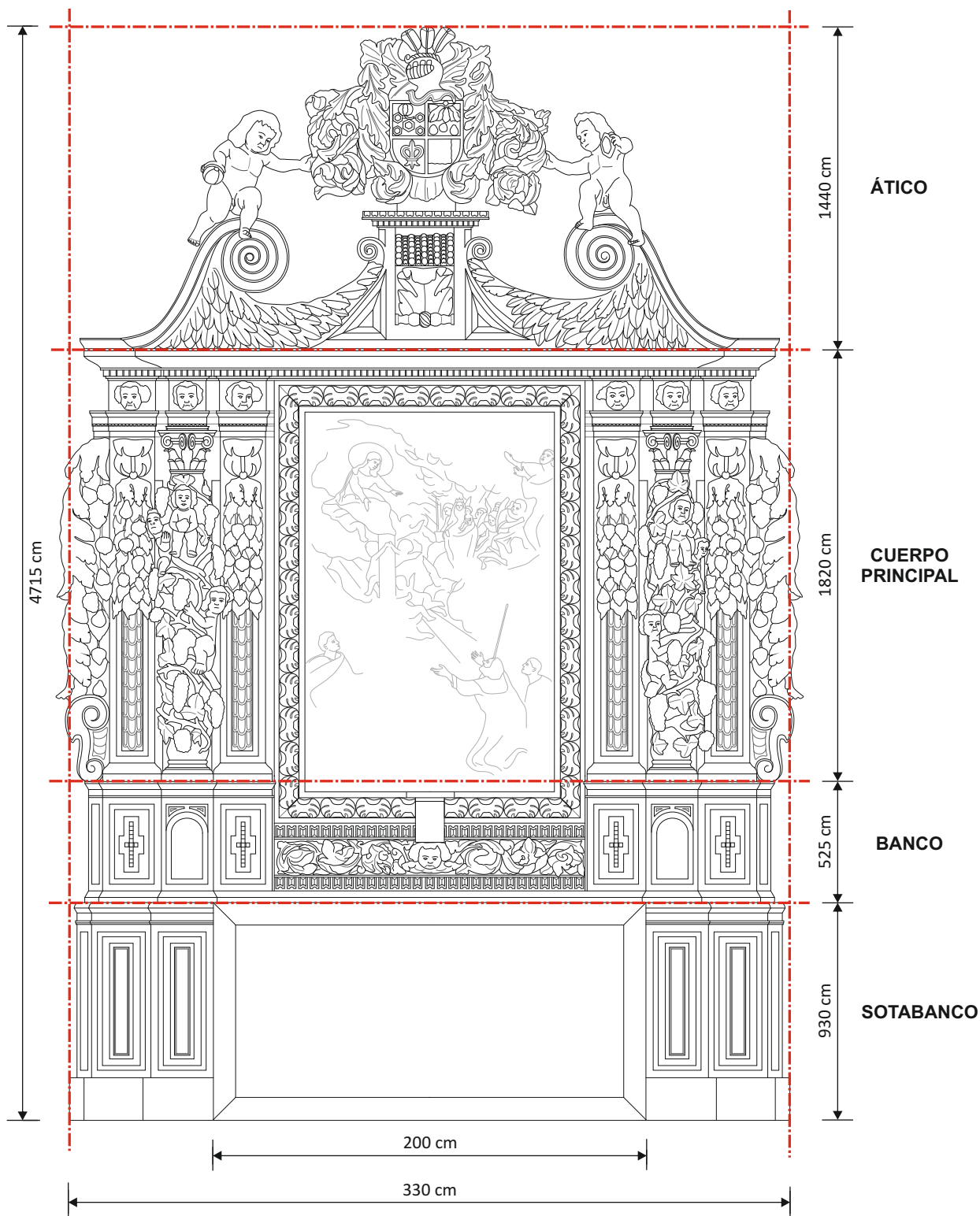
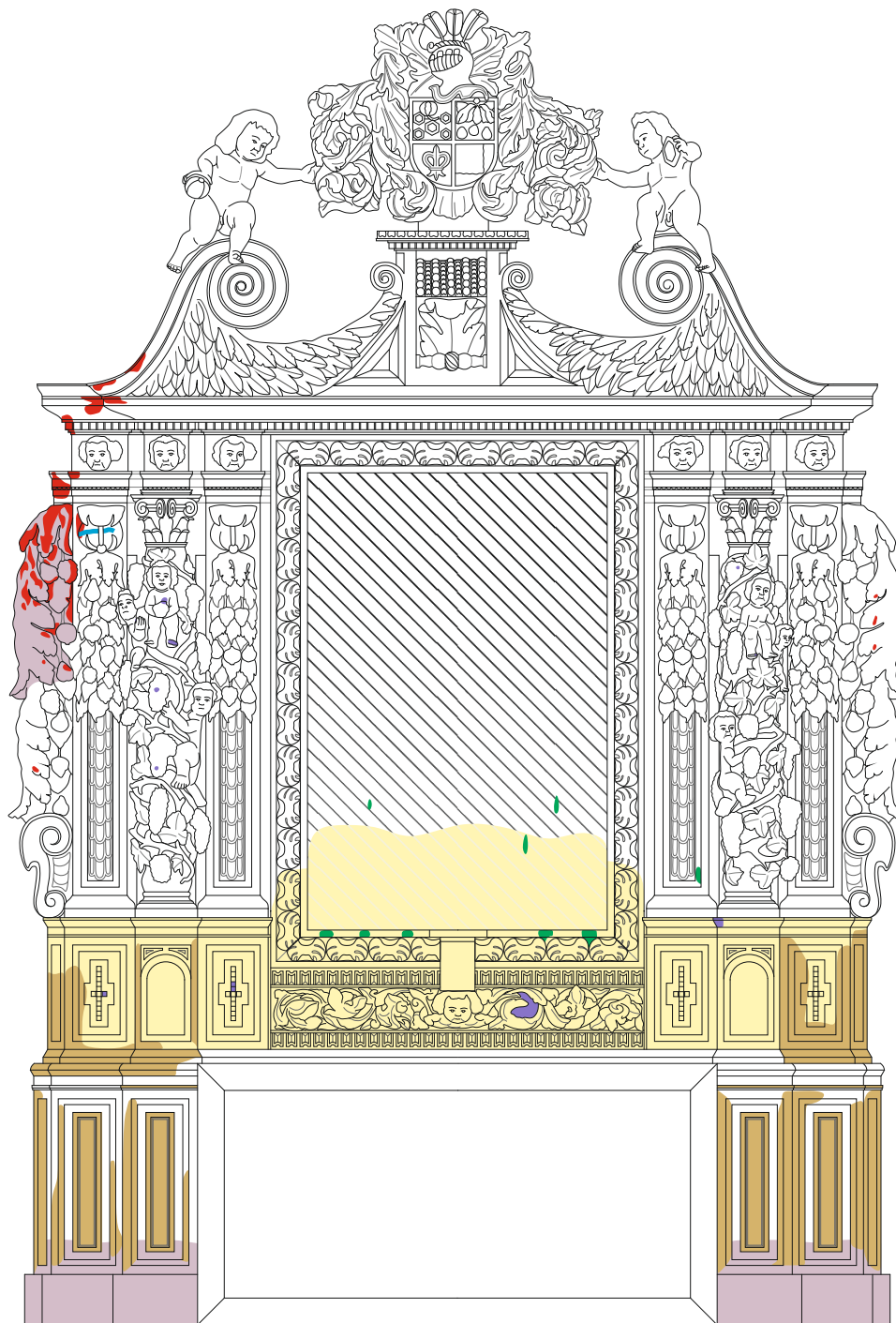


Diagrama 1.
Divisiones estructurales y medidas del retablo.











	Manchas de origen desconocido		Depósitos cerosos
	Descohesión estrato policromo		Ataque xilófagos
	Suciedad grasa + barniz oxidado		Quemados
	Pérdidas de soporte lúgneo		Grietas

Diagrama 2.
Mapa de daños del Retablo del Pilar.

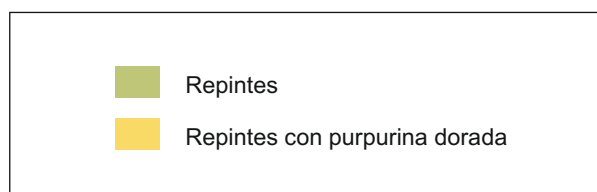
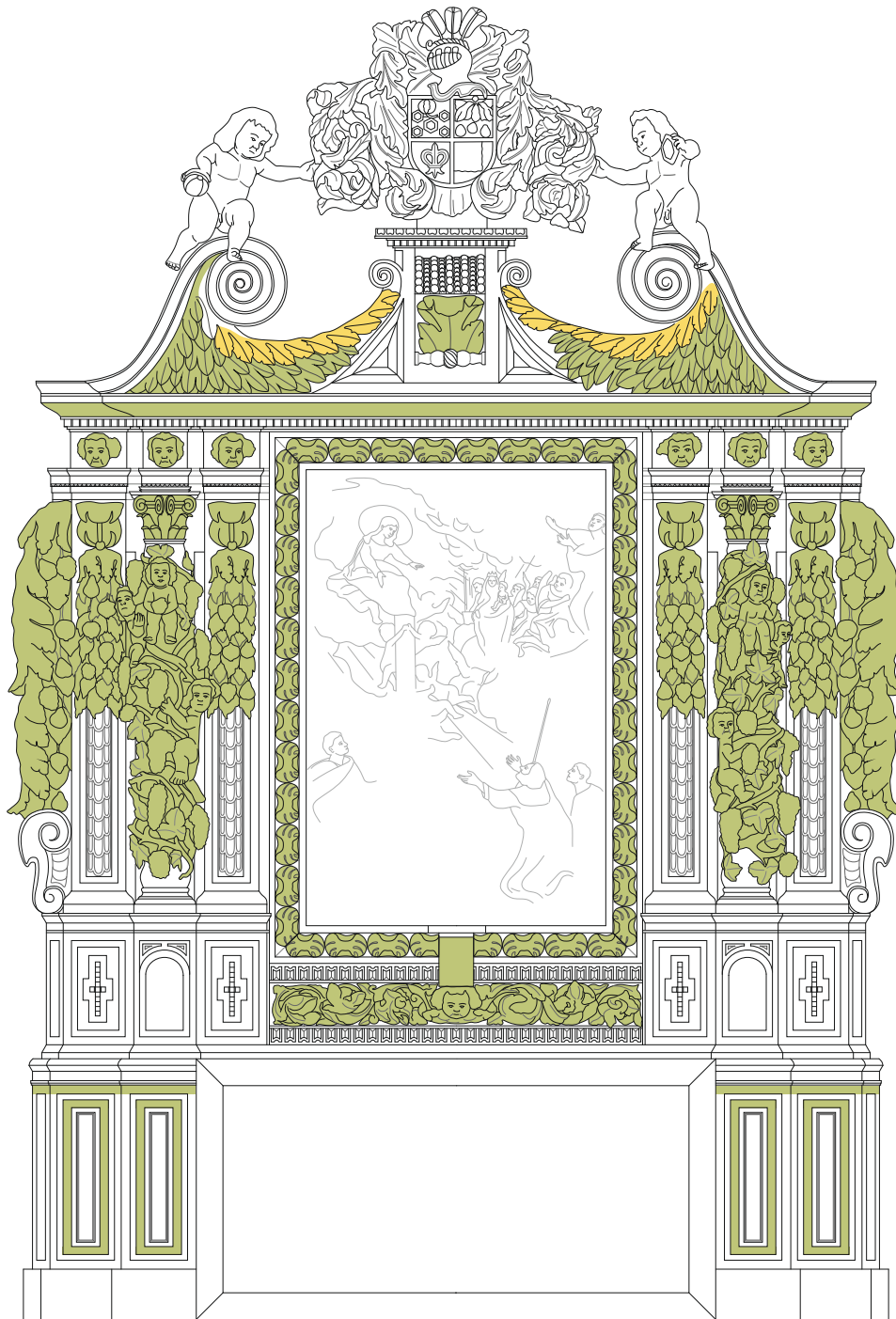
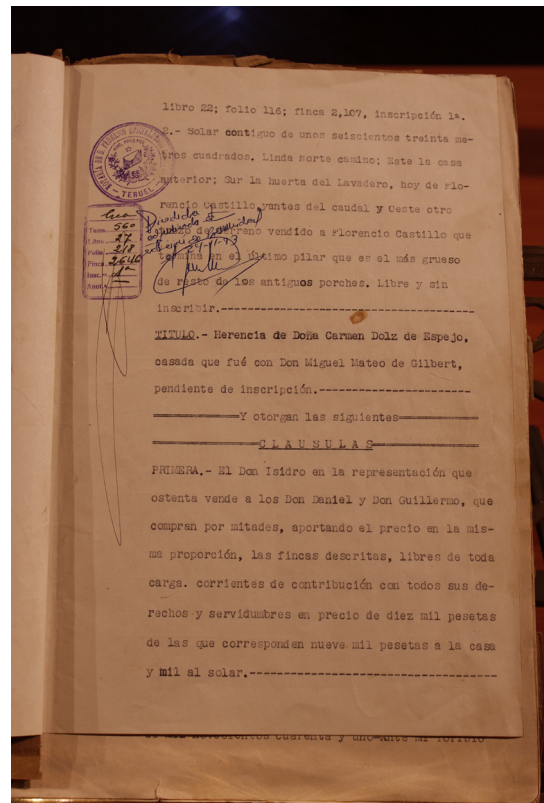
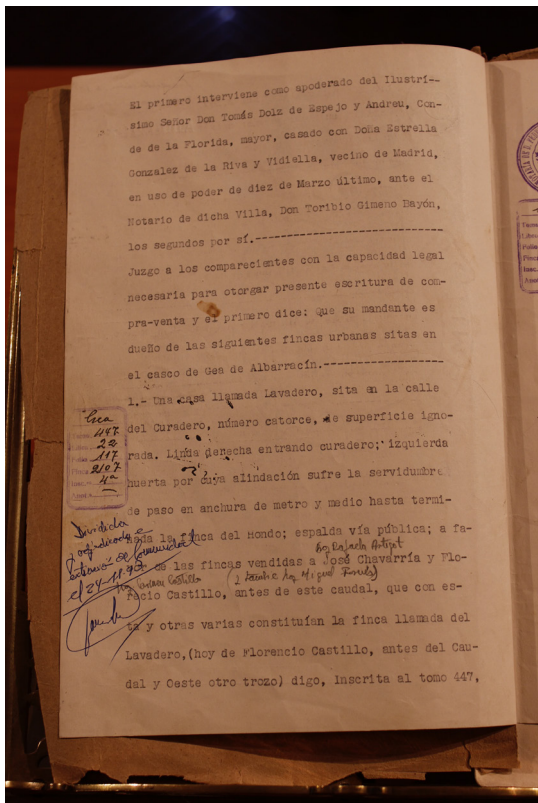
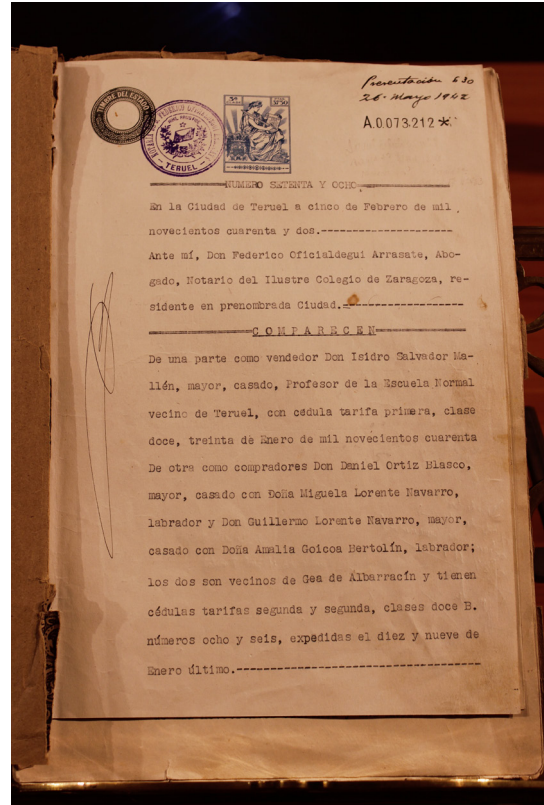
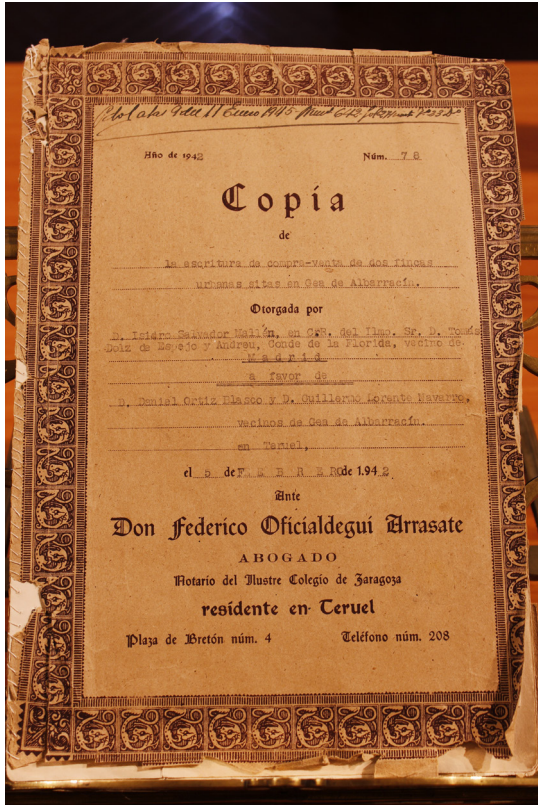


Diagrama 3.
Mapa de repintes del Retablo del Pilar.

ANEXO III




SEGUNDA.- Los compradores no abonan de momento nin-
guna cantidad y cada uno de ellos se obliga a pagar
cinco mil pesetas en el mes de Octubre del corrien-
te año.-----
El precio aplazado no devenga interés, pero los
compradores se obligan a conservar convenientemente
la casa, a pagar corrientemente cuantas contribucio-
nes é impuestos la gravan y a tenerla asegurada con-
tra incendios en Compañía a prima fija, pagando pun-
tualmente estas y a no cobrar la indemnización caso
de siniestro, sin consentimiento del vendedor.-----
TERCERA.- vencida la obligación al acreedor tendrá
opción entre ejercitar la acción ejecutiva o decla-
rar rescindida la venta por quiebra de los compra-
dores, estando éstos obligados a indemnizar al ven-
dedor todas las costas, daños y perjuicios.-----
CUARTA.- En lo no convenido expresamente en ésta se
someten las partes a las obligaciones naturales de
los contratantes de su clase.-----
Se protocoliza con ésta, testimonio del poder calen-
dado que ocupa un pliego.-----
Hechas las reservas y advertencias legales.-----

Así lo otorgan a mi sola presencia.-----
Advertí a todos los comparecientes su derecho a
leer esta por sí, por su acuerdo la leo íntegram-
ente en alta é inteligible voz, los otorgantes
la aprueban por encontrarla conforme y firman.---
De conocerlos y de todo lo contenido en la presen-
te, extendida sobre dos pliegos de clase séptima,
A. O. 242,392 y superior correlativo, yo Notario
doy fé-Isidro Salvador-Daniel Cortiz-Guillermo Lo-
rente-Con rúbricas-Sello y signo-Federico Oficial-
degui-Rubricado-----
DOCUMENTO ÚNICO
DON FEDERICO OFICIAL DEGUI ARRASATE, Abogado, Nota-
rio del Ilustre Colegio de Zaragoza, residente en
la presente Ciudad-----
Doy FE: que por Don Isidro Salvador Mallén, mayor,
casado, vecino de Teruel, me ha sido exhibido un
documento que literalmente es como sigue:-----
Número quinientos uno-Madrid a diez de Marzo
de mil novecientos cuarenta y uno-Ante mí toribio

Gimeno Bayén, Abogado, Notario de los del Ilustre
Colegio Notarial de ésta capital, con vecindad y
residencia en la misma-Comparece-Don Tomás Dolz
de Espejo y Andreu, Conde de la Florida, mayor
de edad, casado con Doña Estrella Gonzalez de la
Riva y Vidriella, Abogado, vecino de ésta Capital
con domicilio en la casa número veintidos de la
calle del conde de Aranda, provisto de cédula per-
sonal que exhibe de clase sexta, expedida en Ma-
drid el trece de Marzo del año último, con el nú-
mero ochocientos veintin mil doscientos cincuenta
y uno-Le conozco y tengo a mi juicio la capacidad
legal necesaria para otorgar la presente escritura
de mandato y dice: que confiere poder a Don Isidro
Salvador Mallén, mayor de edad, y vecino de Teruel,
para que a la persona o personas, por el precio y
condiciones que estime convenientes, venda toda
clase de fincas, que pertenezcan al mandante y es-
tén sitas en los términos de Montcal del Campo y
Cea de Albarraçén (provincia de Teruel), sobre el
precio de la venta o lo deje aplazado total o par-
cialmente, exigiendo y aceptando en este caso si
lo estimase oportuno, las garantías que juzgue
convenientes, incluso la hipotecaria; de recibo o

carta de pago de lo que cobrare, cancelando en su
día dichas garantías e hipotecas, y para todo ello
firmo y otorgo los documentos públicos o privados
que sean o considere necesarios, entendiéndose fa-
cultado el mandato para determinar y describir
las fincas que hayan de ser objeto de contrato, así
como para realizar las segregaciones o agrupaciones
de fincas que considere precisas a los fines de
este mandato-Así lo dice y otorga a mi presencia-
Leída por mí esta escritura al señor compareciente
después de enterarle podía leerla por sí, dicho se-
ñor presta su consentimiento y firma-De todo lo con-
tenido en este instrumento público, yo el Notario
que signo, firmo y rubrico, doy fé-T. Dolz de Espejo
Signado-Toribio Gimeno-Rubricado-Es primera copia
de su matriz, número al principio indicado de las
del presente año del protocolo corriente de ésta
Notaría, la expido a instancia del señor otorgante
en este solo pliego que firmo, signo, rubrico y se-
llo en Madrid al siguiente día de su otorgamiento-
Sello y signo-Toribio Gimeno-Rubricado-Los infras-
critos Notarios del Ilustre Colegio y Distrito No-
tarial de Madrid, legalizamos el signo, firma y rú-
brica que anteceden del Notario Don Toribio Gimeno

Bayón, Madrid 11 de Marzo de 1941-Sello y signo-Lec-
poldo López Urrutia-Sello y signo-Luis....-Rubricados-
Lleva adherida una póliza de la Mutualidad Notarial y
otra de legalizaciones, las dos inutilizadas.-Lo prein-
serto concuerda bien y fielmente con el documento exhi-
bido al que en caso necesario se remite y que rubrica-
do devuelvo al exhibente-Para unir a la escritura de su
razón, lo libro, signo, firma, rubrico y sello, sobre
presente pliego de clase sexta, en la Ciudad de Teruel
a seis de Febrero de mil novecientos cuarenta y dos.Doy
fé-Sello y signo-Federico Oficialdegui-Rubricado-
La presente primera copia, concuerda bien y fiel-
mente con el original, obrante en mi protocolo general corrien-
te de instrumentos públicos, bajo el número que encabeza, al que
me remito y donde enote esta saca.
Para el Don Daniel Ortiz, la libre, signo, firma,
rubrico y sello, sobre un pliego de clase tercera, serie A. núme-
ro setenta y tres mil doscientos doce y el presente de la octava
en la Ciudad de Teruel a nueve del mismo mes y año de su otorga-
miento. Doy fé-


Federico Oficialdegui

A.4.279.652 *


ABOGACIA DEL ESTADO EN TERUEL DERECHOS REALES
Presentación núm. 120 del día 25-1-42
Liquidación núm. 176 del año 1942
de pago núm. 119 fecha de hoy, HA INGRESADO
D. Daniel Ortiz Blasco y otro
Por concepto de compra-venta de fincas y saneamiento
de la finca de Gea de Albaracín número 12
al Registro de Unidades
Teruel 11 de febrero de 1942
D.F.E.
g. ortiz

SECCION DE CONTRIBUCION SOBRE LA RENTA
Delegación de Hacienda - TERUEL
Tomada razón de las *Financiamientos de Capital*
a que se refieren el presente documento, a los efectos determina-
dos en el Articulo 17 de la Ley de 13 de Diciembre de 1940.
Meses de 1942 de 1942
EL JEFE DE LA SECCION
P. D. *Blasco*

Blasco

Crito, el precedente documento en
los libros, folios, fijas e inscrip-
ciones que se indican en el cajetín, bajo
cuyo margen de los descriptores de
los fincas.
Albaracín a 11 de Enero de 1945
El Registrador
[Signature]

Boletín 6295
Núm. 12, 7, 12 y 13 pta. 12 pta.
Fidelidad 650 ptas



Escritura otorgada por el Conde la Florida, D. Tomás Dolz de Espejo y Andreu, a favor de D. Daniel Blasco y D. Guillermo Lorente Navarro, sobre la compra-venta de dos fincas en Gea de Albaracín. Cedita por Don Luís Lorente Navarro.

ANEXO IV



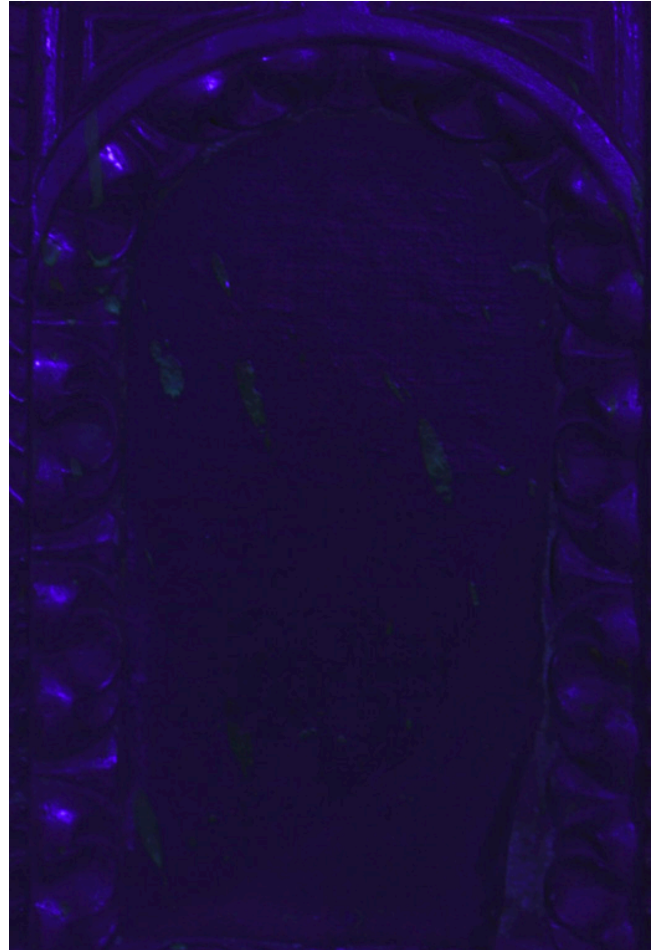
Imagen con luz rasante del lienzo principal.



Imagen con luz rasante del lienzo principal.



Imagen con luz UV del lado del Evangelio.



Detalle con luz UV de depósitos cerosos en lienzo inferior.



Imagen con luz UV de las tallas del marco y el friso del banco.

ANEXO V

FICHA TÉCNICA			
AUTOR: Desconocido		TEMA: Aparición de la Virgen al Apóstol Santiago	
TÍTULO: Retablo de la Virgen del Pilar			
TIPOLOGÍA: Retablo de madera dorada y policromada con la técnica del estofado			
FIRMA: No presenta		FECHA: s. XVII	
MEDIDAS (cm)	Altura: 500	Anchura: 330	Profundidad: 72
DATOS DEL PROPIETARIO: Iglesia Parroquial de San Bernardo Abad (actualidad) – Familia Dolz de Espejo (anteriormente)			
SELLOS E INSCRIPCIONES: No presenta			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular - malo			
FECHA DE ENTRADA: 15 de junio del año 2016		FECHA DE SALIDA:	
RESTAURADOR: Alumnos de prácticas de empresa de la UPV			
FOTOGRAFÍAS INICIALES			



Vista frontal del Retablo de la Virgen del Pilar.



Vista lateral del Retablo de la Virgen del Pilar.



Ático y remate del Retablo de la Virgen del Pilar.



Cuerpo principal del Retablo de la Virgen del Pilar.




Frontal de altar del Retablo de la Virgen del Pilar.

SOPORTE			
SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS			
DIMENSIONES (cm)	Altura: 500	Anchura: 330	Espesor: 72
TIPO DE MADERA: Conífera (pino de la zona)			
NÚMERO DE PIEZAS Y MEDIDAS DE CADA UNA: Desconocido			
TIPO DE CORTE: Desconocido			
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA: Desconocida			
SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ATAQUES BIOLÓGICOS	Insectos: ■	<i>Anobium punctatum</i> : ■ <i>Hylotrupes bajulus</i> : □ <i>Lictus brunneus</i> : □ Otros:	
	Hongos: □	Tipo:	
ALABEOS	Cóncavos: □ Convexos: □		
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: □		FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: ■	
GRIETAS: ■	AGUJEROS: □	PÉRDIDAS: ■	
NUDOS: □	CLAVOS: ■	EROSIÓN: ■	
QUEMADOS: ■	HUMEDAD: ■		
OXIDACIÓN: □			
SUCIEDAD	Barro: □ Cal: □ Pintura: ■ Aceite: □ Cera: ■		
	Deyecciones: □ Polvo: ■ Otros: Yeso / cemento		
SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES			
ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS: □		SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS: □	
REBAJE: □		ENGATILLADOS: □	
COLAS DE MILANO: □		OTROS:	
MAZONERÍA: ASPECTOS TÉCNICOS			
CLASE DE MATERIAL: Madera de conífera			
ORNAMENTACIÓN	Arquitectónica: ■ Vegetal: ■ Animal: ■ Antropomórfica: ■ Gráfica: □		
DORADO	TIPO DE PREPARACIÓN	Tradicional: ■ Comercial: □	
	COLOR	Blanca: □ Coloreada: ■	
	AGLUTINANTE	Aceite: □ Cola: ■	
	TÉCNICA	Al agua: ■ Al mixtión: □	
POLICROMÍA	TÉCNICA	Óleo: □ Temple: ■ Mixta: □	
ÉPOCA: s. XVII			
ESTILO	Románico: □ Gótico: □ Renacentista: ■ Neoclásico: □ Barroco: ■ Otros:		
Nº DE PIEZAS:	Desconocido		
MAZONERÍA: ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS RECUBRIMIENTOS			
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno: □ Regular: ■ Malo: □ Muy malo: □		
DORADO	LAGUNAS: ■	QUEMADOS: ■	DESCONSOLIDACIÓN: ■ EROSIÓN: ■
	SUCIEDAD SUPERFICIAL	Polvo: ■ Hollín: ■ Cera: ■ Deyecciones: □ Barro: □ Otros:	
POLICROMÍA	LAGUNAS: ■	QUEMADOS: ■	DESCOHESIÓN: ■

INTERVENCIONES ANTERIORES				
PROTECCIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>	REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/>	OTROS:

SOPORTE		
LIENZO PRINCIPAL		
SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS		
DIMENSIONES TOTALES (cm): 116 × 174 cm		
DIMENSIONES SUPERFICIE PINTADA (cm):		
CLASE DE TEJIDO	Lino: <input checked="" type="checkbox"/> Algodón: <input type="checkbox"/> Cáñamo: <input type="checkbox"/> Yute: <input type="checkbox"/> Seda: <input type="checkbox"/> Otros:	
NÚMERO DE HILOS × cm ² : 10 × 9 cm ²		
COSTURAS: No presenta		
TIPO DE LIGAMENTO: Tafetán		
ORILLO	Sí: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/> ¿Dónde?:	
OTROS ELEMENTOS	Etiquetas: <input type="checkbox"/> Papeles pegados: <input type="checkbox"/> Inscripciones: <input type="checkbox"/> Grafismos: <input type="checkbox"/> Firmas: <input type="checkbox"/> Otros: Clavos	
SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN		
DEFECTOS EN EL PLANO	Distensiones: <input type="checkbox"/> Abolsamientos: <input checked="" type="checkbox"/> Otros:	
DESGARROS: <input type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/> CORTES: <input type="checkbox"/>	
BORDES CORTADOS: <input type="checkbox"/>		
ENCOGIMIENTO: <input type="checkbox"/>		
MUTILACIONES: <input type="checkbox"/>		
MARCAS EN EL LIENZO	Causadas por el bastidor: <input type="checkbox"/> Por enrollado: <input type="checkbox"/> Otras:	
ATAQUES BIOLÓGICOS	Insectos: <input checked="" type="checkbox"/> Tipo: <i>Anobium punctatum</i> Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo:	
HUMEDAD: <input type="checkbox"/>		
OXIDACIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>		
SUCIEDAD	Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input checked="" type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros:	
INTERVENCIONES ANTERIORES		
REENTELADO: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
BORDES: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
PARCHES: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
INJERTOS: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
OTROS:		
CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS		
PREPARACIÓN		
TIPO DE PREPARACIÓN	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/> Imprimación: <input type="checkbox"/>	
COLOR	Blanca: <input type="checkbox"/> Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE	Aceite: <input checked="" type="checkbox"/> Cola: <input type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (mm)	Medio: <input type="checkbox"/> Fino: <input checked="" type="checkbox"/> Grueso: <input type="checkbox"/>	
PELÍCULA PICTÓRICA		
TÉCNICA	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/> Temple: <input type="checkbox"/> Mixta: <input type="checkbox"/> Acrílico: <input type="checkbox"/> Dorado: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (mm)	Medio: <input type="checkbox"/> Fino: <input checked="" type="checkbox"/> Grueso: <input type="checkbox"/>	

TEXTURA	Empastes: <input type="checkbox"/> Fina: <input checked="" type="checkbox"/> Mixta: <input type="checkbox"/>			
DIBUJO SUBYACENTE	Sí: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>			
BARNIZ				
TIPO DE BARNIZ: Resina natural				
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN				
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno: <input checked="" type="checkbox"/> Regular: <input type="checkbox"/> Malo: <input type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>			
DEFECTO DE TÉCNICA	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/> Descohesión: <input type="checkbox"/> Piel de naranja: <input type="checkbox"/>			
ALTERACIÓN QUÍMICA	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/> Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>			
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/> Falsas: <input type="checkbox"/>			
CAZOLETAS: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS: <input type="checkbox"/>	PULVERULENCIA: <input type="checkbox"/>	
EROSIÓN: <input type="checkbox"/>	OTROS:			
QUEMADOS	Granulaciones: <input type="checkbox"/> Ampollas: <input type="checkbox"/> Cráteres: <input type="checkbox"/> Otros: pérdida de soporte textil y lúneo			
HUMEDAD	Pasmados: <input type="checkbox"/> Manchas: <input type="checkbox"/> Microorganismos: <input type="checkbox"/>			
ALTERACIÓN DEL BARNIZ	Intensa: <input type="checkbox"/> Media: <input checked="" type="checkbox"/> Suave: <input type="checkbox"/>			
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/> Amarilleamiento: <input type="checkbox"/> Pérdida de transparencia: <input checked="" type="checkbox"/> Pasmado: <input type="checkbox"/> Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>			
SUCIEDAD SUPERFICIAL	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Hollín: <input checked="" type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Barro: <input type="checkbox"/> Otros: pintura plástica blanca			
INTERVENCIÓNES ANTERIORES				
PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>	REPINTES: <input type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/>	OTROS:
CROQUIS DE DAÑOS				
				

SOPORTE		
LIENZO INFERIOR (LADO EVANGELIO)		
SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS		
DIMENSIONES TOTALES (cm): 28 × 11 cm		
DIMENSIONES SUPERFICIE PINTADA (cm):		
CLASE DE TEJIDO	Lino: <input checked="" type="checkbox"/> Algodón: <input type="checkbox"/> Cáñamo: <input type="checkbox"/> Yute: <input type="checkbox"/> Seda: <input type="checkbox"/> Otros:	
NÚMERO DE HILOS × cm ² : 10 × 9 cm ²		
COSTURAS: No presenta		
TIPO DE LIGAMENTO: Tafetán		
ORILLO	Sí: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/> ¿Dónde?:	
OTROS ELEMENTOS	Etiquetas: <input type="checkbox"/> Papeles pegados: <input type="checkbox"/> Inscripciones: <input type="checkbox"/> Grafismos: <input type="checkbox"/> Firmas: <input type="checkbox"/> Otros: Clavos	
SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN		
DEFECTOS EN EL PLANO	Distensiones: <input checked="" type="checkbox"/> Abolsamientos: <input type="checkbox"/> Otros:	
DESGARROS: <input type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input type="checkbox"/>	CORTES: <input type="checkbox"/>
BORDES CORTADOS: <input checked="" type="checkbox"/>		
ENCOGIMIENTO: <input type="checkbox"/>		
MUTILACIONES: <input type="checkbox"/>		
MARCAS EN EL LIENZO	Causadas por el bastidor: <input type="checkbox"/> Por enrollado: <input type="checkbox"/> Otras:	
ATAQUES BIOLÓGICOS	Insectos: <input checked="" type="checkbox"/> Tipo: <i>Anobium punctatum</i> Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo:	
HUMEDAD: <input type="checkbox"/>		
OXIDACIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>		
SUCIEDAD	Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input checked="" type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros:	
INTERVENCIONES ANTERIORES		
REENTELADO: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
BORDES: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
PARCHES: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
INJERTOS: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
OTROS: <input type="checkbox"/>		
CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS		
PREPARACIÓN		
TIPO DE PREPARACIÓN	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/> Imprimación: <input type="checkbox"/>	
COLOR	Blanca: <input type="checkbox"/> Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE	Aceite: <input checked="" type="checkbox"/> Cola: <input type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (mm)	Medio: <input type="checkbox"/> Fino: <input checked="" type="checkbox"/> Grueso: <input type="checkbox"/>	
PELÍCULA PICTÓRICA		
TÉCNICA	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/> Temple: <input type="checkbox"/> Mixta: <input type="checkbox"/> Acrílico: <input type="checkbox"/> Dorado: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (mm)	Medio: <input type="checkbox"/> Fino: <input checked="" type="checkbox"/> Grueso: <input type="checkbox"/>	
TEXTURA	Empastes: <input type="checkbox"/> Fina: <input checked="" type="checkbox"/> Mixta: <input type="checkbox"/>	
DIBUJO SUBYACENTE	Sí: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	

BARNIZ			
TIPO DE BARNIZ: Resina natural			
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno: <input type="checkbox"/> Regular: <input type="checkbox"/> Malo: <input checked="" type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>		
DEFECTO DE TÉCNICA	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/> Descohesión: <input type="checkbox"/> Piel de naranja: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN QUÍMICA	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/> Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>		
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/> Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS: <input type="checkbox"/>	PULVERULENCIA: <input type="checkbox"/>
EROSIÓN: <input type="checkbox"/>	OTROS: Abrasiones		
QUEMADOS	Granulaciones: <input type="checkbox"/> Ampollas: <input type="checkbox"/> Cráteres: <input type="checkbox"/> Otros:		
HUMEDAD	Pasmados: <input type="checkbox"/> Manchas: <input type="checkbox"/> Microorganismos: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN DEL BARNIZ	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/> Media: <input type="checkbox"/> Suave: <input type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/> Amarilleamiento: <input type="checkbox"/> Pérdida de transparencia: <input checked="" type="checkbox"/> Pasmado: <input type="checkbox"/> Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>		
SUCIEDAD SUPERFICIAL	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Hollín: <input checked="" type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Barro: <input type="checkbox"/> Otros:		
INTERVENCIÓNES ANTERIORES			
PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>	REPINTES: <input type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/> OTROS:
CROQUIS DE DAÑOS			
<p> <input checked="" type="checkbox"/> Suciedad grasa + barniz oxidado <input checked="" type="checkbox"/> Depósitos cerosos </p>			

SOPORTE		
LIENZO INFERIOR (LADO EPÍSTOLA)		
SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS		
DIMENSIONES TOTALES (cm): 28 × 11 cm		
DIMENSIONES SUPERFICIE PINTADA (cm):		
CLASE DE TEJIDO	Lino: <input checked="" type="checkbox"/> Algodón: <input type="checkbox"/> Cáñamo: <input type="checkbox"/> Yute: <input type="checkbox"/> Seda: <input type="checkbox"/> Otros:	
NÚMERO DE HILOS × cm ² : 10 × 9 cm ²		
COSTURAS: No presenta		
TIPO DE LIGAMENTO: Tafetán		
ORILLO	Sí: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/> ¿Dónde?:	
OTROS ELEMENTOS	Etiquetas: <input type="checkbox"/> Papeles pegados: <input type="checkbox"/> Inscripciones: <input type="checkbox"/> Grafismos: <input type="checkbox"/> Firmas: <input type="checkbox"/> Otros: Clavos	
SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN		
DEFECTOS EN EL PLANO	Distensiones: <input checked="" type="checkbox"/> Abolsamientos: <input type="checkbox"/> Otros:	
DESGARROS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/>	CORTES: <input type="checkbox"/>
BORDES CORTADOS: <input checked="" type="checkbox"/>		
ENCOGIMIENTO: <input type="checkbox"/>		
MUTILACIONES: <input type="checkbox"/>		
MARCAS EN EL LIENZO	Causadas por el bastidor: <input type="checkbox"/> Por enrollado: <input type="checkbox"/> Otras:	
ATAQUES BIOLÓGICOS	Insectos: <input checked="" type="checkbox"/> Tipo: <i>Anobium punctatum</i> Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo:	
HUMEDAD: <input type="checkbox"/>		
OXIDACIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>		
SUCIEDAD	Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input checked="" type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros:	
INTERVENCIONES ANTERIORES		
REENTELADO: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
BORDES: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
PARCHES: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
INJERTOS: <input type="checkbox"/>	Tipo de material:	Tipo de adhesivo:
OTROS: <input type="checkbox"/>		
CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS		
PREPARACIÓN		
TIPO DE PREPARACIÓN	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/> Imprimación: <input type="checkbox"/>	
COLOR	Blanca: <input type="checkbox"/> Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE	Aceite: <input checked="" type="checkbox"/> Cola: <input type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (mm)	Medio: <input type="checkbox"/> Fino: <input checked="" type="checkbox"/> Grueso: <input type="checkbox"/>	
PELÍCULA PICTÓRICA		
TÉCNICA	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/> Temple: <input type="checkbox"/> Mixta: <input type="checkbox"/> Acrílico: <input type="checkbox"/> Dorado: <input type="checkbox"/>	
GROSOR (mm)	Medio: <input type="checkbox"/> Fino: <input checked="" type="checkbox"/> Grueso: <input type="checkbox"/>	
TEXTURA	Empastes: <input type="checkbox"/> Fina: <input checked="" type="checkbox"/> Mixta: <input type="checkbox"/>	
DIBUJO SUBYACENTE	Sí: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	

BARNIZ			
TIPO DE BARNIZ: Resina natural			
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno: <input type="checkbox"/> Regular: <input type="checkbox"/> Malo: <input checked="" type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>		
DEFECTO DE TÉCNICA	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/> Descohesión: <input type="checkbox"/> Piel de naranja: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN QUÍMICA	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/> Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>		
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/> Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS: <input type="checkbox"/>	PULVERULENCIA: <input type="checkbox"/>
EROSIÓN: <input type="checkbox"/>	OTROS: Abrasiones		
QUEMADOS	Granulaciones: <input type="checkbox"/> Ampollas: <input type="checkbox"/> Cráteres: <input type="checkbox"/> Otros:		
HUMEDAD	Pasmados: <input type="checkbox"/> Manchas: <input type="checkbox"/> Microorganismos: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN DEL BARNIZ	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/> Media: <input type="checkbox"/> Suave: <input type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/> Amarilleamiento: <input type="checkbox"/> Pérdida de transparencia: <input checked="" type="checkbox"/> Pasmado: <input type="checkbox"/> Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>		
SUCIEDAD SUPERFICIAL	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Hollín: <input checked="" type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Barro: <input type="checkbox"/> Otros:		
INTERVENCIÓNES ANTERIORES			
PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>	REPINTES: <input type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/> OTROS:
CROQUIS DE DAÑOS			
<div style="display: flex; justify-content: flex-end; align-items: flex-start;"> <div style="margin-right: 20px;"> <p>11 cm</p> <p>28 cm</p> </div> <div style="margin-right: 20px;"> <p>▨ Suciedad grasa + barniz oxidado</p> <p>▬ Pérdida de p. pict. + preparación</p> <p>▮ Pérdida de p. pict. + desadhesión del soporte textil</p> <p>■ Depósitos cerosos</p> </div> </div>			