

TFG

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

Presentado por Julián Rodríguez Montagut
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 retablo de Ánimas del Purgatorio ubicado en la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albaracín, objeto de estudio del presente trabajo de fin de grado, es un retablo de estilo clasicista formado por un bajorrelieve de Ánimas.

Elaborado hacia finales del S.XVII cuenta con una estructura de madera de dimensiones reducidas, cuya escena principal combina la policromía con el oro y las corladuras proporcionando al espectador una pieza de gran valor estético y detalle.

La obra presenta un mal estado de conservación, derivado de factores externos como acumulación de suciedad ambiental, humedad, temperatura y ataque de insectos xilófagos, del mismo modo también producto de factores internos como el propio envejecimiento de los materiales constituyentes. El objetivo del presente trabajo es elaborar una propuesta de intervención que permita recuperar la estabilidad del conjunto y la legibilidad perdida, así como prolongar su conservación en el transcurso del tiempo.

PALABRAS CLAVE

Retablo, Gea de Albaracín, Ánimas del Purgatorio, corladuras, policromía.

ABSTRACT

The altarpiece of Souls in Purgatory located in the Church of San Bernardo Abad Gea de Albarracín, object of study of the present Final Degree Project, is a classicist-styled altarpiece formed with a bas-relief of Souls.

Worked up in the late seventeenth century, it has a wooden structure of reduced dimensions, where the main scene combines polychromy with gold and tinted varnishes, providing the viewer a piece of great aesthetic and technicality value.

The piece of work presents a poor state of preservation, due to external factors as the accumulation of environmental dirt; humidity; temperature and the onset of xylophagous insects, and also the result of internal factors as the own aging of the constituent materials. The aim of this Final Degree Project is to elaborate an approach that will serve to restore the stability of all the ensemble and the legibility lost, and to prolong its conservation over the pass of time.

KEYWORDS

Altarpiece, Gea de Albarracín, Souls in Purgatory, tinted varnishes, polychromy.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar dar las gracias a mi tutora Eva Pérez Marín por su tiempo, ayuda y dedicación, no sólo a la hora de realizar este trabajo final de grado, sino durante los dos años de enseñanza en la universidad.

Agradecer el apoyo de mi familia y amigos, en especial a Rafa y Alicia, mis dos pilares fundamentales.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTÍLISTICO E ICONOGRÁFICO	9
3.1 UBICACIÓN DEL RETABLO Y APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	9
3.2 DESCRIPCIÓN ESTÍLISTICA E IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA	11
4. ESTUDIO TÉCNICO	15
4.1 COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL	15
4.2 DORADOS, PLATEADOS Y POLICROMÍA.....	17
5. ESTADO DE CONSERVACIÓN	19
5.1 ESTRUCTURA Y SOPORTE	20
5.2 DORADOS, PLATEADOS Y POLICROMÍA.....	22
6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	24
6.1 TRATAMIENTO GENERAL.....	25
6.2 SOPORTE LEÑOSO	26
6.3 DORADOS, PLATEADOS Y POLICROMÍA	29
6.4 RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.....	33
7. CONCLUSIONES	34
8. BIBLIOGRAFÍA	35
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	38
10. ANEXO	39

1. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo de fin de grado es realizar un estudio y propuesta de intervención del retablo de las Ánimas del Purgatorio, ubicado en la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín (Teruel).

Se trata de un retablo de estilo clasicista datado en la segunda mitad del siglo XVII. Realizado en madera, compuesto por dorados, corladuras y policromías, cuyas dimensiones son de 287 x 202 cm. La autoría de la obra es de origen desconocido, puesto que no se han localizado documentos sobre su ejecución.

El transcurso de los años, los cambios de ubicación y el envejecimiento de los materiales constitutivos, han afectado gravemente a la estructura del retablo produciendo una pérdida de su estética y valor compositivo. El mal estado de conservación en el que se encuentra la obra ha conducido a realizar el trabajo que nos ocupa, en el cual se pretende recoger una serie de estudios históricos, iconográficos y técnicos, así como su estado de conservación actual y la posterior propuesta de intervención.

De este modo, la propuesta descrita servirá para llevar a cabo una futura intervención en el retablo, para proporcionar su estabilidad a largo plazo, la cual cuenta con recomendaciones conservativas que pretenden poner en valor el bien cultural. Asimismo, también se busca asegurar unas pautas que permitan mantener el retablo en buen estado, minimizando el efecto del paso del tiempo y garantizando la futura preservación de la obra.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El Retablo de Ánimas ubicado en Gea de Albarracín es el objeto principal de este trabajo, a través del cual se establecen los estudios históricos, iconográficos y estilísticos, así como el análisis del estado de conservación de la obra y la realización de la propuesta de intervención.

Los objetivos principales son:

- Recopilar información fotográfica y bibliográfica, para establecer la documentación referente al retablo.
- Realizar un estudio técnico del conjunto retablístico.
- Examinar los aspectos que componen la iconografía del retablo.
- Observar e identificar las patologías de la obra, para determinar su estado de conservación.
- Elaborar estrategias de intervención para disminuir los deterioros y mejorar la estabilidad de la obra.

Por ello, la metodología empleada en este proyecto ha sido la siguiente:

- Recopilación de fuentes documentales, a través de una búsqueda de información bibliográfica.
- Realización de documentación fotográfica del conjunto retablístico.
- Inspección in situ de la obra para realizar el estudio técnico e identificar las patologías propias del retablo.
- Elaboración de mapas de daños para situar y analizar los principales deterioros de la obra.
- Redacción de la propuesta de intervención.



Figura 1. Retablo de Ánimas de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.

3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

3.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y UBICACIÓN DEL RETABLO

Gea de Albarracín situado en la provincia de Teruel y cercano al río Guadalaviar durante los siglos XVI y XVII fue un pueblo árabe muy importante en la comarca donde la población cristiana era escasa, debido a que fue el lugar elegido como residencia predilecta por los moriscos de Albarracín. La causa de la limitada población cristiana esclarece el hecho de que en Gea no hubiera ermitas en los campos y montañas. Solamente a mediados del siglo XVII se construyeron las de San Roque y San Sebastián.

A principios del siglo XVII, la iglesia parroquial de Gea requería de una reparación debido a su longevidad. Téngase en cuenta que el edificio parroquial al que nos referimos es el tercero de los construidos (*Figura 2*), el primer templo se levantó a finales del siglo XII, y el siguiente a finales del siglo XIV o principios del XV¹. La expulsión de los moriscos en 1610 supuso la evolución religiosa de la villa, como pone de manifiesto que el 20 de Mayo de 1613, el conde de Fuentes, señorío de Gea de Albarracín, Juan Jorge Fernández de Heredia, prometiera construir una nueva iglesia manteniendo los ornamentos. Asimismo, el aumento de población cristiana implicó el crecimiento del número de habitantes de Gea, lo que generó la necesidad de edificar un templo parroquial en relación con el crecimiento de habitantes de Gea².



Figura 2. Imagen de la puerta principal y vista general de la Iglesia de San Bernardo Abad.

¹ LOZANO, J.C. *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*, 2004, p.314.

² TOMÁS, C. *Las iglesias de la diócesis de Albarracín*, 1965, p.41.

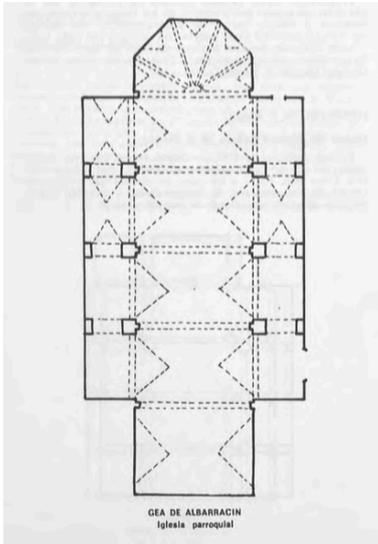


Figura 3. Planta de la actual Iglesia de San Bernardo Abad.



Figura 4. Ubicación del retablo en la cuarta capilla.

En dicha época se observa una descripción de la iglesia parroquial antigua, anterior a la actual, donde se cita:

«La Iglesia parrochial es de una navada muy antigua y tiene necesidad de reparo. Su invocacion es de Nuestra Señora y a los pies está San Bernardo. Tiene sacrario antiguo. Tiene torre y campanas, relox, pila baptismal y sacristia- (77). »³

En 1660, las obras de la iglesia parroquial estaban en desarrollo, aunque la coyuntura económica dificultó tanto el proceso de construcción como el de ornamentación, que requirió de la ayuda de los vecinos y del conde de Fuentes para proveer la suma necesaria para su edificación y restructuración. En la Figura 3, se observa la planta de iglesia que ha llegado hasta nuestro días, una construcción de estilo barroco que consta de tres naves de cuatro tramos. La amplia nave central rectangular está cubierta con una bóveda de medio cañón con lunetos y los laterales en sentido transversal.

La entrada posee una forma poligonal y en ambos lados se distribuyen las capillas, que dividen el espacio en cuatro tramos a través de columnas. La torre se sitúa a la izquierda, al lado del Evangelio, hacia la parte de la cabecera, que es de tres cuerpos y de piedra, como el resto de la Iglesia⁴.

La Iglesia de San Bernardo Abad alberga obras de especial interés, entre las que se encuentra el Retablo de Ánimas del Purgatorio (Figura 4). A razón de sus dimensiones, el actual emplazamiento, la cuarta capilla del lado del Evangelio, no debió ser el lugar original sino uno de los laterales del corredor del claustro⁵. Su construcción se llevó a cabo a finales del S.XVII; no obstante, el desconocimiento de su autoría y la inexistencia de documentos que aporten información cronológica impiden datarla con exactitud.

En la siguiente cita, Don Juan Monterol y Antillón describe en 1689 un retablo de características muy similares ubicado en la iglesia parroquial, aunque es probable que su ubicación original fuera el convento del Carmen Calzado.

«Y se pasa por ella por arco a la capilla de las Almas que es de la villa y su retablo es de pintura en tabla antigua dorado y en medio, las Almas de pintura. »⁶

Gea de Albarracín adquiere gran importancia gracias a su esplendor artístico y se convierte en una de las villas más importantes del condado de Fuentes. El 10 de Octubre de 1673 fue fundado el significativo Convento de los Carmelitas Calzados por Fray Raimundo Lumbier quien aportó la mayor cantidad de dinero, así como lo necesario para la celebración del culto.

³ *Ibíd.*, p.43.

⁴ SEBASTIÁN, S. *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, 1974, p.225.

⁵ MONGE, J. *Convento de Nuestra Señora del Carmen y San José de Gea de Albarracín. Localización, estudio y catalogación del patrimonio disperso de su iglesia*, 2015, p.81.

⁶ TOMÁS, C. *Op.Cit.*, p.44.



Figura 5. Imagen de la puerta principal del Convento del Carmen



Figura 6. Imagen del altar de obra donde está ubicado el retablo.



Figura 7. Detalle del banco con relieve floral.

Sin embargo, la iniciativa para realizar un nuevo convento de los Carmelitas en Gea de Albarracín fue de Juan Miguel Fernández de Heredia y Pujadas, undécimo conde de Fuentes, marqués de Mora y señor temporal de la villa de Gea. La voluntad paterna era que el convento se realizase en la Villa de Fuentes:

“Item. Quiero que en dicha mi villa de Fuentes se funde un Convento de la observancia /o/ recoletos de la orden del Carmen calzados /o/ descalzos de la forma y manera que lo dispusieren los executores que avajo nonbrare para la execucion de las cossas de mi alma...”⁷

La preexistencia de una fundación monástica en esta localidad, el Convento Franciscano de Santa Ana, obligó al cambio de ubicación. Sin embargo, hasta la primera mitad del siglo XVII no finalizó la construcción de la iglesia, de un sobrio estilo barroco clasicista, y, todavía en 1656, siendo conde de Fuentes Juan Fernández de Heredia y Paternoy, se capitulaba su realización, cuya capilla mayor hubo de concluir este último.⁸

En 1835 se produjo la desamortización eclesiástica, una medida que tomaron varios gobiernos liberales del siglo XIX. El decreto de desamortización de los bienes del clero regular provocó que los religiosos del Convento de los Carmelitas Calzados (*Figura 5*) fueran expulsados y el edificio pasó a ser propiedad del ayuntamiento, para posteriormente cumplir funciones de diversa índole. Gran parte de los bienes pertenecientes al convento fueron trasladados a la iglesia parroquial, donde se localizan actualmente. Como el Retablo Mayor, cuyo intercambio se efectuó en 1888, y, posiblemente debido a su iconografía, el Retablo de Ánimas del Purgatorio.

3.2 DESCRIPCIÓN DEL RETABLO E IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA

Como se ha citado anteriormente, el retablo de Almas, datado en la segunda mitad del siglo XVII, está ubicado en la cuarta capilla del lado del Evangelio de la iglesia parroquial de Gea de Albarracín

El retablo presenta una estructura de estilo clasicista, situado sobre un altar de obra (*Figura 6*), su esquema consta de líneas sencillas articulándose con un cuerpo de una sola calle y ático. Muestra una planta rectilínea adosada al muro, y, dado su formato reducido, ha sufrido traslados de diversa índole. El banco está formado por relieves dorados de ornamentación floral recorridos por una guirnalda, donde se vislumbran flores de pequeño formato (*Figura 7*), todo ello enmarcado con un hilo blanco y sobre un casetón rectangular marmoleado.

⁷ LOZANO, J.C. *Op.Cit.*, p. 304.

⁸ *Ibid.*



Figura 8. Imagen de columna derecha con marmoleado.

Figura 9. Imagen de las Almas del Purgatorio.



El cuerpo central, que constituye la pieza principal del retablo, posee una tabla en bajorrelieve con la representación de las Ánimas del Purgatorio. Dicha pieza se encuentra tallada en madera con plata corlada, dorados y policromías en las carnaciones (Figura 9). La tabla se encuentra flanqueada por dos columnas, a imitación de mármoles de fuste liso, rematadas con un capitel de orden compuesto formado por volutas (Figura 8), que mantienen el entablamento formado por cornisa, arquitrabe con dentículos y friso. Los extremos del retablo se cierran por dos aletones con una guirnalda dorada, en correspondencia con la fórmula empleada en el banco. En el ático, cercado por dos antorchas se dispone de forma central el anagrama de la Virgen María.



Figura 10. Detalle de aletón derecho con fecha de 1818.

La estructura del retablo fue realizada en 1818 como se puede observar en el aletón derecho (Figura 10), por consiguiente es posible establecer que no pertenece a la misma época que el bajorrelieve. Igualmente la escena principal podría haber formado parte de otro retablo o ser independiente. Del mismo modo que el frontal de altar dispuesto en el retablo podría pertenecer a uno de mayor envergadura ubicado en el Convento del Carmen Calzado⁹.

La advocación de la Virgen del Carmen y su origen, resultan de gran importancia para poder conocer la iconología concerniente al retablo.

La Orden del Carmen, cuya advocación principal es la Virgen del mismo nombre, tuvo su origen en el Monte Carmelo, ubicado en Palestina a finales del siglo XII y principios del XIII, como una institución religiosa. Dicha orden estaba formada por peregrinos y ex-cruzados procedentes de la vieja Europa, decididos experimentar la vida eremítica, siguiendo la antigua tradición que desde los tiempos de Elías y Eliseo seguía perdurando en aquel sagrado monte¹⁰.

⁹ Podría pertenecer al retablo de San Simón stock en el Convento del Carmen, debido a que la composición estilística del sotabanco es semejante, encontrándose ornamentado con motivos vegetales policromados.

¹⁰ MARTINEZ, I. *La advocación del Carmen: Origen e iconografía*, 2012, p.772



Figura 11. Imagen de los escapularios.

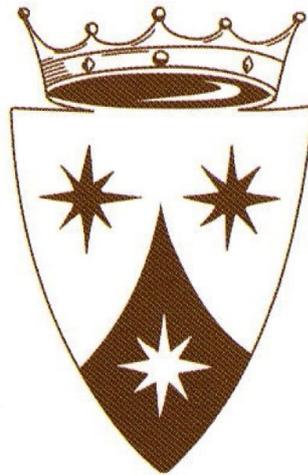


Figura 12. Escudo de la Orden del Carmen.



Figura 13. Imagen de los rosarios que portan los ángeles.

En 1247, los carmelitas comenzaron a fundar conventos en Oriente Medio y Europa. En el siglo XVI, esta orden se había distanciado de sus principios y propósitos originales, lo que condujo a Santa Teresa de Jesús a devolver estos principios y a emprender una reforma a nivel interno¹¹, que Fray Juan de la Cruz realizó en la rama masculina. Todo ello marcó el nacimiento de la llamada Orden de los Carmelitas descalzos, que se independizaron de los Carmelitas mitigados, quienes no aceptaron la reforma.

El símbolo de la Orden del Carmen en el retablo es el escudo de los carmelitas, representado en los escapularios que portan los ángeles (Figura 11). La tradición de emplear escudos se remonta al siglo XIV, cuando los grandes monasterios disponían sobre las puertas este tipo de heráldica para identificarse visualmente y diferenciarse de otras órdenes militares. El escudo de la Orden (Figura 12) está constituido por un monte de color marrón que representa el hábito, María, el Monte Carmelo y simboliza austeridad, pobreza y espíritu de renuncia; la estrella de la parte inferior, de color blanco, hace referencia a la pureza de los religiosos, y por último, en el fondo blanco, dos estrellas emulan a los patronos de la orden. El origen del escapulario procede del Medioevo, cuando las órdenes religiosas quisieron dar a los laicos un símbolo de afiliación y de participación en su espíritu y apostolado. Dicho signo representaba una parte valiosa del hábito, como el cordón o la capa¹². Entre los Carmelitas, el escapulario se estableció como expresión de pertenencia a la Orden y de compartir la devoción mariana.



Figura 14. Imagen de la cartela con el anagrama.

En el ático se dispone una cartela con el anagrama de la Virgen María, la M y la A se encuentran entrelazadas y simbolizan el "Ave María", sobre éste, la corona real, que hace referencia a la soberanía de la Madre de Dios (Figura 14). La corona refleja la realeza de María, dogma establecido en 1954 por el Papa Pío

¹¹ MARTÍNEZ, I. *Origen de las carmelitas de clausura en España*, 2011, p.104.

¹² MARTÍN DEL BLANCO, M. *La virgen del Carmen y el escapulario del Carmen*, 2003, p.597-598.



Figura 15. Imagen de las Ánimas.



Figura 16. Imagen de la paloma en la parte superior.



Figura 17. Imagen del relieve central de San Simón Stock ubicado en el Convento del Carmen.

XII. A pesar de la reciente institución del dogma, desde los primeros tiempos la iglesia asumió como tal este símbolo de realeza.¹³

En el bajorrelieve de ánimas, la parte inferior se corresponde con la escena del Purgatorio, en la que podemos observar un grupo de personas que representan las almas perdidas entre las llamas (Figura 15). Sus gestos de dolor dirigen la mirada hacia la zona superior, donde se encuentran los ángeles en el cielo portando rosarios y escapularios de la Orden del Carmen. Estos representan a la Virgen del Carmen conocida como la intercesora de las Ánimas del Purgatorio.

La paloma situada en el cuerpo central y superior a los ángeles está ligada a la cultura judeo-cristiana y simboliza el deseo de alcanzar la paz por parte de las ánimas.¹⁴ (Figura 16)

La iconografía revela a la convicción secular de que la Virgen del Carmen es la defensora de las almas que están condenadas en el Purgatorio. Según la tradición, el 16 de julio de 1251, la imagen de la Virgen del Carmen se apareció a San Simón Stock (Figura 17), superior general de la Orden, al que le entregó sus hábitos y el escapulario. Las narraciones detallan que la Virgen prometió liberar del Purgatorio a todas las almas que vistieran el escapulario durante su vida el sábado siguiente a la muerte de la persona para llevarlos al cielo¹⁵, creencia respaldada por los Sumos Pontífices.

El retablo se ubicaba en sus inicios en una Capilla de Almas, ya que desde que se extendió el dogma del Purgatorio empezaron a proliferar en las iglesias capillas únicamente dedicadas a las ánimas. Estas capillas también se llamaban “Capillas del infierno”¹⁶ al observar a las almas ardiendo en las llamas en espera de redimir sus pecados.

La creencia en el Purgatorio se afianzó en el Concilio de Trento (1545-1563), instrumento de la Contrarreforma, donde se afirmaba que existía el Purgatorio y que las almas que se encontraban retenidas debían ser ayudadas por los fieles. Este socorro, manifestado en forma de ayunos, limosnas y oraciones para que alcanzasen el cielo, y, gracias a ello, poder recaudar fondos para celebrar las misas. Actualmente, existe un gran número de iglesias que contienen capillas dedicadas a las ánimas o un cuadro representativo de este característico y antiguo dogma.¹⁷

¹³ SERNANI, G. *Los dogmas de María*, 2002, p.7.

¹⁴ COOPER, J.C. *El simbolismo: Lenguaje universal*, 1988, p.155.

¹⁵ MARTÍN DEL BLANCO, M. *Op.Cit.*, p.603.

¹⁶ MATARÍN, M.F. *Creencia popular en las ánimas del purgatorio en los valles de los ríos Andarax y nacimiento*, 1997, p.81.

¹⁷ *Ibíd.*, p.80.

4. ESTUDIO TÉCNICO



Figura 18. Imagen de la anterior ubicación del retablo en la pared contigua al emplazamiento actual.

La relación directa del retablo con el inmueble resulta de gran importancia, ya que los retablos son estructuras arquitectónicas, cuyas obras pertenecen a la categoría de bienes muebles. Sin embargo, el artículo 14 de la Ley de Patrimonio Histórico¹⁸ dicta que deberían formar parte de la categoría de bien inmueble, pues forman parte de la constitución del edificio.

De este modo, cabe destacar aspectos importantes concernientes a la estructura-construcción, por un lado, y aspectos de carácter externo-estético, por el otro. La conjunción de ambos componentes son los que definen el objeto y al inmueble que los alberga. Por ello resulta fundamental investigar acerca de los materiales que componen la obra, así como el proceso de ejecución de la misma, pues a partir de estos se permitirá definir su naturaleza y los aspectos relevantes en torno a su conservación.

El retablo de Ánimas cuenta con unas dimensiones totales de 2,87 m de alto, 2,02 m de ancho y 0,22 m de profundidad, como se observa en el *Diagrama 1*¹⁹. Estas medidas reducidas han provocado los diferentes traslados del retablo y, por tanto, su actual estado de conservación. La pérdida de la estructura original pudo ser debida a problemas durante los traslados mencionados, ya que los cambios de ubicación en la iglesia siguen siendo constantes en la actualidad (*Figura 18*).

4.1 COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL

El retablo está confeccionado en su totalidad por madera de conífera, posiblemente de pino, debido a que es muy común su empleo en la zona de la Corona de Aragón²⁰. Se recurría a estas especies autóctonas por su fácil disponibilidad y obtención.

En la antigüedad, el empleo de este tipo de madera era considerada de baja calidad por ser muy blanda y no ofrecer piezas de gran tamaño, sin embargo era la más asequible²¹. Para su buena perdurabilidad se seleccionaba la madera de duramen y se respetaban los tiempos de tala y secada de la madera. La selección de este material lúneo permitía que los retablos fueran tallados con gran facilidad, obteniendo óptimas propiedades estéticas, del mismo modo que se lograban imágenes de gran calidad y detalle. Trabajar con material lúneo

¹⁸ BRUQUETAS, R.; CARRASSÓN, A.; GÓMEZ, T. B. *Los retablos Conocer y conservar*, 2003, p.15.

¹⁹ Véase anexo p.38.

²⁰ No se han analizado muestras, pero sí se aprecian en las zonas con madera a la vista, el color y veteado característicos de este tipo de maderas.

²¹ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*, 2007, p.57.



Figura 19. Detalle de columna izquierda.



Figura 20. Detalle de clavos en disposición vertical.

requería de carpinteros, escultores y ensambladores, porque el conocimiento del material, su naturaleza y perdurabilidad con el paso del tiempo resultaban de gran importancia. El proceso se iniciaba con la obtención de la madera, seleccionando el corte más apropiado por su mayor resistencia, que requería entre dos o más años de secado. También era necesario que la madera estuviese libre de nudos, resina e imperfecciones para asegurar un buen comportamiento del material, especialmente si iba a ser policromado²², pues las capas de preparación durante el proceso de dorado y policromía requerían el material estuviera seco para mejorar la adhesión.

Elementos como arquitrabe y friso, parecen ser realizados con el fuste de una sola pieza, mientras que ático y columnas están contruidos por varias secciones para aprovechar la forma de los troncos (*Figura 19*), como se puede observar en este caso. Las piezas decorativas como la cartela o antorchas habitualmente se encolaban a unión viva y se reforzaban con clavos de forja a la estructura del retablo²³. Sin embargo, para la sujeción de columnas se disponían uniones mediante espiga para conferir mayor estabilidad al conjunto.

Asimismo, en lo que se refiere al bajorrelieve está formado por cuatro paños de diferentes medidas. El primero de 133,5 x 16,5 cm, el segundo 133,5 x 24 cm, el tercero de 133,5 x 24,5 y el cuarto de 133,5 x 17,5 cm. Al no poder visualizar el reverso de la pieza, no podemos afirmar que tipo de ensamblaje presenta, ni que refuerzo está distribuido en sus uniones. Sin embargo, en el anverso de la tabla se pueden observar clavos de hierro forjado en línea recta y de manera horizontal, dispuestos en la zona superior e intermedia (*Figura 20*). Aunque se desconoce si estos travesaños son los originales, pues los clavos presentan cabeza redonda en vez de rectangular que sería característica de la época.

Los refuerzos de travesaños aplicados en el reverso se unían mediante estos clavos. Era habitual que se clavetearan desde la cara anterior atravesando toda la madera y el travesaño doblándose sobre sí mismos²⁴. Habitualmente los clavos se introducían antes de aplicar la preparación, encajados en la madera.

El retablo presenta una estructura autoportante, la propia construcción del mismo cumple una función estructural, donde el peso se reparte a través de los soportes, aunque la trasera no dispone de ningún tipo de anclaje a la pared.

²² CARRASSÓN A. *Construcción y ensamblaje de los retablos en madera. Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, 2004, p.3.

²³ PEREZ. E.; VIVANCOS V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, 2004, p.78.

²⁴ VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, p.62.



Figura 21. Detalle de la estopa e imprimación.



Figura 22. Detalle de dorados con bol rojo.



Figura 23. Detalle de la reflectividad de las corladuras.

4.2 DORADOS, PLATEADOS Y POLICROMÍA

Los volúmenes obtenidos en el bajorrelieve se alcanzan gracias a la madera tallada, creando formas e imágenes representativas. Del mismo modo, para otorgar mayor cuerpo a la pieza y mitigar las zonas poco regulares, como nudos o huecos, se observa una capa de estopa, donde se aplican varias manos de cola de conejo para facilitar y asegurar un adecuado agarre de las capas posteriores. No obstante, se desconoce si cubre el relieve en su totalidad o únicamente las juntas. Una vez dispuesta, la capa de imprimación permite la confección más detallada de la iconografía presente. En la *Figura 21* debido al mal estado de conservación, se muestra la estopa citada y el aparejo característico, de color blanco.

Una de las técnicas existentes es el dorado, determinante en los escapularios que portan los ángeles, los haces de luz divina representados en la escena y los motivos vegetales y florares de la estructura. La superficie dorada se ha elaborado de forma tradicional, mediante la técnica del dorado al agua, posterior a la aplicación del aparejo, que permite asentar el dorado y disminuir los cambios dimensionales de la obra. A continuación, es embolada con bol rojo que permite la aplicación del dorado y posterior bruñido para aportar el brillo y pulido propio de esta técnica (*Figura 22*).

Las corlas adquieren un papel de gran importancia en este retablo. Los siglos XVII y XVIII representan el momento de mayor esplendor de las corlas de colores en Europa. Mediante esta técnica se busca un efecto de realismo que aproxime al espectador a esa imagen de divinidad. Esta técnica permitía abaratar el acabado final de la obra, puesto que se obtenía apariencia de oro reduciendo el coste económico y también otorgaba un colorido distinto del dorado, como es el caso.

Las corladuras²⁵ están presentes en las llamas donde se encuentran las ánimas y en las formas redondeadas, que simulan nubes, por debajo de la paloma y de los ángeles. El uso de corlas es muy representativo en este retablo, ya que otorgan un efecto de profundidad y vibración, sobre todo en las llamas²⁶ al proporcionar distintos tonos de color: anaranjado – rojizo y amarillo pálido (*Figura 23*).

²⁵ Antiguamente se utilizaba el término latino *auratura* – en castellano – *doradura* – que evolucionó al de corladura ya en el siglo XVIII, donde Orellana en su “Tratado de barnices y charoles” (1755) ya habla en esta terminología en un momento histórico determinado por el descubrimiento de las lacas multicolores orientales. Posteriormente Palomino (1795) en “El Museo Pictórico, y Escala óptica”, p.344, también usa este término. Véase DE LA FUENTE. L.A. *Las corladuras: Historia, técnica y restauración*, 1996, p 647.



Figura 24. Imagen de las corladuras redondeadas.

Las corlas están constituidas por láminas de plata²⁷, a las que posteriormente se aplica un barniz de color transparente a modo de veladura.

La razón de la reflectividad del fondo metálico viene determinada por las sucesivas capas de veladura, siendo la doble, triple o más de estas capas una de las causas de su irradiación, que en el caso del plateado es del 95% de luz emitida.²⁸

En las formas redondeadas superiores, citadas con anterioridad, se afirma el término corladura, pues mediante un barniz de color amarillo aplicado sobre una hoja de plata se provoca un efecto de dorado característico (*Figura 23*). En los tratados del siglo XVII, se aprecian variedad de recetas de barnices de colores, incluidos los de efecto oro. Asimismo, en pleno siglo XVII coincidiendo con el éxito de las corlas al alcohol aparecen también emulsiones graso-alcohólicas con gomalaca y aceite, aunque de difícil preparación.

Respecto a la policromía, presente en los ángeles y en las ánimas del purgatorio la técnica empleada parece haber sido pintura al óleo. La mayoría del estrato polícromo presenta una evidente capa de protección de carácter brillante, aunque este brillo puede deberse también al barniz. Sin embargo, el estrato se puede considerar como una intervención posterior para mitigar su estado de conservación

En relación a la decoración de la mazonería, las columnas están constituidas por una policromía a imitación de mármoles, presentando una base ocre con nervios pardo-anaranjados. Entablamento y banco también están constituidos por este marmoleado y caracterizados por un fondo oscuro de tono verdoso con nervios blanquecinos, generando así un efecto de contraste con las formas doradas.

²⁷ El uso del embolado también está presente en aquellas zonas donde se disponen los estratos metálicos.

²⁸ DE LA FUENTE, L.A. *Op.Cit*, p. 637.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación que presenta el retablo puede considerarse malo, pues existen graves daños en la estructura que comprometen la perdurabilidad del mismo en el tiempo. A través de los estudios realizados acerca de los materiales, proceso de ejecución y observación del inmueble y su entorno, resulta de gran importancia determinar los factores de deterioro que afectan a la estabilidad de la obra. Los *diagramas 2 y 3*²⁹ muestran los principales daños que se observan en el retablo producidos por el traslado, acumulación de suciedad, humedad, ataque de insectos xilófagos, uso litúrgico y el transcurso de los años en los materiales constituyentes que provocan un envejecimiento propio de la obra.

En la figura 17 se muestra la anterior ubicación del retablo en el año 2007, como se observa la estancia presentaba un deterioro visible. El muro contenía gran cantidad de humedad, debido a la falta de ventilación y no presentaba ningún tipo de acceso a luz natural. El lugar donde se encontraba expuesto el retablo ha provocado gran parte de los problemas que presenta en la actualidad, pues disponía de una limitada limpieza y, por tanto, constituía una falta de conservación.

A continuación, se exponen las conclusiones obtenidas, así como el análisis del estado de conservación de la obra.

²⁹ Véase anexo pp. 39-40.



Figura 25. Detalle de orificios de insecto xilófago en los haces de luz divina.



Figura 26. Detalle separación en las uniones.



Figura 27. Imagen de separación en la tabla central.

5.1 ESTRUCTURA Y SOPORTE

El retablo presenta una serie de problemas estructurales que dificultan su función constitutiva y perjudican la estabilidad del conjunto. La madera se encuentra debilitada por un severo ataque de insectos xilófagos, en la zona donde predomina la madera de albura, como es la tabla principal de las Ánimas del Purgatorio, las columnas y el banco, este ataque afecta aproximadamente a la totalidad de la obra produciendo pérdidas de volumen.

Como se puede observar en la *figura 25*, los orificios que presenta la madera corresponden al insecto xilófago más común, el *Anobium punctatum de Geer*, de la familia de los anóbidos. Este insecto se caracteriza por ser una de las carcomas más dañinas para las estructuras y los objetos de madera, por ello constituye un grave peligro para la integridad de la estructura lúnea, puesto que es capaz de atacar maderas de cualquier edad³⁰. Uno de los factores más importantes para su desarrollo es la humedad, posiblemente generada por las filtraciones por capilaridad en muros y suelo de agua de lluvia o a la condensación. La temperatura alta también es fundamental para el crecimiento de estos insectos. Sin embargo, la toma de mediciones de humedad de equilibrio en la zona del banco demostró que ninguna superaba el 18%; por lo tanto actualmente este aspecto no supone un riesgo para la conservación del retablo.

Los paneles de madera que conforman el soporte lúneo están alabeados de manera convexa, provocando una separación en las juntas que conforman la unión (*Figura 26*), alteración que se intensifica en los dos paneles centrales donde se abre la tabla principal. Resulta interesante destacar la particularidad de la disposición de los paneles, ya que no es totalmente vertical, sino ligeramente oblicua y con una leve inclinación.

Una de las patologías más graves que presenta la pieza es la separación que divide la tabla central en su parte inferior (*Figura 27*), debido a los constantes movimientos de la madera, donde se producen deformaciones irreversibles en su configuración original³¹. El sistema de refuerzo que contiene el reverso también provoca una intensificación de esta problemática que impide a la madera su movimiento natural. La separación se ve acentuada por una inadecuada restauración anterior. Con el objetivo de frenar el avance y el movimiento de las piezas, se encastraron diversos fragmentos de madera en el reverso lo que provoca tensiones en el resto de las piezas.

³⁰ LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*, 2000, p.44.

³¹ VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, p. 156.



Figura 28. Detalle de madera encastrada y pérdidas.



Figura 29. Imagen de la fenda que divide el aletón izquierdo.

Figura 30. Detalle del faltante del pedestal.

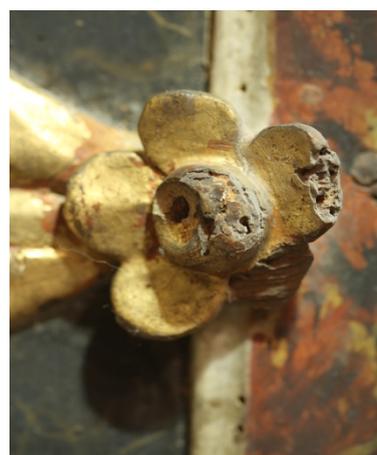


Figura 31. Detalle del faltante de soporte en los relieves florales.



Figura 32. Detalle de quemadura en la columna.



Asimismo, se han producido desprendimientos de preparación y policromía afectados por esta patología (Figura 28).

En la mayoría de los casos, los insectos xilófagos tienden a atacar esas partes debilitadas de la madera, generando un mayor daño y fragilidad a la pieza. De igual modo, el aletón izquierdo presenta un agrietamiento en el soporte que divide la pieza en dos (Figura 29), también provocado por los cambios dimensionales de la madera en sus movimientos de hinchazón y merma.

Otra de las patologías habituales en los retablos son los faltantes de soporte, como consecuencia de traumas mecánicos accidentales, un ejemplo sería el derivado por el cambio de ubicación. Los faltantes afectan especialmente a zonas sobresalientes, más susceptibles a su fragmentación como ocurre en los pedestales de las columnas del caso que nos ocupa (Figura 30 y 31). También se observan pérdidas en la estructura, a causa del traslado o debido a problemas accidentales, desapareciendo decoraciones pertenecientes al aletón izquierdo.

Del mismo modo, es frecuente encontrar áreas quemadas, especialmente en las zonas inferiores como el banco o las columnas (Figura 32). Las quemaduras son producto del uso litúrgico, ocasionadas por la mala colocación de velas y candelabros, que producen patologías no sólo a la madera sino al estrato policromo y a las capas de preparación, como ocurre en las llamas inferiores.

Otro factor a tener en cuenta es el provocado por la aparición de grietas en la madera, derivadas de los clavos internos, que además de perder su función sustentante provocan desprendimiento de las capas superpuestas de película pictórica y preparación.³² Todo ello es consecuencia de la oxidación y envejecimiento.

³² PÉREZ, E.; VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, p.105.



Figura 33. Detalle de policromía con acumulación de suciedad.



Figura 34. Detalle de depósito de cera en la zona del marco.



Figura 35. Detalle de erosión y pérdidas en el pan de oro derivadas del agrietamiento.

5.2 DORADOS, PLATEADOS Y POLICROMÍA

Una de las principales alteraciones que presenta el retablo es la existencia de una capa de suciedad generalizada de carácter graso, adherida a lo largo de los años, la cual dificulta una correcta visualización del mismo. La mayor parte de la suciedad está presente en las zonas doradas y policromadas, así como en las ornamentaciones e intersticios de difícil acceso.

Como se ha citado con anterioridad, el uso de velas próximas a la superficie de la obra ha ocasionado una serie de deterioros. El retablo de considerable devoción por parte de los fieles, ha acumulado gran cantidad de hollín provocando un oscurecimiento generalizado y pérdida de cromatismo, sobre todo en las carnaciones como se puede observar en la *figura 33*. De igual modo, el uso litúrgico también ha provocado depósitos de cera, concentrados en la zona de las llamas y en el marco de tipo edícula (*Figura 34*).

La acumulación de suciedad ambiental, junto con el propio envejecimiento de los materiales que componen la obra, genera una pátina de envejecimiento que provoca una pérdida de legibilidad y oculta el brillo característico de los estratos metálicos, así como la calidad artística que constituyen sus carnaciones.

La presencia de ataque de insectos xilófagos no sólo influye en el soporte, también la policromía resulta afectada por los pequeños orificios de salida de los insectos. Por lo general, la intensidad y extensión del ataque no se hace patente por el frente, ya que el dorado y la estopa frenan la salida del insecto. Sin embargo, el retablo presenta un severo ataque que afecta a toda su extensión y estratos.

El pan de oro muestra pérdidas y abrasiones, dejando vislumbrar el representativo bol en ciertas zonas. Dichos deterioros son generalmente provocados por la acción del hombre, derivados de golpes de una mala manipulación. Igualmente, puede ser debido a un defecto de adhesión entre el pan de oro y los estratos inferiores, causado por el envejecimiento de la cola animal.³³ Sin embargo, presenta un buen estado de conservación, ya que se trata de oro de gran calidad preservando su particular brillo. Asimismo, a consecuencia de los movimientos del soporte, se observan agrietamientos³⁴ en los estratos y capas de imprimación (*Figura 35*), con desprendimientos puntuales concentrados en las uniones de las piezas.³⁵

³³ GÓNZALEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, 1997, p.226.

³⁴ El sentido de las grietas se suele corresponder con las líneas de los nervios y la fibra de la madera, si los tabloncillos están dispuestos de forma vertical las grietas serán verticales. Véase VIVANCOS V. *Op.Cit.*, p. 121.

³⁵ PÉREZ, E.; VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, p.105.



Figura 36. Detalle de la plata oxidada en las formas redondeadas.



Figura 37. Imagen de la columna izquierda con graves pérdidas en los estratos.



Figura 38. Imagen de depósitos de pintura blanca en el capitel.

En cuanto al estrato metálico de plata presente en las formas redondeadas, se observa su mal estado de conservación, ya que ha sufrido un oscurecimiento total ocasionado por la sulfuración (*Figura 36*), debido al contacto de la plata con el sulfuro de hidrógeno presente en la atmósfera³⁶. Sin embargo, las llamas corladas presentan un mejor estado, viéndose únicamente afectadas por la suciedad de carácter graso y las quemaduras puntuales, producto de la colocación de velas y candelabros.

Las policromías, en general, muestran un buen estado de conservación. No se observan pérdidas de estrato. Únicamente muestran una pátina de envejecimiento intensificada por la capa de protección oxidada que altera cromáticamente las piezas.

La columna izquierda presenta graves pérdidas de marmoleado y capa de preparación, lo que permite observar la madera que compone la pieza (*Figura 37*). Estos daños son consecuencia de la acción del hombre, seguramente debido a los traslados y a la presencia de una fuente de humedad directa, en su anterior ubicación.

De forma muy general, se ubican manchas de pintura blanca en las zonas altas del retablo y en el aletón izquierdo, que corresponden cromáticamente con la pintura de las paredes donde se sitúa la pieza (*Figura 38*).

Cabe destacar que la obra no se encuentra recubierta por ningún tipo de repinte invasivo; por lo tanto, la policromía y las hojas metálicas que recubren la superficie son originales. Este factor resulta extraño, pues la mayoría de los retablos presentan restauraciones inapropiadas, en las que el repinte forma parte de la mejora estética en la creencia de que enriquecen el aspecto del retablo.

³⁶ La plata apenas es alterada por el aire, oxígeno, agua, a temperatura ordinaria y tampoco en caliente. Es oxidada por el agua pura aireada, así como por el agua aireada y acidulada con ClH, SO⁴H² y ácido acético. En una atmósfera que contenga ozono se recubre de una capa delgada de peróxido de plata. En el aire húmedo que contenga hidrógeno sulfurado, la plata se ennegrece por formarse sulfuro de plata. Véase DE LA FUENTE, L.A. *Conservación y restauración. Los metales plateados como policromía (las corladas): análisis-experimentación y restauración*, 1999, p.146.

6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

En la propuesta de intervención reside la importancia de establecer un plan de actuación debido al mal estado de conservación que presenta el retablo, acción que permitirá devolver los valores histórico-estéticos afectados por el paso del tiempo, así como garantizar una correcta conservación y perdurabilidad del conjunto.

La recopilación de información a través de la búsqueda de fuentes bibliográficas, la documentación fotográfica y la identificación de las patologías y de los factores de degradación que presenta la obra, han posibilitado un mayor acercamiento a la pieza en su totalidad, con el fin de elaborar un plan de acción que permita devolver la legibilidad perdida. Para poder presentar un diagnóstico adecuado se debe disponer de un amplio conocimiento de los materiales constitutivos y su evolución a través del tiempo.

Con el objetivo de determinar los criterios a seguir en los tratamientos de intervención debe plantearse un proceso de toma de decisiones. Resulta necesario abordar cada obra con una metodología adecuada y específica para cada caso, por ello se debe contar con un equipo multidisciplinar con el fin de garantizar el éxito de la intervención, ya que resulta de importancia a la hora de actuar con piezas de estas características.

Del mismo modo, para garantizar la puesta en valor de la obra se deben mantener los principios de mínima intervención, respeto de autenticidad y reversibilidad de los tratamientos aplicados, siguiendo estas premisas devolveremos a la pieza su carácter histórico-artístico sin crear un falso histórico que restituya el aspecto original.

Los tratamientos y metodologías empleados en el plan de actuación pueden influir en orden, dependiendo de las particularidades que ofrezca la obra a lo largo de la intervención.

6.1 TRATAMIENTO GENERAL

- Limpieza mecánica

Previo al desmontaje se llevaría a cabo una limpieza general de la superficie, de igual forma tras el proceso se sugiere una nueva limpieza mecánica individual de cada pieza, tanto de anverso como de reverso. El empleo de brochas de cerda suave junto al aspirador, permiten eliminar la suciedad depositada en la obra y llegar a zonas internas a las cuales es complicado acceder con un bisturí. Deberá realizarse con cuidado en zonas con riesgo de pérdida de estrato policromo o rotura de soporte lígneo.

- Consolidación *in situ* de los estratos

La obra se encuentra bien cohesionada, únicamente se realizarían los tratamientos en aquellas zonas donde existe riesgo de desprendimiento durante los procesos de intervención. Los estratos ubicados en la tabla de las Ánimas del Purgatorio presentan levantamientos debido principalmente a las grietas y a la separación de juntas. El tratamiento a realizar dependerá de la sensibilidad a la humedad y de las pruebas de calor, presión y disolvente adecuado. Así pues, si la preparación es gruesa podría llevarse a cabo una consolidación puntual mediante un adhesivo acuoso como la cola animal o resinas acrílicas acuosas tipo *Acril 33* o *Plextol® B 500*, realizando pruebas para observar el reblandecimiento. En la consolidación el uso de calor moderado con espátula caliente y presión resultarán de importancia para asegurar la adhesión y cohesión de los estratos, tratando que la humedad no afecte al bol.

La consolidación se revisaría con las piezas desmontadas por si se requiere repetir el proceso o el tratamiento no hubiera accedido a la totalidad de la pieza.

- Desmontaje

En primer lugar se plantea la necesidad de desmontar los elementos del retablo para poder subsanar los problemas estructurales que presenta. La intervención se realizaría en todo el conjunto retablístico, debido a que no presenta un desmontaje complejo, ya que es un retablo de reducidas dimensiones y ensamblaje sencillo que ha sido trasladado en varias ocasiones.

El desmontaje de un retablo supone un riesgo traumático para la pieza, por ello es necesario valorar si resulta imprescindible en la intervención o si bien se pueden buscar otras soluciones que resulten menos complejas para el conjunto. Sin embargo, se requiere de una intervención total para solucionar el grave problema de separación de los paños que componen el bajorrelieve y poder realizar una correcta intervención desde el reverso de la obra. Además permitiría realizar una desinsectación más efectiva y mejorar la separación del muro durante el proceso de montaje.

Previo a este proceso se deben clasificar cada una de las piezas realizando una identificación y una documentación fotográfica exhaustiva, para la cual sería necesario establecer un sistema de siglaje que permita conocer la ubicación original de cada una de las piezas.

Dependiendo del presupuesto y la contratación se valoraría si la obra se debe intervenir en la iglesia o en un taller de restauración fuera de la localidad, caso con el que habría que contar con un embalaje libre de ácidos, protección y transporte.

6.2 SOPORTE LEÑOSO

- Limpieza físico-mecánica del reverso

Limpieza mecánica superficial en seco con brocha de cerda fina y aspirador en los elementos del retablo para eliminar la acumulación de suciedad. A continuación, limpieza en húmedo mediante una mezcla de agua desionizada y etanol con una proporción (1:1) para mejorar la eliminación de cualquier depósito de suciedad adherido, observando en todo momento los cambios dimensionales que experimenta el soporte por el aporte de humedad. A través de la limpieza de reverso se previene a la obra de posibles focos de humedad y, por tanto, de microorganismos.³⁷

- Tratamiento biocida preventivo – curativo

El retablo se encuentra totalmente afectado por el ataque de insectos xilófagos, se emplearía un tratamiento biocida preventivo – curativo, la aplicación de dos tratamientos en uno permite erradicar y prevenir la madera de futuros ataques. El empleo de disolventes que contienen permetrina o cipermetrina³⁸ se ha extendido debido a su baja toxicidad, control efectivo y resultados óptimos sin resultar perjudicial la pieza. El método de aplicación sería a brocha e inyección por medio de jeringuilla en aquellas zonas donde se observan orificios puntuales, aplicando sucesivas capas y aumentando el nivel de penetración para que el tratamiento resulte más efectivo.³⁹

Las piezas desmontadas se podrían precintar dentro de bolsas de polietileno para mejorar el tratamiento, dejándolas envueltas durante dos semanas con

³⁷ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos*, 2006, p.169.

³⁸ El producto seleccionado podría ser *Xylamon*® o *Per-xil 10* ambos de baja toxicidad.

³⁹ El grado de absorción del principio activo dependerá de las cualidades de la madera, que varían en función de cada especie y tipo de madera, el grado de humedad, la naturaleza del producto químico a emplear o el corte donde se aplica el producto. Por ello, lo aconsejable es aplicar tres manos de desinfectante dejando secar entre una y otra, para de esta forma poder obtener un mayor nivel de absorción sólida del protector, comprendido entre 150 y 250 g/m² Véase VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, p.195.

precaución debido al riesgo de alteraciones en los estratos metálicos y carnaciones.⁴⁰

- Revisión del sistema de refuerzo

Una vez permitido el acceso al reverso del retablo se observaría en qué estado de conservación se encuentra el sistema de refuerzo y del mismo modo, se evaluaría si los travesaños y anclajes son los originales. A través del acceso se podría definir por qué motivo los paneles están alabeados de manera convexa provocando separación en las juntas. Asimismo, se podría valorar la mejora de los refuerzos con métodos más actuales, sin provocar daños y prolongando su conservación.

El diseño debe tener en cuenta el estado de conservación de la pieza y a partir de ahí, cubrir las necesidades de la misma. Este sistema debe cumplir una serie de requisitos como fácil desmontaje, movilidad y no bloquear los movimientos propios de la madera. Existen diversidad de sistemas para cada tabla aunque se emplearía el que requiera la obra, siempre evitando futuras deformaciones

- Sustitución de clavos

Aquellos clavos en buen estado de conservación no se intervendrían, por tanto se sustituirían los que contuvieran riesgo de pérdida. Las capas de policromía deberían protegerse durante la extracción del clavo y su sustitución sería por uno de similares características pero estable a los agentes externos.

- Consolidación de la madera

La consolidación permitiría saturar la estructura interna de la madera para devolver su rigidez y su consistencia original, ofreciendo una madera más estable y compacta. Se realizaría en aquellas zonas atacadas por insectos xilófagos empleándose una resina alifática⁴¹ disuelta en un disolvente no polar cuya proporción dependería de la consolidación necesaria. El método de aplicación sería por inyección en los orificios, en primer lugar de forma diluida para que ejerciera como humectante e ir aumentando la concentración evitando el secado entre capas. En el tratamiento se debería comprobar que durante el proceso de secado los vapores de las sustancias no atravesarán la superficie policromada ya que podría verse modificada.

⁴⁰ PÉREZ, E.; VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, p.157.

⁴¹ La resina alifática *Regalrez® 1126* en *White Spirit* como disolvente resultaría adecuado para el tratamiento, la resina empleada contiene una elevada resistencia a la oxidación, a la luz y al calor moderado. El tratamiento debe ser reversible, aunque tan sólo sea un porcentaje, por ello es fundamental la elección del producto, pues el consolidante no debe envejecer con mayor rapidez que el propio objeto. Véase VIVANCOS, V. *Op.Cit.*, pp.208-213.

- Intervención en grietas y separación de juntas

En primer lugar, se eliminarían las maderas encastradas en la separación que divide la tabla central para poder intervenir las juntas abiertas. En aquellas zonas con pérdidas de mayor volumen se realizarían injertos de madera, teniendo en cuenta la utilización de una madera igual o más blanda que la original, previamente tratada con un biocida de carácter preventivo para evitar futuros ataques biológicos. La disposición de la madera será siempre en la misma dirección del sentido de la veta y del corte de los anillos. Para la unión de las piezas al soporte original se podría emplear acetato de polivinilo cuya estabilidad está comprobada durante un largo periodo de tiempo. En pequeños faltantes, también podrían emplearse una serie de masillas específicas para madera.

- Reconstrucción de zonas faltantes de soporte lúneo

El restablecimiento de las pequeñas pérdidas de un retablo se valora en función del conjunto. Se reconstruyen normalmente los elementos que tienen funciones estructurales o de estabilidad⁴², por ello los pequeños elementos ornamentales desaparecidos por accidentes o traumas mecánicos no serían reconstruidos, ya que no afectan a la visualización del conjunto.

En el caso de los pedestales de las columnas se realizaría una reconstrucción debido a que cumplen una función estructural en el retablo. La intervención se ejecutaría del mismo modo que la intervención de grietas, mediante injertos de madera, resina epoxídica bicomponente⁴³ y consolidación puntual de las zonas circundantes.

6.3 DORADOS, PLATEADOS Y POLICROMÍA

- Limpieza de policromías

En la superficie se puede hallar cualquier tipo de estrato depositado, por ello es necesario efectuar una limpieza de forma gradual. Los materiales ubicados en la superficie pueden ser muy diversos, éstos pueden clasificarse según la intencionalidad y/o accidentalidad. Los elementos depositados de forma accidental se pueden denominar bajo el término suciedad; conjunto formado por materiales tanto orgánicos como inorgánicos.⁴⁴

⁴² REIS, A. *Retablo Mayor de la Catedral de San Antonio, de Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil*, 2002, p.63.

⁴³ *Araldit SV 427/ HV 427*, también conocido como *Araldit madera* es una resina epoxídica termoestable de doble componente, con óptima estabilidad y resistencia mecánica

⁴⁴ BARROS, J.M. *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación de patrimonio histórico*, 2005, p.99-100.

En el proceso de limpieza se hace necesario el empleo del test de limpieza⁴⁵, para observar que mezclas de disolventes resultan más adecuadas en la eliminación de los estratos depositados sobre la superficie, teniendo en cuenta factores como la penetración, la retención, la polaridad, la evaporación⁴⁶ y la toxicidad.

Las pruebas de solubilidad y sus respectivas catas determinarán que agentes de limpieza se deberán usar durante el proceso de intervención. No obstante, se pueden sugerir ciertos sistemas de limpieza.

- Para la eliminación de suciedad en las policromías, podría ser útil el uso de un agente quelante como es el citrato de trietanolamina⁴⁷ (TEA) en diferentes proporciones. La aplicación del citrato de TEA requiere de un aclarado con agua desionizada para evitar restos en superficie y se debe tener especial cuidado con los pigmentos que tengan baja proporción de aglutinante, ya que pueden ser sensibles al tratamiento. Al tratarse de un medio acuoso, su uso se desestima para la limpieza de los dorados y las corlas.
- El empleo de mezclas de disolventes orgánicos podría ser conveniente para la remoción de la capa de barniz en las policromías. En zonas sensibles el empleo de geles de disolvente podría resultar útil, ya que permiten disminuir la difusión del líquido sobre la capa aplicada, evitando la penetración en la capa pictórica y localizando su acción en la superficie.⁴⁸
- Los depósitos de cera podrían eliminarse mediante la aportación de calor con espátula caliente y la remoción, una vez reblandecidos, con hispo humedecido en White Spirit y con ayuda mecánica de un bisturí para su completa eliminación.

○ Limpieza de dorados

El proceso de limpieza de los estratos dorados también se ejecutará a través de las catas del test de P.Cremonesi, donde se seleccionarán las mezclas de disolventes más adecuadas a emplear.

Asimismo la sensibilidad del dorado al agua a los métodos de limpieza acuosos es evidente, por tanto la suciedad adherida podría eliminarse mediante una

⁴⁵ Como el test con disolventes orgánicos neutros, test con ácidos/bases y sustancias quelantes.

⁴⁶ La evaporación es un término importante, los disolventes de evaporación muy rápida no reblandecen los estratos adecuadamente y los disolventes de evaporación muy lenta actuarán de forma negativa, pues el contacto con la superficie es muy amplio. Por ello es necesario observar que disolvente es el más adecuado para la limpieza de la superficie. Véase BARROS, J.M. *Op.Cit.*, p.109-111.

⁴⁷ Diversos estudios han demostrado la efectividad del TEA, siempre que se trabaje sobre un pH7, para limpiezas más selectivas como la eliminación de suciedad superficial sin eliminar el barniz original de la obra. Véase *Ibid.*, p.120.

⁴⁸ CREMONESI, P. *Reflexions sobre la neteja de les superfícies policromades*, 2011, p.54.

emulsión de carácter graso.⁴⁹ El proceso sería través de hiposo y remoción de la emulsión en seco para asegurar que no queden residuos en superficie. Para finalizar el tratamiento se debería efectuar una eliminación de residuos con *White Spirit*.

- Limpieza de corladuras

Las corladuras presentan suciedad y degradación sufrida por la sulfuración de la plata en aquellos puntos en contacto con el aire, producida también por las grietas de envejecimiento de la propia corla. La sensibilidad de la técnica debe tenerse en cuenta en los posibles tratamientos de limpieza, existen diversos métodos de acción dependiendo de la constitución de los aglutinantes que forman las corlas, ya sea emulsión proteína-aceite, aceite o alcohol.⁵⁰

En el proceso de limpieza deberán realizarse pruebas de solubilidad mediante el Test de Cremonesi, para observar si es posible el empleo de disolventes orgánicos neutros en el tratamiento. Del mismo modo, resultaría útil el empleo de emulsiones ya que permiten retener la suciedad, conteniendo en superficie la acción del agua y reblandeciendo mínimamente la lámina metálica.

- Barniz de protección

Posterior a la limpieza se deberá valorar qué estratos necesitan protección y qué tipo de barniz se seleccionaría para cada estrato, buscando un acabado acorde a las características de la obra y a la época a la cual pertenece. Este barniz permite proporcionar una mayor luminosidad y contraste de los estratos desvanecidos durante la intervención, además de proveer a la superficie de un estrato de protección y evitar posibles erosiones durante la fase de estucado. La elección de un barniz estaría supeditada a la realización de catas para observar cual es el más adecuado para la obra, entre los comúnmente empleados podría seleccionarse un barniz de resina acrílica o de bajo peso molecular tipo *Regalrez® 1094*.

- Estucado

Aplicación del estuco para restituir los faltantes y las lagunas cuyo propósito es su posterior reintegración, con el fin de obtener homogeneidad de carácter estructural a la vez que estética. La masilla empleada debería contener una serie de propiedades como estabilidad frente al envejecimiento, reversibilidad,

⁴⁹ Las emulsiones pueden mantener de manera estable disolventes que no son miscibles, con una menor evaporación y penetración en los estratos. Formadas por la acción de un disolvente apolar como el *White Spirit* en agua y de tensoactivos no iónicos con acción detergente y con un pH estable, entre los que se encuentran *Brij® 35*, *Triton® X-100* o *Tween® 20*.

⁵⁰ Diversos diagnósticos para el tratamiento de corlas pueden observarse en: GÓNZALEZ, E. *Op.Cit.*, pp. 281-283 y en DE LA FUENTE, L.A. *Op.Cit.*, pp.847-849.

compatibilidad, fuerza adhesiva y cohesiva y mínima contracción del volumen.⁵¹

La masilla seleccionada sería un estuco tradicional compuesto de cola de conejo como aglutinante y de carga inerte tipo sulfato cálcico. El retablo presenta una preparación tradicional, por lo tanto la cola de conejo sería el aglutinante más apropiado para este proceso, su comportamiento es previsible a largo plazo y compatible con la estructura original de la obra.

- Reintegración

La reintegración permite dar continuidad a la lectura formal interrumpida y debe ser totalmente discernible. El sistema más apropiado sería a través de un *tratteggio* mediante acuarela, que se diferencia por técnica a la pintura original. El *tratteggio* sería de un tono inferior al original, ya que al aplicar el barniz de protección final aumentaría de tono. En los estratos dorados se emplearía *tratteggio* por selección efecto oro. Por último, se debería ajustar el color con pigmentos al barniz u oro en polvo en el caso de los dorados.

- Protección final

Tras la reintegración pictórica se deberá barnizar la superficie para proteger el conjunto de futuras agresiones externas. El proceso de barnizado se sugiere únicamente en las policromías, donde deberá primar el brillo de las zonas metálicas sobre el resto de la composición. La selección del barniz dependerá de la realización de pruebas para determinar cuál es el más apropiado, valorando si es necesario el uso de resinas naturales o sintéticas. La aplicación se realizará con brocha, muñequilla o pulverización y cerca de una fuente de luz que refleje los niveles de absorción.

- Montaje de la obra

Para finalizar el proceso de intervención se ubicarían las piezas extraídas y se colocarían anclajes de sujeción a la pared, de este modo el retablo no sufriría los continuos traslados y presentaría una mayor fijación sin riesgo de vencimiento. Para favorecer el intercambio de aire en la zona trasera y evitar condensación de humedad se podría montar el retablo con una separación mínima de muro de unos quince centímetros aproximadamente, por lo cual sería necesario el uso de pletinas que sujeten la cornisa.

⁵¹ FUSTER, L.; CASTELL, M.; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: Materiales y procesos*, 2008, pp.62-63.

6.4 RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

Para garantizar la perdurabilidad del retablo con el paso de los años, así como conservar el proceso de restauración, sería conveniente contar con unas medidas conservativas para todo el edificio que frenen el avance de nuevas patologías que puedan afectar a la obra.

A continuación se contemplan una serie de recomendaciones:

- Limpiezas periódicas para garantizar que no se produzcan focos de humedad debido al polvo y, por ello, caldo de cultivo para microorganismos. Ejecutadas con materiales no abrasivos como plumeros de polvo, en caso de una mayor limpieza, como podría ser la aspiración de polvo de la trasera, se deberá contar con personal especializado.
- Evitar que objetos ajenos a la obra sean depositados, tales como velas o candelabros, ya que podrían provocar quemaduras por su combustión y erosión en las zonas de sustentación.
- Prevención y protección contra incendios, debido principalmente a que los lugares de culto suelen ser vulnerables a éste problema. Deberán revisarse las fuentes eléctricas, pues la acción del fuego puede provocar una pérdida total de los bienes ubicados en la iglesia.
- Empleo de detectores que permitan transmitir la información a una base de datos para confirmar que las medidas de humedad y temperatura son estables. Se deberán evitar valores de humedad relativa por encima del 75% y temperaturas superiores a los 30°C. Del mismo modo, establecer un control periódico de las posibles filtraciones de humedad en muros, ya que es uno de los problemas habituales. En la actualidad, el criterio no es alcanzar unos valores de temperatura y humedad ideales, sino evitar valores peligrosos que afecten a la conservación de la obra. Sin embargo, en la actualidad la iglesia presenta problemas de humedad, por lo que habría que plantear una actuación en todo el edificio para tratar de mejorar las condiciones de conservación.
- La iluminación artificial no podrá superar los 150 lux, por ello sería oportuno la instalación de luminarias led, las cuales no irradian calor y no emiten rayos UV ni IR.
- Establecer revisiones anuales cuyo fin es evitar la aparición de plagas de insectos xilófagos. El empleo de tratamientos biotécnicos como los atrayentes sexuales o el uso de hormonas que alteran el ciclo biológico de los insectos, puede resultar útil para controlar la aparición de plagas. Gracias a las trampas desechables con los tratamientos aconsejados se puede obtener un indicador sobre la posible plaga que afecte al retablo. Aunque se recomienda que el control de plagas y la disposición de trampas de control se haga extensivo a todo el edificio.

7. CONCLUSIONES

En el presente estudio se ha elaborado la propuesta de intervención del retablo de Ánimas efectuado a través de la comprensión y al análisis de la obra, así como del establecimiento de una serie de medidas conservativas que pretenden asegurar la estabilidad de la pieza. Con el fin de concluir el presente trabajo se exponen una serie de argumentos:

- La recopilación de fuentes documentales a través de la búsqueda bibliográfica han permitido situar la obra en un contexto histórico y estilístico, donde se aprecia que el retablo está constituido por piezas de dos estilos y épocas diferentes.
- Se han podido determinar las técnicas y materiales concernientes a la realización de la obra, cuyo fin proporciona el adecuado conocimiento para garantizar una correcta intervención del retablo.
- Gracias al estudio y la comprensión del retablo se han logrado identificar las patologías que afectan a la obra y de este modo, establecer criterios propios de actuación para mejorar su estado de conservación. El retablo se ha visto condicionado por el envejecimiento natural de los materiales, los daños provocados por agentes externos y los cambios de ubicación, que han provocado la pérdida de la legibilidad de conjunto, la cual se pretende restablecer a través de esta propuesta de intervención.
- La obra objeto de estudio corresponde al citado bien de carácter histórico-artístico y no puede ser estudiada y tratada como objeto independiente del espacio físico que ocupa. Gea de Albarracín presenta un patrimonio artístico de gran valor que debe ser estudiado e intervenido por profesionales para poder ser deleitado por posteriores generaciones.
- Las recomendaciones de carácter conservativo presentan como objetivo la prevención y el control de posibles deterioros que afecten a la obra. De este modo, se evitarán futuros daños a través de una serie de medidas adecuadas al bien cultural que nos ocupa.

8. BIBLIOGRAFÍA

BARROS GARCÍA, J. M. *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim Diputació de València, 2005.

BENITO MARTIN, F. *Inventario Arquitectónico de Teruel*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1991, Tomo 1.

BRUQUETAS, R.; CARRASSÓN, A.; GÓMEZ, T. B. *Los retablos. Conocer y conservar*. En: *Instituto del patrimonio histórico español. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Subdirección General de Documentación y publicaciones*, 2003, num. 2, ISSN: 1695-9698.

CARRASSÓN A. Construcción y ensamblaje de los retablos en madera [en línea]. En: *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid: Grupo Español del IIC. Noviembre del 2004 [consulta: 2016-07-15] Disponible en: <http://ge-iic.com/les/RetablosValencia/AnaC_Construccion_ensamblaje.pdf>

COOPER, J.C. *El simbolismo: Lenguaje universal*, Argentina: Lidium, 1988.

CREMONESI, P. Reflexions sobre la neteja de les superfícies policromades. En: *Unicum*. España: Escola Superior de Conservació i Restauració de Bèns Culturals de Catalunya, 2011, num. 10, ISSN: 1579-3613. [consulta: 2016-08-02]. Disponible en: <<http://unicum.cat/es/2011/03/reflexions-sobre-la-neteja-de-les-supecifcies-policromades-2/>>

DE LA FUENTE, L.A. *Conservación y restauración. Los metales plateados como policromía (las corladuras): análisis-experimentación y restauración*. [Tesis doctoral]. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999.

DE LA FUENTE. L.A. Las corladuras: Historia, técnica y restauración. En: *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 4 al 6 de Octubre 1996, Castellón: Diputación provincial de Castellón, 1996.

FUSTER, L.; CASTELL, M.; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: Materiales y procesos*, Valencia: Editorial UPV, 2008.

GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Editorial UPV, 1997.

LIOTTA, G. *Los insectos y sus daños en la madera*, Sevilla: Nerea, 2000.

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. [Consulta: 2016-06-15]. Disponible en: <<https://zaguan.unizar.es/record/3218/files/TESIS-2009-050.pdf>>

MARTÍN DEL BLANCO, M. *Teresa de Jesús: Su rostro humano y espiritual*. Burgos: Monte Carmelo, 2003.

MARTÍNEZ, I. Origen de las carmelitas de clausura en España. En: *La clausura femenina en el Mundo Hispánico una fidelidad secular*. Simposium XIX Edición, San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de Septiembre. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.

MARTINEZ, I. La advocación del Carmen: Origen e iconografía En: *Advocaciones Marianas de Gloria*. Simposium XXº Edición, San Lorenzo del Escorial, 6 al 9 de Septiembre. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial- María Cristina, 2012.

MATARÍN, M.F. *Creencia popular en las ánimas del purgatorio en los valles de los ríos Andarax y nacimiento*. En: *Actas de las 1º Jornadas de religiosidad popular*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997. [Consulta: 2016-05-13] Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2243683>>

MONGE, J. *Convento de Nuestra Señora del Carmen y San José de Gea de Albarracín. Localización, estudio y catalogación del patrimonio disperso de su iglesia*. [Trabajo final de master]. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2015. [Consulta: 2016-06-26]. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/66974>>

PEREZ MARÍN, E.; VIVANCOS RAMÓN, M.V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Editorial UPV, 2004.

REIS, A. Retablo Mayor de la Catedral de San Antonio, de Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil. En: *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura - The Getty Conservation Institute, 2002.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio nacional de información artística, arqueológico y etológica, 1974.

TOMÁS LAGUÍA, C. *Las iglesias de la diócesis de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación provincial de Teruel adscrito al consejo superior de investigaciones científicas. Núm 32, Julio-Diciembre, 1964.

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005.

VIVANCOS RAMÓN, V.; PÉREZ MARÍN, E. Revisión crítica de los diferentes sistemas de desinfección aplicados a la retablística barroca. En: *Actas del XIV Congreso de conservación y restauración de bienes culturales*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2002.

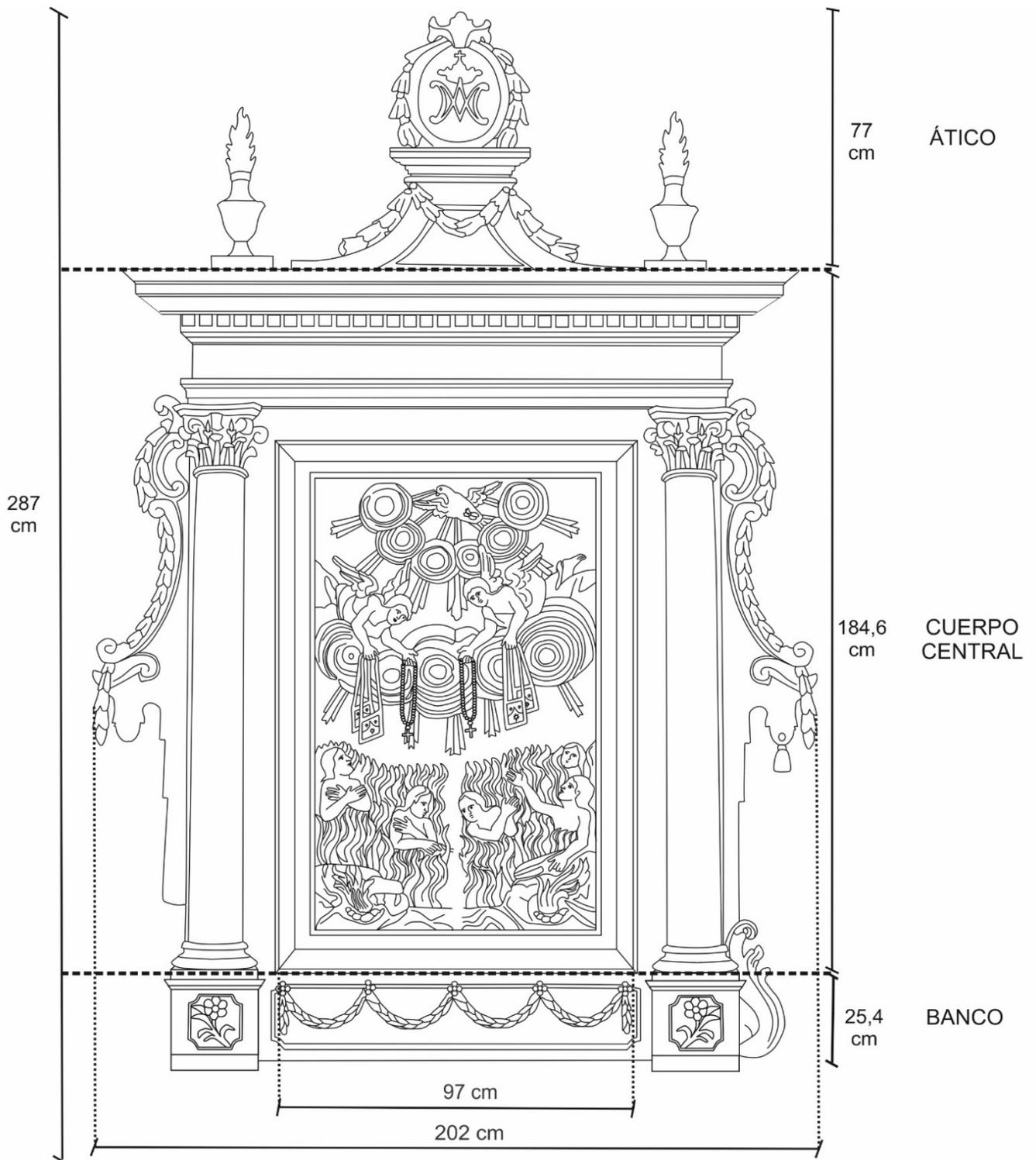
VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete y pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

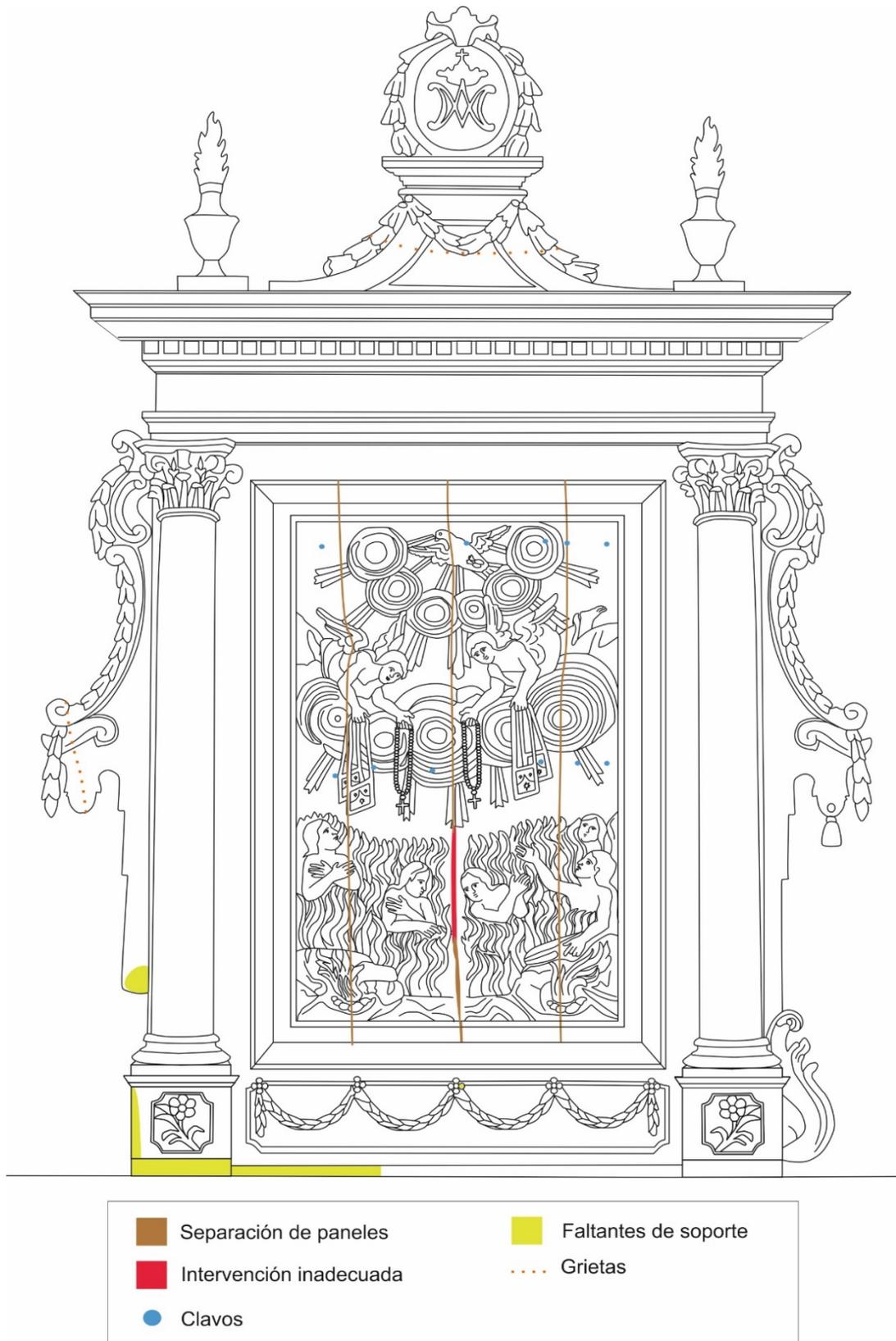
Figura 1. Retablo de Ánimas de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín	8
Figura 2. Imagen de la puerta principal y vista general de la Iglesia de San Bernardo Abad.....	9
Figura 3. Planta de la actual Iglesia de San Bernardo Abad (Extraída de: BENITO, F. <i>Inventario Arquitectónico de Teruel</i> , 1991, p.224).....	10
Figura 4. Ubicación del retablo en la cuarta capilla.....	10
Figura 5. Imagen de la puerta principal del Convento del Carmen.....	11
Figura 6. Imagen del altar de obra donde está ubicado el retablo	11
Figura 7. Detalle del banco con relieve floral	11
Figura 8. Imagen de la columna derecha con marmoleado	12
Figura 9. Imagen de las Almas del Purgatorio	12
Figura 10. Detalle del aletón derecho con fecha de 1818	12
Figura 11. Imagen de los escapularios	13
Figura 12. Escudo de la Orden del Carmen (Extraída de: www.portalcarmelitano.org)	13
Figura 13. Imagen de los rosarios que portan los ángeles	13
Figura 14. Imagen de la cartela con el anagrama	13
Figura 15. Imagen de las Ánimas	14
Figura 16. Imagen de la paloma en la parte superior	14
Figura 17. Imagen del relieve central de San Simón Stock ubicado en el Convento del Carmen	14
Figura 18. Imagen de la anterior ubicación del retablo	15
Figura 19. Detalle de la columna izquierda	16
Figura 20. Detalle de los clavos en disposición vertical	16
Figura 21. Detalle de la estopa e imprimación	17
Figura 22. Detalle de dorados con bol rojo	17
Figura 23. Detalle de la reflectividad de las corladuras	17
Figura 24. Imagen de las corladuras redondeadas	18
Figura 25. Detalle de orificios de insecto xilófago en los haces de luz divina	20
Figura 26. Detalle de separación en las uniones	20
Figura 27. Imagen de separación en la tabla central	20
Figura 28. Detalle de madera encastrada y pérdidas	21
Figura 29. Imagen de la fenda que divide el aletón izquierdo.....	21
Figura 30. Detalle del faltante del pedestal	21
Figura 31. Detalle de faltante de soporte en los relieves florales	21
Figura 32. Detalle de quemadura en la columna.....	21
Figura 33. Detalle de policromía con acumulación de suciedad	22
Figura 34. Detalle de depósito de cera en la zona del marco	22
Figura 35. Detalle de erosión y pérdidas en el pan de oro derivadas del agrietamiento	22
Figura 36. Detalle de la plata oxidada en las zonas redondeadas	23
Figura 37. Imagen de la columna izquierda con graves pérdidas de los estratos	23
Figura 38. Imagen de depósitos de pintura blanca en el capitel	23

El resto de imágenes han sido realizadas por el autor del trabajo final de grado y por las personas que han realizado estudios acerca de otros bienes de la Iglesia de San Bernardo Abad.

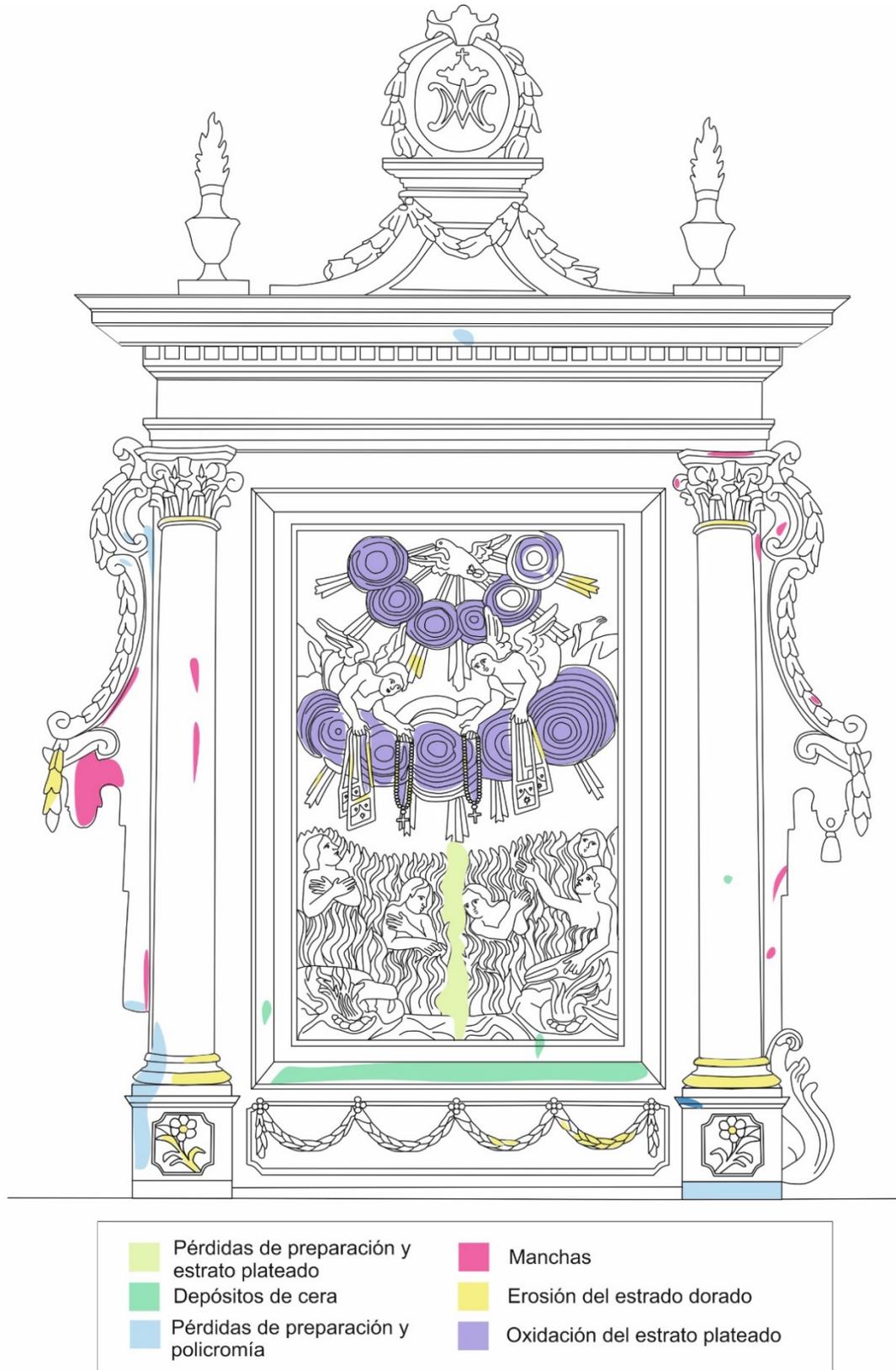
10. ANEXO



Anexo 1.
Diagrama de la composición y
dimensiones del retablo.



Anexo 2.
Diagrama de daños de estructura y soporte.



Anexo 3.
Diagrama de daños de dorados,
plateados y policromía.