

TFG

PROYECTO DE INTERVENCIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN BERNARDO ABAD DE GEA DE ALBARRACÍN.

Presentado por Sandra María Marín Milián

Tutor: Eva Pérez Marín

Cotutor: María Castell Agustí

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El Retablo Mayor de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín, objeto de estudio del presente trabajo final de grado, es un conjunto arquitectónico y escultórico de estilo barroco.

Elaborado a principios del s. XVIII, combina una gran variedad de elementos decorativos y ornamentales, todos ellos dorados, que junto a la arquitectura y las policromías de las imágenes escultóricas de santos y ángeles, conforman un retablo de grandes dimensiones.

La iglesia donde actualmente se encuentra el retablo, no es su ubicación original, ya que durante la desamortización de Mendizábal, se efectuó un intercambio entre este retablo, proveniente del convento del Carmen, y el retablo que ocupaba el altar mayor de la iglesia parroquial, y que hoy en día se encuentra en dicho convento. Este acontecimiento histórico influye de forma directa en el estado de conservación de la obra y en su significado, puesto que, obliga a adaptarse a la nueva ubicación, produciendo modificaciones estructurales e iconográficas.

No obstante, la obra presenta un buen estado de conservación, por lo que, el principal objetivo que persigue la intervención efectuada en la obra, es devolver la luminosidad y el brillo original del retablo, así como prolongar su preservación con el transcurso de los años.

PALABRAS CLAVE

Retablo barroco, iglesia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín, mazonería, restauración, Orden del Carmen.

ABSTRACT

The altarpiece of San Bernardo Abad's church of Gea de Albaracín, object of study of this final degree, is an architectural and Baroque-style sculpture. Developed in the early s. XVIII, combines a variety of decorative and ornamental elements, all gilded, which together with polychrome architecture and the sculptural images of saints and angels make up a large altarpiece.

The church where he currently is the altarpiece, is not its original location as during the confiscation of Mendizabal, an exchange between this altarpiece, from the convent of Carmen, and the altarpiece which occupied the high altar of the church was made, and today is in the convent. This historic event directly affects the condition of the work and its meaning, since, requires adapting to the new location, producing structural and iconographic changes.

However, the artwork has a good condition, so that the main objective of the statement made in the work, is to restore the original shine and brightness of the altarpiece and prolong its preservation with over the years.

KEYWORDS

Baroque altarpiece, San Bernardo Abad's church, Gea de Albaracín, masonry, restoration, Carmelite Order.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecer a mis tutoras Eva Pérez y María Castell por concederme la oportunidad de realizar este trabajo final de grado, por su ayuda, y por contribuir en mi formación académica, permitiéndome participar en el proceso de intervención del retablo mayor de la iglesia parroquial de Gea de Albarracín.

También al profesor Vicente Guerola, por transmitirme sus conocimientos acerca de la iconografía del retablo y su elaboración.

Por supuesto, agradecer a todas las personas que han formado parte del proyecto de intervención del retablo, tanto a los profesores, como al párroco, y sin olvidarme de mis compañeros y de la técnico de restauración.

A mi familia y a todas esas personas indispensables en mi vida, por su apoyo diario, pero en especial a Marta, por animarme a superar todos los obstáculos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
3. PROYECTO DE INTERVENCIÓN.....	8
3.1 ESTUDIO HISTORICO-ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO...	10
3.2 ESTUDIO TÉCNICO.....	19
3.2.1 COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL.....	20
3.2.2 DORADOS Y POLICROMÍAS.....	23
3.3 ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	25
3.3.1 EL INMUEBLE Y SU ENTORNO.....	25
3.3.2 ESTRUCTURA Y MAZONERÍA.....	27
3.3.3 EL ESTRATO POLÍCROMO.....	28
3.4 DESCRIPCIÓN DE LA INTERVENCIÓN REALIZADA.....	30
3.4.1 SOPORTE LEÑOSO.....	30
3.4.2 DORADOS Y POLICROMÍAS.....	31
3.4.3 MEDIDAS CONSERVATIVAS.....	33
4. CONCLUSIONES.....	34
5. BIBLIOGRAFÍA.....	35
6. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	37
7. ANEXO.....	39

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto de intervención que contempla este trabajo, surge en primera instancia, con el objetivo de estudiar el retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad, situado en Gea de Albaracín, en la provincia de Teruel. Para más adelante, llevar a cabo su restauración dentro de las prácticas de empresa ofrecidas por el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la línea de Pintura de Caballete y Retablos, en la que la autora de dicho proyecto de intervención ha colaborado.

El presente trabajo final de grado, recoge en sus primeros capítulos los resultados de una serie de estudios históricos - iconográficos, técnicos y conservativos, elaborados a partir de un proceso de documentación *in situ* y búsqueda bibliográfica. Este proceso se inicia a principios de noviembre del año 2013, con la inspección del retablo y la documentación fotográfica del mismo. Todo ello sirve como precedente, para acometer la intervención y realizar el correspondiente informe del proceso de restauración de carácter conservativo.

La intervención del retablo se realizó durante el mes de julio del año 2014, a través de un convenio de prácticas en empresa entre el Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV y la parroquia de Gea de Albaracín.

El retablo que nos ocupa, es una obra escultórica y arquitectónica de estilo barroco, datada de principios del siglo XVIII. Tallado en madera, dorado y policromado, exhibe al espectador una suntuosa composición formada por el protagonismo de las decoraciones ornamentales y las formas arquitectónicas características de este periodo, junto con la presencia de imágenes escultóricas de ángeles, querubines y santos.

El paso del tiempo y una serie de acontecimientos, han determinado el estado de conservación de la obra, que aunque puede considerarse como bueno, las consecuencias de un traslado en el siglo XIX de dicho retablo a su ubicación actual, han generado en el mismo diversas alteraciones. Éstas afectan tanto a su preservación como a su significado, dado que la iconografía presente en el retablo ha sido modificada, tal como se analizará en páginas posteriores.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal que persigue el proyecto de intervención que nos ocupa, es la realización de los presentes estudios históricos, iconográficos y técnicos, así como el diagnóstico del estado de conservación del retablo mayor de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.

Los objetivos específicos que se plantean son:

- Recopilar documentación fotográfica y bibliográfica del retablo para llevar a cabo un corpus documental alusivo a la historia de la obra, su autor, los aspectos técnicos, su ubicación original y traslado.
- Analizar los aspectos iconográficos del conjunto retablístico, de forma que se pueda identificar el significado original del retablo.
- Realizar un estudio técnico de las partes estructurales y compositivas de la obra, junto con los aspectos técnicos referentes a los dorados y las policromías.
- Identificar las alteraciones que afectan al retablo con el fin de diagnosticar su estado de conservación, y así, en última instancia, llevar a cabo el proceso de restauración, reduciendo los deterioros presentes en la obra.
- Reflejar en dicho proyecto de intervención, los procedimientos seguidos durante el desarrollo de la restauración del retablo.

Por ello, la metodología empleada para lograr los objetivos planteados, ha sido la siguiente:

- Inspección organoléptica de la obra in situ, y determinación de los aspectos técnicos y conservativos pertenecientes al retablo.
- Documentación fotográfica del reverso y anverso del retablo, y del inmueble donde se ubica la obra.
- Búsqueda exhaustiva de fuentes bibliográficas y recopilación de información y documentos.
- Análisis de las alteraciones y localización de las mismas en diagramas de daños y de divisiones estructurales del retablo con sus respectivas medidas.
- Participación en el proceso de restauración.
- Redacción del proyecto de intervención.

3. PROYECTO DE INTERVENCIÓN

El término retablo proviene del latín *retrotaulus*, compuesto por retro (detrás) y tabula (tabla), haciendo referencia a la decoración de las mesas de altar. Formado por una compleja estructura que puede llegar a combinar la arquitectura con las artes decorativas, el retablo muestra al espectador un escenario de carácter religioso, siendo esencial en el acto de la liturgia como herramienta de adoctrinamiento y devoción.

A lo largo de la historia, el conjunto retablístico ha experimentado una evolución en sus dimensiones, estilos, tipologías y materiales de ejecución, en función de la época y del poder adquisitivo que disponía el contratante.

La obra objeto de estudio, es un retablo de estilo barroco, dorado y policromado, cuya construcción se llevó a cabo a principios del siglo XVIII (*Figura 1*), originario del convento del Carmen en la localidad de Gea de Albarracín, en la provincia de Teruel.

El estilo barroco se puede percibir de inmediato en este retablo, ya que incorpora una gran variedad de elementos decorativos y ornamentales, todos ellos dorados, que relegan a los componentes arquitectónicos a un segundo plano, con el fin de crear formas complejas que aportan movimiento y efectismo a la composición.

Este periodo se ve determinado por el Concilio de Trento¹, atendiendo a dogmas contrarreformistas que limitan a las representaciones artísticas a ajustarse al natural y al decoro de las imágenes.

Las policromías se ciñen únicamente a las esculturas exentas, como son las imágenes de los santos y los ángeles. Estas policromías están realizadas a partir de la técnica de pintura al temple y al óleo.

Es característico del barroco de esta época, la construcción de un retablo sobre una planta poligonal acompañada de los principales elementos arquitectónicos del retablo, como son las columnas salomónicas y los estípites, junto con una gran hornacina principal en el cuerpo central. Además, el tabernáculo adquiere una gran importancia y aumenta sus dimensiones, incluyendo el sagrario y el manifestador.

Dicho retablo, está situado en el altar mayor de la Iglesia de San Bernardo Abad en el municipio de Gea de Albarracín, producto de un traslado debido a la desamortización de Mendizábal (s. XIX).²

¹ Comprende los años 1545 y 1563.

² Durante los años 1836 y 1837, los bienes inmuebles pertenecientes al clero regular son apropiados por parte del Estado, a raíz de las leyes promulgadas por Juan Álvarez Mendizábal, quien da nombre a este proceso económico, histórico y social.



Figura 1.
Retablo Mayor de la Iglesia
parroquial de San Bernardo
Abad de Gea de Albaracín.

4.1. ESTUDIO HISTÓRICO - ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

En los siglos XVI y XVII la mayoría de la población de Gea de Albarracín era morisca, por este motivo había una escasa población cristiana, lo que justifica que solamente existiera la antigua iglesia parroquial y las ermitas de San Roque y San Sebastián se construyeran a partir del siglo XVII. Dicha iglesia se puede considerar como la sucesora de la primitiva, construida en el siglo XIV o principios del siglo XV (*Figura 2*).

Tras la expulsión de los moriscos por orden de Felipe III, el 20 de agosto de 1610, el conde de Fuentes, señorío de Gea de Albarracín, Juan Jorge Fernández de Heredia y Gadea, promete la ampliación de la Iglesia y el mantenimiento de los demás ornamentos, pero no es hasta la 2ª mitad del siglo XVII cuando se lleva a cabo la reedificación de la Iglesia y su correspondiente ampliación³. En la *Figura 3* se puede observar la planta de la iglesia que ha llegado hasta nuestros días. Ésta es de mampostería con tres naves, una central cubierta con bóveda de medio cañón con lunetos, y las laterales donde se encuentran diversas capillas con retablos de gran valor artístico. El edificio cuenta con un órgano del siglo XVIII, un coro de sillería de madera y una torre en la cabecera, al lado del Evangelio⁴.

En 1619, el mosén Gerónimo Agustín decide guardar perpetuidad a San Bernardo Abad como patrón de Gea, siendo el 20 de agosto el día de su festividad.

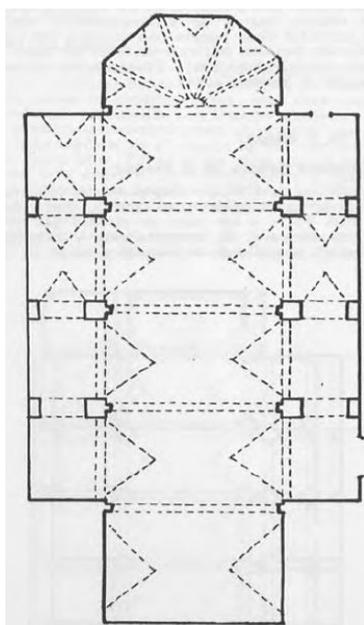


Figura 3.
Planta de la Iglesia parroquial actual.



Figura 2.
Vista general de la Iglesia parroquial.

³ TOMÁS LAGUÍA, C. *Las iglesias de la diócesis de Albarracín*. p. 41.

⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. pp. 14-15.

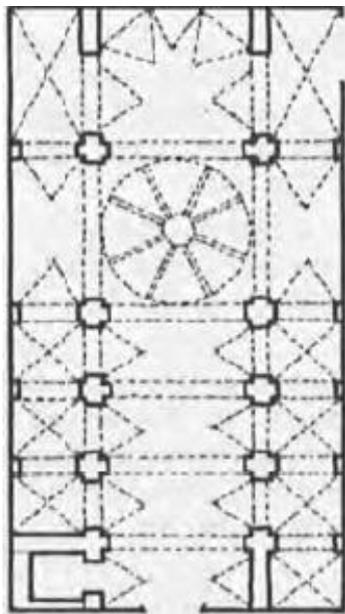


Figura 4.
Planta de la Iglesia del Convento del Carmen.

A partir de este momento Gea de Albaracín se convierte en una de las villas más importantes que poseía el condado de Fuentes, viéndose reflejado en el esplendor artístico que adquiere la población. En ella se establecen la orden del Carmen y más tarde en 1756 la orden de las religiosas Capuchinas.

El 10 de Octubre de 1673, fue fundado el convento de la orden de los Carmelitas Calzados por Fray Raimundo Lumbier, vicario de la provincia carmelita de Aragón y Navarra.⁵ Pero no fue hasta principios del siglo XVIII, cuando finalizó la construcción de la iglesia ⁶.

Dicho convento cuenta con una iglesia de tres naves con crucero, como se observa en la *Figura 4*, a la que se le adosa un claustro de planta cuadrada, el cual está realizado de sillarejo presentando tres alturas. Este conjunto consta de un espléndido alero de madera estructurado en dos niveles, sostenidos por ménsulas talladas con decoraciones vegetales en forma de hojas de acanto en el inferior y figuras antropomorfas en el superior. El claustro ha sido catalogado como bien cultural del Patrimonio Aragonés.

En la *Figura 5* se puede contemplar el retablo que se encuentra actualmente en el convento del Carmen, el cual está datado en el siglo XVII y se desconoce su autoría.



Figura 5.
Imagen actual del retablo que se encuentra en el altar mayor del convento del Carmen.

⁵ LOZANO LÓPEZ, J.C. *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura.* pp. 311-318.

⁶ Una inscripción con el año 1691, situada en el exterior de una esquina del convento, atestigua el levantamiento de los muros de la iglesia en dicho año.



Figura 6.
Imagen del mal estado de la cúpula, con grietas y orificios de tamaños considerables.

Se trata de un retablo de dimensiones inferiores al de la parroquia, de estilo clasicista donde predominan los elementos arquitectónicos y las líneas rectas. Presenta una planta rectilínea, ceñida al muro trasero, donde los únicos volúmenes que sobresalen son las columnas de orden salomónico y el tabernáculo. El conjunto está tallado en madera, dorado y policromado. En cuanto a su estructuración, éste se divide en un primer cuerpo donde se distinguen dos calles laterales que incluyen las columnas y los nichos que aparecen vacíos, y la calle central presidida por una gran hornacina que alberga un lienzo de la Aparición de la virgen a San Bernardo. Sobre éste se sitúa el ático, el cual incorpora una pintura también dedicada a San Bernardo Abad. Posee también banco y sotabanco, con la mesa de altar adosada al retablo y sin frontal de altar. Parece ser que tanto las esculturas de los nichos y hornacinas, como el frontal de altar han sido retiradas de este retablo, posiblemente durante su remontaje en esta iglesia.

Una de las diversas razones que indica que esta obra proviene de la iglesia parroquial es el testimonio de Don Juan Monterde y Antillón en 1689, quien describe la Iglesia de Gea de Albarracín de este modo:

*"El retablo mayor es de talla y el quadro de medio de pintura de Nuestra Señora de los Angeles titular de la Iglesia de San Bernardo, patron de la villa. Está sin dorar y faltan las ymagenes de los nichos, y el quadro superior de pincel y se está en blanco"*⁷

En 1835, debido a la desamortización de Mendizábal y su consecuente exclaustación, los religiosos del convento de los Carmelitas Calzados, fueron expulsados, y el edificio pasó a ser del ayuntamiento, para ser utilizado posteriormente como hospital, cárcel, cuartel, escuela y actualmente, como centro de día ubicado en el claustro. Hoy en día la iglesia del convento se encuentra en un grave estado de abandono presentando importantes daños estructurales producidos por los ataques durante la guerra civil y el paso de los años (Figura 6).

De esta forma, cabe afirmar que el Retablo Mayor de la actual iglesia parroquial, proviene del convento de los Carmelitas Calzados, cuyo intercambio se efectuó en 1888⁸.

A consecuencia del traslado a una ubicación no acorde con la simbología y las dimensiones del retablo, se produce una descontextualización del conjunto retablístico, acompañada de modificaciones estructurales e iconográficas que alteran el significado de las representaciones de la obra.

⁷ TOMÁS LAGUÍA, C. Op. Cit. p. 43.

⁸ En el libro de actas de la Iglesia parroquial hay constancia de un pago de 1129 pts. por el traslado del retablo de la iglesia del Carmen a la parroquia, con fecha a 2 de Abril de 1889.

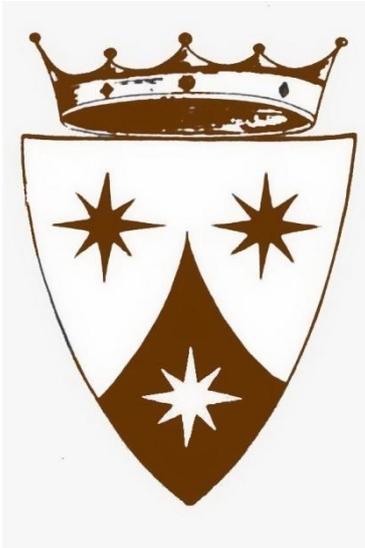


Figura 7.
Escudo de la orden del Carmen.



Figura 8.
Cartela donde se muestran los atributos de San Bernardo Abad, báculo y mitra, sobre el escudo Carmelita.



Figura 9.
Imagen de San Elías.

No obstante, para poder determinar la iconología presente en este retablo, previamente se debe conocer el origen y la iconografía que acompaña a la orden del Carmen.

Dicha orden carmelita, tiene su origen en el monte Carmelo, en Palestina a finales del siglo XII y principios del siglo XIII como una institución religiosa con advocación mariana, formada en sus inicios por peregrinos dispuestos a seguir la antigua tradición de los profetas Elías y Eliseo de experimentar la vida eremítica en aquel sagrado monte. Más adelante, se expande hacia Europa como orden mendicante y comienzan a fundar los primeros conventos en España. A finales del siglo XVI se produce una de las reformas más significativas en la orden, en España, liderada por Santa Teresa de Jesús y ayudada por San Juan de la Cruz. Este hecho distingue a la orden en dos variantes, los de la "Antigua Observancia" o "Calzados", y la de "los Carmelitas Descalzos" o "Teresianos", que consideran a Santa Teresa de Jesús como su reformadora y fundadora.

El principal símbolo de identidad de la orden del Carmen que se puede encontrar en el retablo, es el escudo de los carmelitas, representado en su parte inferior por un monte de color marrón, y una estrella plateada en su centro, acompañado de un fondo blanco con dos estrellas marrones a sus lados (Figura 7). Esta composición, alude al hábito de los carmelitas y a sus orígenes en el monte Carmelo. Sin embargo, como se puede observar en la Figura 8, dicho emblema, situado en la cartela principal del ático del retablo, se encuentra oculto por una mitra y un báculo, cuyos atributos pertenecen a San Bernardo Abad, por ser la actual imagen titular del retablo.

A ambos lados del ático, presidiendo las dos calles laterales, se encuentran dos esculturas que representan a los dos pilares de la orden del Carmen. La imagen de la izquierda pertenece al profeta Elías, y la de la derecha, al profeta Eliseo.



Figura 10.
Imagen de San Eliseo.



Figura 11.
Imagen de Santa Teresa de Jesús.



Figura 12.
Imagen de San Jerónimo o San Carlos Borromeo.



Figura 13.
Imagen de San Pedro.

San Elías porta en su mano izquierda una maqueta de la iglesia, como fundador de la orden carmelita. En su mano derecha, sujeta una espada en llamas, como alusión a la llama del cielo que desciende a su invocación en el monte Carmelo y como instrumento de su defensa de la verdad⁹ (Figura 9).

En el otro extremo, como se observa en la Figura 10, el profeta Eliseo, discípulo y heredero del profeta Elías, se representa calvo, puesto que, la Biblia hace referencia a unos niños que se mofaban de su calvicie. Otro de los atributos que lo distingue es la alcuza que sujeta en la mano derecha, con la que realiza el milagro de multiplicar el aceite de la viuda¹⁰. En su otra mano, sostiene un cayado. Ambos profetas visten los hábitos carmelitas, de marrón y blanco, decorados con estofados.

Situadas en el cuerpo central, en cada una de las calles laterales, se disponen dos imágenes de dos santos conocidos por participar en algunas de las reformas del catolicismo. Una de ellas es Santa Teresa de Jesús, ubicada en la calle lateral izquierda, vistiendo con los hábitos carmelitas y llevando como atributos una pluma en su mano derecha, y un libro abierto en su mano izquierda. Su rostro se muestra abstraído hacia el infinito, como en la mayoría de las representaciones de la santa (Figura 11).

Al otro lado, portando los mismos atributos en sus manos que Santa Teresa, se encuentra otra imagen representada con las vestiduras y el capelo de cardenal. No es posible determinar con exactitud si se trata de San Carlos Borromeo o San Jerónimo, ya que, ambos son representados como cardenales y estudiosos, y esta imagen recoge los rasgos fisonómicos de cada uno de ellos, como es la nariz aguileña de San Carlos Borromeo, y la barba de

⁹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia / Antiguo Testamento*. pp. 400-403.

¹⁰ IV Reyes, 4:17.



Figura 14.
Imagen de San Pablo.



Figura 15.
Imagen de San Bernardo Abad.

San Jerónimo (*Figura 12*). En el caso de que la imagen representara a San Carlos Borromeo, se establecería una relación iconológica entre dicho santo y Santa Teresa de Jesús, puesto que, San Carlos Borromeo es la personificación ideal de los valores de la Contrarreforma, y como se ha mencionado anteriormente, Santa Teresa es la reformista de la orden del Carmen.

Otras dos imágenes que incorpora el retablo, son las esculturas de San Pedro y San Pablo. Dichas tallas están ubicadas en el cuerpo y la calle central, flanqueando la hornacina principal. Estas imágenes representan los dos pilares fundamentales de la iglesia católica, donde se sustenta su fe, por ello, suelen representarse juntos en una misma obra. San Pedro Apóstol se halla en el lado izquierdo, ataviado con una túnica azul y un manto ocre y rojo, característicos de su vestimenta. En su mano derecha, sujeta la llave de oro, la cual simboliza una de las llaves del reino de los cielos, en concreto de la potestad de la absolución (*Figura 13*). Mientras que en el lado opuesto, se encuentra la imagen de San Pablo Apóstol, acompañado de la espada de su martirio en la mano derecha, y el libro abierto en su mano izquierda, el cual simboliza su predicación evangélica y sus cartas recogidas en el Nuevo Testamento. San Pablo viste túnica verde y manto rojo (*Figura 14*).

En la hornacina principal, se halla la actual imagen titular del retablo, representada por San Bernardo Abad, patrón de la parroquia y de Gea de Albarracín, como se puede observar en la *Figura 15*. San Bernardo sujeta en su brazo derecho el báculo, el cual indica su condición de abad. En su mano izquierda, lleva un libro cerrado, como escritor sagrado y viste el hábito blanco de la orden Cisterciense.

Se conoce que la imagen de San Bernardo es aproximadamente del año 1954, por lo que, previa a ésta, es probable que pudiera encontrarse una imagen de San José, santo titular del retablo en su ubicación original. En la *Figura 16*, se puede contemplar dicha imagen, cuya desvinculación con el retablo, posiblemente pudo ocurrir cuando se llevó a cabo el traslado del retablo a la parroquia, y se sustituyó por una imagen de San Bernardo. La escultura de San José con el niño Jesús fue trasladada al convento de las Capuchinas, junto con otra imagen original del retablo, que se ubicaba en lo alto de éste, presidiendo el ático. No obstante, las limitadas dimensiones de la iglesia parroquial no han permitido la presencia de esta escultura en dicho retablo. Se trata de la representación del rey David, como muestra la *Figura 17*, donde aparece sentado tocando un instrumento musical, y vistiendo elegantes ropajes aludiendo a su condición de rey.¹¹

¹¹ Actualmente, ambas esculturas se encuentran en el Museo de Arte Sacro de Teruel.



Figura 16.
Imagen de San José con el niño.

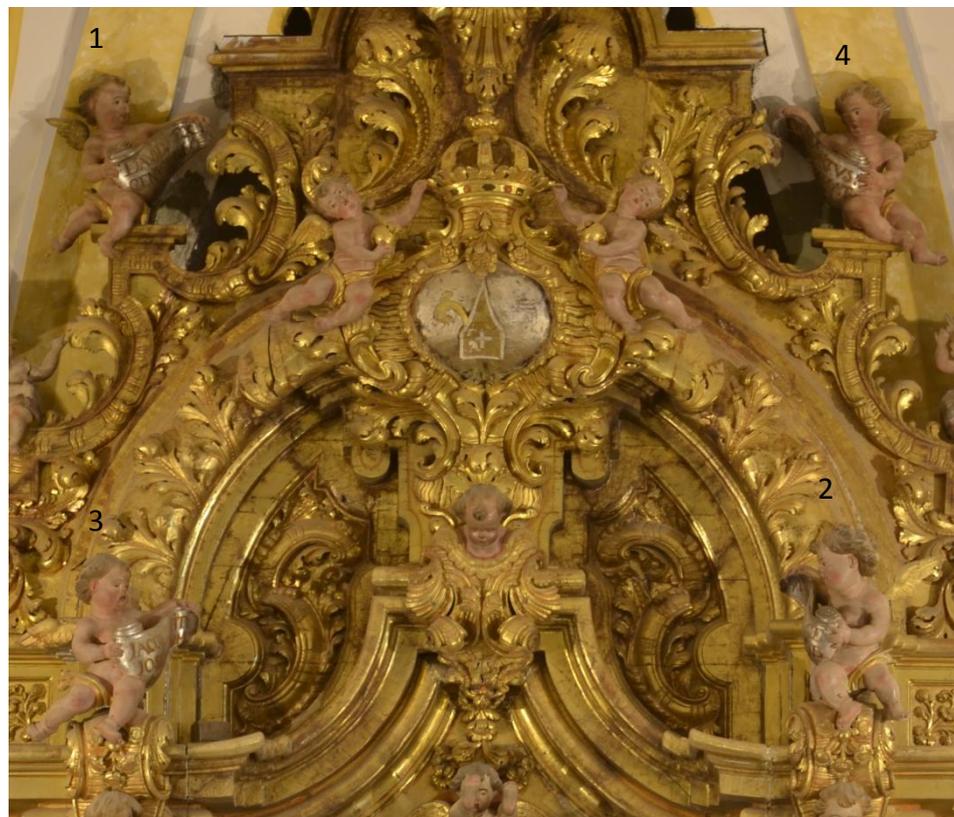


Figura 18.
Parte central del ático donde se disponen los cuatro ángeles con sus correspondientes cartelas, numerados siguiendo el orden del pasaje bíblico.



Figura 17.
Imagen del rey David.

Vinculado al simbolismo de las representaciones de San José y David con este retablo, se disponen de manera estratégica en el ático de la obra, un conjunto de ocho ángeles portadores de cartelas con diversas inscripciones¹². Todas ellas hacen referencia a la genealogía de Jesucristo, de forma que relatan el pasaje bíblico de Mateo 1, 1-17. En total son cuatro las cartelas que pueden leerse correctamente, y cuyas inscripciones y transcripciones son las siguientes (Figura 18):

- 1."DAVID. REY GENVIT SALOMON". "David rey engendró a Salomón".
- 2."MATHAM. GENVIT JACOB". "Matán engendró a Jacob".
- 3."JACOB. GENVIT JOSEPH VIRUM MARIA". "Jacob engendró a José, esposo de María".
- 4."DE QUANATUS EST JESUS MAT CAPI". "De la cual nació Jesús".

Repartidos por toda la composición del retablo, se pueden encontrar una gran variedad de ángeles, puttis y querubines, adoptando diferentes posturas, algunas de ellas con la intención de soportar algún elemento estructural, y creando un ambiente celestial.

Por otra parte, haciendo referencia al fundador de la Orden del Carmen, el profeta Elías aparece representado mediante relieves en tres escenas de

¹² Durante la intervención se han encontrado dos esculturas más de ángeles que portaban cartelas, pero, desgraciadamente no se conservan, puesto que, fueron cortadas.



Figura 19.

Relieve del lateral izquierdo del manifestador.



Figura 20.

Relieve de la parte central del manifestador.



Figura 21.

Relieve del lateral derecho del manifestador.



Figura 22.

Imagen de una parte del sotabanco.

su vida, localizados en las tres puertas del manifestador, del tabernáculo.

En la primera puerta, situada a la izquierda, se escenifica el instante en que Elías se encuentra en el desierto y es alimentado por los cuervos¹³ (Figura 19). La escena central, representa el momento en que Elías descansa bajo un enebro y es despertado por un ángel que le ofrece una hogaza de pan y una jarra de agua¹⁴ (Figura 20). A su vez, simboliza el acto eucarístico, ya que, adosado a esta puerta se encuentra el actual sagrario. En la puerta de la derecha se representa la escena del enfrentamiento de Elías en el monte Carmelo contra los profetas de Baal, donde el dios Yavhé, interpretado por las lenguas de fuego, responde a las oraciones de Elías y realiza el sacrificio del buey, condenando a morir a los profetas de Baal en las manos de Elías¹⁵ (Figura 21).

El sagrario, original del retablo y adosado al banco, muestra la escena del cordero místico, símbolo del acto eucarístico.

En la Figura 22 se pueden observar las decoraciones del sotabanco, éstas representan imágenes de la vida cotidiana de la época y ornamentaciones con formas de grutescos, enmarcadas en un fondo que imita la textura del mármol.

Tal como se ha mencionado anteriormente, el simbolismo principal del retablo se ha visto alterado, producto de todo un conjunto de modificaciones en la estructura, ocultación de elementos y símbolos, pérdida de elementos de la mazonería y mutilaciones en esculturas, pero sobre todo por lo que ha

¹³ Escena basada en el pasaje bíblico I Reyes 17.

¹⁴ Escena basada en el pasaje bíblico I Reyes 19.

¹⁵ Escena basada en el pasaje bíblico I Reyes 18.

significado el traslado de un retablo de tales dimensiones a un espacio no acorde a sus características.

En la siguiente imagen perteneciente a la *Figura 23*, se puede apreciar un fotomontaje donde aparece el retablo que nos ocupa en el convento del Carmen, la ubicación original para la que fue elaborado, junto con las esculturas de San José con el niño y el rey David. En ella se observa, cómo el retablo se adapta al edificio, donde las esculturas que presiden las calles laterales encajan en los espacios de las molduras arquitectónicas. También nos hace pensar que durante el traslado se eliminaron algunos elementos estructurales para reducir la altura del retablo, además de la imagen del rey David.



Figura 23.

Fotomontaje del Retablo Mayor de la iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín en su ubicación original, el convento del Carmen.

4.2. ESTUDIO TÉCNICO

El Retablo Mayor de la parroquia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín, originario del convento del Carmen, se encuentra situado en el presbiterio de dicha iglesia. Actualmente este retablo está dedicado a San Bernardo Abad por ser el santo titular de la parroquia y del municipio. Sin embargo, la advocación del retablo en su ubicación anterior era hacia San José¹⁶. Esta modificación junto con otras de menor entidad fueron consecuencia del traslado¹⁷ y su correspondiente adecuación a un espacio no acorde con las dimensiones del retablo. Tal como se observa en el *Diagrama 1*¹⁸, el retablo cuenta con unas dimensiones totales de 10,80 m de alto, 7,20 m de ancho y 1,80 m de profundidad.

Se trata de un retablo de estilo barroco, tallado en madera, donde el oro es el gran protagonista y las policromías queden relegadas a las imágenes escultóricas. Realizado a principios del siglo XVIII, probablemente por el maestro de obras madrileño Pedro de Rivera (1681-1748)¹⁹, a quién se le encargaría la realización de las trazas de este retablo. Se sabe que en el proceso de elaboración de un retablo de gran envergadura, como en este caso, intervenían diferentes talleres o maestros, como son los tallistas, ensambladores, escultores, policromadores y doradores. Sin embargo, no se ha podido encontrar ninguna documentación ni contrato del retablo que demuestre la autoría ni aporte información técnica y documental acerca de la elaboración de dicha obra. Únicamente se ha podido hallar una inscripción en el pedestal, sobre el cual se sitúa la imagen de San Pablo, en la que figura el "año 1751", posible fecha de finalización del proceso de dorado y policromado del retablo (*Figura 24*). Dicha inscripción ha sido realizada mediante la misma pintura con la que se ha llevado a cabo una de las técnicas decorativas del oro, conocida como "perfilado del oro", que más adelante se comentará.



Figura 24.
Fotografía de la inscripción con el año de finalización del retablo.

¹⁶ ALAMÁN ORTIZ, 2001, p.25.

¹⁷ Efectuado en el año 1888, tal como se ha nombrado anteriormente en el texto.

¹⁸ Véase anexo p. 42.

¹⁹ Pedro de Rivera fue hijo del también arquitecto Juan Félix Rivera, natural de Gea de Albarracín LOZANO LÓPEZ, J.C. Op. Cit.

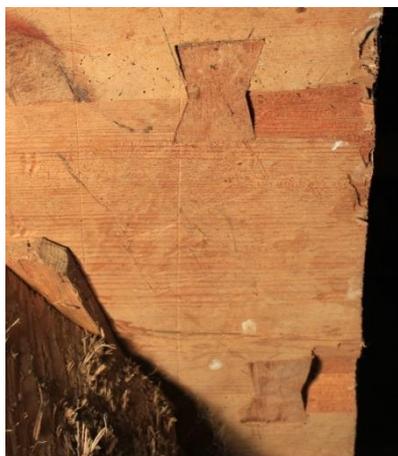


Figura 25.
Detalle de las uniones con doble cola de milano, en la trasera del retablo.



Figura 26.
Imagen de los anclajes del retablo al muro, desde ángulo contra picado.



Figura 27.
Detalle de los números realizados para el remontaje del retablo.

4.2.1. Composición estructural

El retablo está construido en madera de conífera en toda su totalidad, posiblemente se trate de madera de pino de la propia zona de Aragón.

El proceso de construcción de una estructura de madera de estas características, requería la participación de carpinteros, ensambladores y escultores que conocieran la naturaleza del material y su perdurabilidad a lo largo de los años. Por ello, era de gran importancia el proceso de selección de la madera y su correcta preparación, teniendo en cuenta las características propias de este material y su comportamiento con el paso del tiempo. Este proceso se iniciaba con la obtención de la madera, eligiendo el tipo de corte más adecuado, seguido de un correcto secado, desbastado y eliminación de nudos e imperfecciones. Era de gran relevancia, una vez armado el retablo, dejar la madera vista durante varios años con el objetivo de que ésta se estabilizara, y de que pudieran ser saneados todos los daños provocados por los propios movimientos de la madera o de nudos o imperfecciones. Más adelante, se llevaría a cabo el dorado y policromado del retablo, a menos que, por motivos económicos no pudiera realizarse. Esta madera se trataba en talleres próximos al lugar donde iba a construirse el retablo, en el que cada elemento de la obra era trabajado de manera individual, según la función que desempeñase en el conjunto retablístico.

Una vez preparados los componentes del retablo como columnas, estípites, ménsulas, pedestales, imágenes, etc... eran trasladados a la ubicación del retablo para ser ensamblados mediante distintos tipos de uniones, o simplemente sobrepuestos y claveteados, como ocurre con muchos elementos de la mazonería de este retablo. Algunas de las uniones más utilizadas en esta construcción son la cola de milano y la caja y espiga. Muchas de éstas pueden apreciarse en el reverso de este retablo gracias al tipo de estructura que lo conforma (Figura 25).

Dicha estructura es de tipo autoportante, presentando un espacio entre el muro y el retablo, el cual permite el acceso al reverso de la obra, desde donde se observan una serie de anclajes de sujeción a la pared por medio de vigas de madera, donde unos actúan como apoyos y otros como tirantes para evitar el vencimiento del retablo. Asimismo, aun se conservan cortados, los anclajes del antiguo retablo sobresaliendo del muro (Figura 26).

Otro testimonio del montaje del retablo tras su traslado, se ve reflejado con la presencia de números y símbolos en los extremos de las piezas estructurales, con el fin de unir correctamente cada elemento con su respectivo (Figura 27).

En el reverso del retablo se observa un mecanismo que permite descender las puertas del manifestador con el fin de mostrar u ocultar al espectador la sagrada forma o una escultura que albergue en su interior.

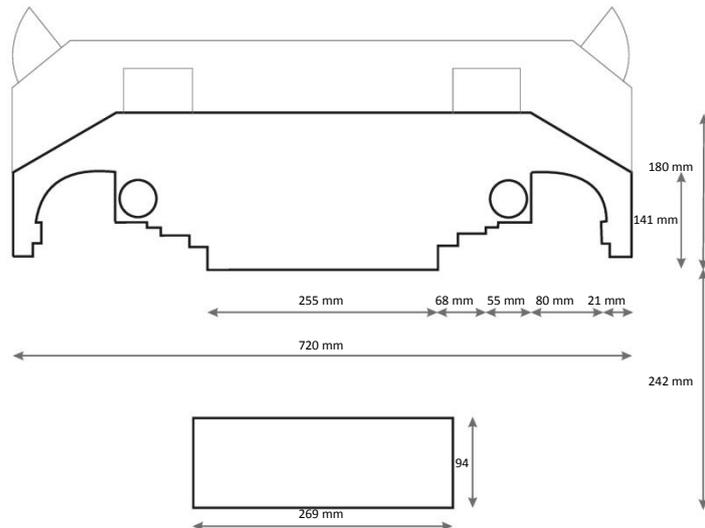


Figura 28.
Esquema de la planta del retablo.



Figura 29.
Imagen de la columna salomónica y el estípite de la calle lateral izquierda.

Figura 30.
Imagen del frontal de la mesa de altar exenta del retablo.

En este periodo del barroco, la planta adquiere dinamismo y profundidad (Figura 28), muestra de ello es este retablo, donde los elementos arquitectónicos avanzan y retroceden, y las decoraciones ganan protagonismo frente a la arquitectura.

El retablo se compone estructuralmente de sotabanco, banco, mesa de altar adosada al banco y exenta, cuerpo principal, dividido en dos calles laterales y una central, rematado por el ático. Estas divisiones pueden observarse en el *Diagrama 1²⁰*. Los elementos principales de sustento no son macizos, sino que han sido realizados mediante el ensamblaje de varias piezas. Éstos son las columnas, los estípites, los entablamentos y los pedestales (Figura 29).

El sotabanco es la base del retablo, sobre éste se asientan el resto de elementos del conjunto. En un plano más adelantado y exento del retablo se encuentra una de las mesas de altar, con un frontal decorado con brocados aplicados y una cartela con la imagen de la Virgen del Carmen (Figura 30). Adosada al retablo, se halla la mesa de altar original, con un frontal de altar realizado a partir de pastillajes de bajo relieve plateados sobre un fondo dorado, incluyendo en su centro el anagrama mariano. Probablemente este frontal de altar pertenece a algún retablo de la iglesia parroquial (Figura 31).



El retablo continua levantándose con el banco, siguiendo las líneas verticales de su precedente. En su parte central se halla el tabernáculo, de grandes dimensiones, cuya cúpula se integra en el cuerpo central del retablo.

²⁰ Véase anexo p.42.

Figura 31.

Imagen del frontal de la mesa de altar adosada al retablo.



Figura 32.

Imagen del tabernáculo.



Figura 33.

Ornamentos vegetales de la parte derecha del ático.

El tabernáculo aglutina el expositor, y los dos sagrarios, el original en la parte inferior insertado en el banco, y el actual en su parte superior, pudiéndose retirar en cualquier momento. Todo ello está decorado por medio de ornamentaciones vegetales acompañadas de pequeños ángeles atlantes que soportan columnas salomónicas y pilastras de reducido tamaño (Figura 32). A los lados del tabernáculo se encuentran dos relicarios decorados con golpes de hojarasca. A lo largo del banco, se disponen ménsulas y pedestales con tallas de decoraciones florales, las cuales sirven de sostén para pilastras, estípites y columnas. Situados en los extremos del tabernáculo, sobresalen de la planta del retablo dos ángeles atlantes que ocupan la altura del banco, y sirven de apoyo para los pedestales del cuerpo superior.

El cuerpo central está presidido por una gran hornacina, la cual alberga el santo titular del retablo, y a cuyos lados empezando desde la izquierda, se encuentran las imágenes de San Pedro y San Pablo. A sus extremos, se disponen las calles laterales, donde las columnas salomónicas marcan la división entre éstas. La columna de orden salomónico es una de las protagonistas en la composición, decorada con emparrados, guirnaldas de flores y aves, rematada con un capitel de orden compuesto formado por volutas y hojas de acanto. En estos dos extremos del retablo, se agrupan una gran variedad de elementos ornamentales, como motivos vegetales, rocallas, volutas, puttis y querubines, que acompañan a las esculturas de Santa Teresa de Jesús y San Carlos Borromeo o San Jerónimo²¹. Las dos calles laterales están rematadas por las imágenes de los profetas Elías y Eliseo, situados sobre dos pedestales decorados con ángeles atlantes y motivos vegetales.

El ático culmina el desarrollo en altura de la calle principal, sobrepasando las calles laterales y el entablamento como último elemento, al que se enlaza por medio de aletones, cimbras, y otros elementos arquitectónicos y decorativos que incluyen volutas y ornamentos vegetales (Figura 33). El ático se remata con el frontón de tipo curvo quebrado, el cual incluye la cartela principal del retablo con los atributos de San Bernardo Abad, ya mencionados anteriormente. A esta cartela le acompañan dos ángeles y una corona, y otro conjunto de ángeles con cartelas dispuestos sobre molduras.

El retablo incluye tallas decorativas realizadas por separado y luego insertadas, encoladas o claveteadas sobre los elementos arquitectónicos.

²¹ Véase Figura 29 en la p. 21.



Figura 34.
Detalle de la técnica del perfilado del oro.



Figura 35.
Detalle de la decoración floral, efectuada mediante la técnica de pastillajes.



Figura 36.
Imagen de algunas de las decoraciones del oro, realizadas mediante incisiones, burilados y troqueles.

4.2.2. Dorados y policromías

Como se ha mencionado anteriormente, hasta llegar a este proceso en el que se cubre la madera, podían pasar muchos años, normalmente por motivos crematísticos, puesto que el dorado requería una gran aportación económica. Las personas encargadas de culminar el decorado del retablo eran los pintores, policromadores y doradores.

Signo característico en este periodo barroco, es el protagonismo del oro frente a la policromía.

En el caso que nos ocupa, toda la superficie dorada, ha seguido la técnica del dorado al agua. Por ello, la mayoría de la superficie de madera del retablo, ha sido preparada con una imprimación tradicional, posterior a la aplicación del aparejo, que en algunas zonas se presenta blanca y en otras coloreada, con el objetivo de ser embolada con bol rojo para permitir el dorado y posterior bruñido en gran parte del retablo.

Distribuidas por la superficie del retablo, se pueden diferenciar diversas técnicas decorativas, que confieren al oro distintos efectos visuales.

Una de las técnicas, se basa en dejar el pan dorado sin bruñir, con el fin de crear diferentes acabados brillantes o mates, provocando un efecto de profundidad. Esta técnica ornamental del oro es una de las más empleadas en el retablo.

Otro procedimiento decorativo, con fines similares al anterior, es la técnica del perfilado del oro (Figura 34). Dicha técnica decorativa, consiste en la aplicación de una fina pincelada o veladura de coloración similar al bol rojo, sobre la superficie dorada con el objetivo de provocar en un mismo plano una sensación de profundidad y volumetría.

Por otro lado, se encuentran trabajos ornamentales realizados con relieves a partir de la aplicación de pastillajes. El modelado de estas formas se efectúa en el estrato de preparación, creando una gran variedad de motivos vegetales. En la Figura 35 se muestra una decoración floral realizada mediante esta técnica.

Igualmente, están presentes en la superficie dorada, trabajos de textura efectuados mediante buriles, troqueles y graneados directamente sobre el estrato metálico, produciendo un dibujo o textura, que en la mayoría de los casos actúa como fondo. En la Figura 36 se puede apreciar un ejemplo de ello.

En cuanto a la combinación del oro con las policromías, es en las vestiduras de los santos y profetas donde se ha empleado la técnica del estofado. Se diferencian distintas calidades en dichas ornamentaciones, las más elaboradas se encuentran en las imágenes de Santa Teresa y San Carlos Borromeo o San Jerónimo, las cuales presentan una mayor calidad en los esgrafiados y en las decoraciones realizadas a pincel, como podemos observar en la Figura 37, donde se pretenden imitar los hilos y texturas de los textiles que forman las vestiduras.



Figura 37. Detalle de los esgrafiados realizados en las vestiduras de San Carlos Borromeo o San Jerónimo.



Figura 38. Fragmento de una de las cartelas plateadas y corladas, que sujetan los ángeles.



Figura 39. Imagen del ángel atlante plateado derecho.



Figura 40. Imagen de un querubín con un acabado pulimentado.



Figura 41. Imagen del reverso de la escultura de un ángel, con la madera vista.

Respecto al uso del estrato metálico de la plata, también se encuentran algunas partes de las molduras del ático que han sido emboladas con bol negro para poder ser plateadas, probablemente por motivos económicos, ya que, algunas de estas zonas se encuentran tan alejadas del espectador que no se aprecian correctamente. Sin embargo, en las zonas donde se disponen las imágenes de San Pedro y San Pablo, la superficie metálica está plateada con la intención de crear un efecto de enmarcado y de profundidad, delimitando únicamente la zona que ocupan estas esculturas.

Asimismo, la plata está presente en las cartelas que sostienen los ángeles, cuyas inscripciones son corladuras rojas aplicadas sobre el estrato metálico (Figura 38). No obstante, también se localizan en este retablo, dos grandes esculturas de dos ángeles atlantes que han sido plateadas, ubicadas en el banco (Figura 39).

En este retablo el uso de las corlas queda restringido a las representaciones de piedras preciosas y escasos detalles decorativos. En la espada de San Elías y en la corona, situada en el ático, podemos observar su uso con los colores verde y rojo.

Respecto a las policromías, se diferencian dos técnicas empleadas. La primera de ellas, para las imágenes de los siete santos o profetas, exceptuando las encarnaciones, se utiliza la técnica de la pintura al temple. En cambio, en los ángeles y en las encarnaciones de las imágenes, la técnica empleada es el óleo.

Entre las encarnaciones de los ángeles, se distinguen dos acabados, uno más mate e irregular, y otro con un acabado mayor pulimentado (Figura 40). Este hecho nos hace pensar, que estos ángeles pudieron haber sido policromados por diferentes pintores.

La mayoría de las esculturas, han sido policromadas y doradas por su parte delantera, dejando la madera vista por su reverso (Figura 41).

En la mayoría de las encarnaciones de las esculturas, se puede apreciar la aplicación de un estrato de protección, como puede ser la gomalaca.

Toda la superficie del sotabanco se ha efectuado mediante la imitación de mármoles y jaspeados utilizando la técnica de pintura al temple.

4.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación que presenta este retablo puede considerarse como bueno, puesto que, no existen graves daños en la estructura que comprometan la perdurabilidad del retablo en el tiempo. De este modo, los principales daños que se pueden encontrar en él, son los derivados del continuo uso litúrgico, los producidos por el traslado, la acumulación de suciedad y escombros en toda la superficie, y el propio envejecimiento de los materiales constitutivos con el paso de los años.

El *Diagrama 2*²², muestra un mapa de daños, donde se contemplan las principales alteraciones que presenta el retablo. En este diagrama, se pueden encontrar zonas con ataque de insectos xilófagos, con depósitos de cera, apariciones de grietas en el soporte, faltantes del soporte, y con zonas de película pictórica desconsolidadas. Todas estas alteraciones aparecen descritas en los siguientes apartados.

4.3.1. El inmueble y su entorno

La iglesia donde se ubica el retablo no es el inmueble para el cual ha sido concebido este retablo, es por ello, que a raíz del traslado efectuado en 1888, se han generado una serie de daños afectando a la conservación de la obra, tanto a la estructura como a los dorados y a las policromías (*Figura 42*).

En cuanto a las condiciones climáticas que presenta el edificio, no se han podido realizar mediciones periódicas de la temperatura y la humedad, sin embargo, se han podido obtener datos climáticos del municipio de Gea de Albarracín, siendo la media anual de temperatura de 10,6 °C, y de precipitación de 457 mm.²³ Cabe destacar las importantes variaciones de



Figura 42.
Imagen del interior de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín.

²² Véase anexo p. 43.

²³ Datos climáticos extraídos de la página web <http://es.climate-data.org/location/220590/>. [Consulta: 2014-07-23] Las medidas de temperatura y precipitación obtenidas, son el resultado de la media anual del municipio.



Figura 43.
Imagen de la acumulación de escombros y suciedad en zonas de cornisas.



Figura 44.
Imagen de la trasera del retablo con presencia de suciedad, telarañas, escombros y otros objetos.



Figura 45.
Detalle de los soportes cilíndricos por los que transcurría el antiguo circuito eléctrico.

temperatura que se producen entre los meses de invierno y los de verano, así como entre las horas diurnas y nocturnas. De esta forma, las temperaturas medias durante el año varían en un 17,9 °C, siendo el mes de julio el más caluroso del año con un promedio de 20,1 °C, y enero el más frío con 2,2 °C.

Las condiciones de humedad y temperatura que presenta el inmueble en su interior no han provocado ningún daño importante en el conjunto.

No obstante, la contaminación ambiental en forma de partículas en suspensión de polvo y hollín, con el paso del tiempo, ha formado grandes depósitos de suciedad en partes poco accesibles del retablo, así como en su reverso (*Figura 43*). Este hacinamiento de polvo suele venir acompañado de agentes de origen biótico, como pueden ser los hongos, las bacterias e insectos, cuyo desarrollo puede suponer un riesgo para la conservación de la obra, a nivel de todos los estratos que la componen.

Como se puede apreciar en la *Figura 44*, la trasera del retablo presenta grandes acumulaciones de suciedad y polvo acompañadas de telarañas y otros insectos. Asimismo, el mal uso del reverso como si de un almacén se tratara, incrementa el acopio de suciedad, suponiendo un riesgo para el desarrollo de otras patologías.

Por otro lado, el sistema de iluminación utilizado con anterioridad, por el uso de las velas, ha causado la degradación del estrato policromo en zonas puntuales. Además de este sistema de iluminación, también se observa en el retablo la presencia de unos pequeños soportes cilíndricos de cerámica por donde circulaban los cables de una antigua instalación eléctrica (*Figura 45*).



Figura 46.
Detalle de una viga atacada por carcoma, en el reverso del retablo.



Figura 47.
Detalle de los daños provocados por el traslado en un elemento arquitectónico del retablo.



Figura 48.
Detalle de la mutilación en el rostro de un ángel.

4.3.2. La estructura y la mazonería

Como función estructural y sustentante que desempeña el soporte de madera, ésta se ve debilitada por la presencia del ataque de insectos xilófagos en las zonas inferiores del retablo, donde predomina la madera de albura, como son el sotabanco y el banco y en su reverso donde se disponen las estructuras encargadas de la sujeción del retablo al muro (Figura 46).

Dado el tamaño del orificio y las galerías que presenta la madera, el tipo de insecto xilófago que afecta a estas piezas de madera conífera es el *anobium punctatum*, de la familia de los anóbidos. Unas condiciones de humedad y temperatura no favorables, pueden ayudar a su desarrollo. Sin embargo, a partir de las mediciones de humedad de equilibrio de la madera²⁴ realizadas de forma puntual en la madera del reverso del retablo, indican que este aspecto no supone un riesgo para la conservación del conjunto.

Otro de los principales daños que presenta el retablo, son los provocados por el desmontaje de los elementos estructurales que conforman el retablo durante su traslado y posterior unión en el actual emplazamiento. En muchas ocasiones, estas uniones no encajan correctamente, produciendo grietas y roturas en el soporte lúneo y en los demás estratos. Un ejemplo de ello se muestra en la Figura 47, donde el friso se apoya sobre la columna salomónica, sin poder encajar correctamente con el capitel de dicha columna.

También, a causa del traslado, muchas piezas de tamaños pequeños, pertenecientes a cornisas, volutas, partes de decoraciones vegetales, alas de ángeles y demás elementos, han desaparecido. Sin embargo, algunas de ellas han podido ser recuperadas, ya que, se encontraban escondidas en zonas inaccesibles, y gracias al andamio montado durante la restauración, se han podido unir y reubicar en su lugar original.

Por otro lado, el conjunto presenta agrietamientos en el soporte debido a los propios movimientos de la madera, provocados por cambios de humedad y temperatura. Este es el caso de las esculturas, donde han aparecido grietas en la madera, causadas por los movimientos del soporte lúneo.

Asimismo, se pueden encontrar erosiones, golpes, arañazos y mutilaciones (Figura 48) gran parte producidos por el traslado y también debido al continuo uso de las zonas del banco y el sotabanco.

Por otro lado, se han originado variaciones en la disposición de las esculturas y en los elementos de la mazonería, además de mutilaciones en algunos elementos estructurales del ático y en partes de la mazonería del banco o sotabanco, con el fin de adaptar la estructura al inmueble.

²⁴ Véase Anexo p. 39



Figura 49.
Detalle de la acumulación de polvo en la corona y las vestiduras de la imagen de Santa Teresa.



Figura 50.
Detalle del grosor que han adquirido los depósitos de cera en la parte superior del tabernáculo.



Figura 51.
Detalle de las uniones con reposiciones de pan de oro.

4.3.3. El estrato polícromo

A grandes rasgos, la principal alteración que presenta el conjunto retablístico, es la presencia de una considerable capa de suciedad de carácter graso en toda su superficie dorada y policromada, incidiendo en mayor medida en los planos horizontales y en los intersticios de las ornamentaciones y las esculturas (Figura 49).

Esta acumulación de suciedad junto con el propio envejecimiento de los materiales que componen los estratos metálicos y policromos, forman pátinas de envejecimiento, que aportan un notable oscurecimiento a las superficies, ocultando el brillo del estrato metálico, y por tanto, alterando la estética general de la obra.

Junto a la acumulación de suciedad, también se encuentra una gran cantidad de depósitos de cera, distribuidos con mayor presencia en las zonas donde iban colocadas las velas, siendo la parte inferior del banco y el tabernáculo, las más afectadas (Figura 50).

La colocación de velas en retablos no solo supone un factor de alteración por los depósitos de cera que producen, sino también por el humo que desprenden, oscureciendo las superficies policromas y metálicas, como ocurre en este caso, donde se han producido además, diversos quemados del estrato dorado hasta llegar al soporte ligneo. Pero también, pueden conllevar graves alteraciones en el retablo, incluso su total destrucción que podría venir provocada por un incendio, al prenderse y arder la madera.

La presencia de insectos xilófagos, como la carcoma, atacando el soporte ligneo, no solo supone un factor de degradación para este estrato, sino que, también se ve afectado por este tipo de plaga el resto de materiales que componen el retablo. De esta forma se pueden encontrar en las películas superiores, ya sean metálicas o policromas, la presencia de pequeños orificios circulares ocasionados por dichos insectos.

En general, el estado de conservación de los panes de oro es bueno, dado que se trata de un oro de muy buena calidad, conservando un gran brillo y luminosidad. Además de las alteraciones comentadas anteriormente, este estrato también presenta deterioros de tipo mecánico, la mayor parte de ellos producidos, por la acción del hombre. Dichos deterioros son provocados por golpes, erosiones, incisiones o arañazos, e incluso por el desmontaje y remontaje del retablo, donde el estrato metálico y el bol, situado junto a las uniones de los elementos de la mazonería, se ha desprendido, y se ha repuesto de una manera tosca con pan de oro, sin preparar la laguna previamente y sin bruñir (Figura 51).

En cuanto al estrato metálico de la plata, que está presente en zonas aisladas de la mazonería y en los dos ángeles atlantes situados en el banco, se puede comprobar cómo su estado de conservación no es el adecuado, ya que, ha oscurecido en casi toda su totalidad, debido a la sulfuración de la plata en contacto con el sulfuro de hidrógeno.



Figura 52.
Imagen del ángel atlante de la parte derecha.



Figura 53.
Detalle de los levantamientos del estrato pictórico en las encarnaciones de un ángel.



Figura 54.
Detalle del estrato de gomalaca aplicado sobre el rostro de un querubín.

Concretamente, si se observan detenidamente los dos ángeles atlantes plateados en origen, se puede apreciar que el ángel de la parte izquierda solo conserva el estrato metálico en buen estado en una pequeña zona del rostro, mostrando en el resto de la superficie, la oxidación de la plata. Mientras que, el ángel de la parte derecha, conserva el plateado en toda su superficie, pero éste no parece ser el original en la mayoría de la escultura, puesto que, el estrato metálico no ha sido bruñido, y presenta unos pequeños arrugamientos, característicos del pan de plata cuando se aplica sobre una superficie no preparada para su plateado (Figura 52). Por este motivo, y como se ha observado en el proceso de intervención, esta escultura ha sido replataada por encima del pan de plata original en algunas zonas puntuales, donde presentaba algún tipo de erosión, permaneciendo el resto del estrato metálico original en óptimas condiciones.

Por lo que respecta a las policromías, en general presentan un buen estado de conservación. No obstante, cabe destacar en algunas encarnaciones de las esculturas de varios ángeles y la imagen de Santa Teresa, el levantamiento de la policromía, produciendo en algunos casos la pérdida de dicho estrato. (Figura 53).

Por otro lado, la presencia de estratos de protección envejecidos, como la gomalaca, en algunas zonas de las esculturas, combinados con la suciedad superficial, generan una pátina de envejecimiento, que oscurece y altera cromáticamente la estética de las imágenes escultóricas. (Figura 54)

Cabe mencionar, un daño puntual que presentan los dos rostros de los ángeles que acompañan a la cartela principal del retablo. Estos daños son las manchas producidas por las deyecciones de paloma. También pueden encontrarse, en menor medida, por algunas zonas puntuales del ático.

A grandes rasgos, y de forma muy general, se pueden hallar repartidas por las zonas altas del retablo, depósitos de pintura de color verde, que encajan cromáticamente con la pintura de las paredes de la iglesia. Asimismo, se pueden encontrar chinchetas colocadas con pequeños fragmentos de plástico. Probablemente estas chinchetas sirvieran para sujetar algún tipo de protección para el retablo durante un proceso de pintado de los muros de la iglesia, pero algunas de ellas, no llegaron a ser retiradas.

4.4. DESCRIPCIÓN DE LA INTERVENCIÓN REALIZADA

La intervención que se ha llevado a cabo durante el mes de Julio del año 2014, en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín, se ha considerado una restauración no íntegra de carácter conservativo - preventivo. De este modo, la intervención se ha centrado en el proceso de limpieza y consolidación del conjunto retablístico, tanto del soporte como de los dorados y policromías, por su anverso y reverso.

Esta intervención se ha fundamentado en la recuperación del esplendor, de la luminosidad, y de la estética original de los componentes del retablo, así como, en la estabilización de los materiales que lo componen, con el principal objetivo de frenar su deterioro y prolongar su preservación a lo largo de los años.

Para ejecutar correctamente este proceso de intervención en dicha obra, previamente se han debido realizar estudios del retablo, en los que se contemplan la composición estructural, los materiales constitutivos, el estado de conservación y su diagnóstico, y estudios artísticos e iconográficos, acompañados en todo momento de una exhaustiva documentación fotográfica y una búsqueda en fuentes bibliográficas. Ejemplo de todo este trabajo previo a la intervención, puede verse reflejado en los capítulos precedentes del proyecto que nos ocupa.

Para poder acceder a todas las zonas del retablo, debido al gran tamaño de la obra, y la profundidad de algunos de sus elementos, se ha contado con la ayuda de un andamio acorde a las dimensiones del retablo (*Figura 55*).

A continuación, se describen las tareas que se han efectuado, tanto en el soporte leñoso, como en los dorados y las policromías, con el fin de cumplir con los objetivos de dicha intervención²⁵.

4.4.1. Soporte leñoso

En primer lugar, se ha llevado a cabo la limpieza mecánica de la madera del reverso del retablo, mediante el uso de brochas y aspiradores. Se han eliminado las acumulaciones de suciedad y se han retirado todos los escombros y elementos ajenos a la obra.

Debido a la presencia de zonas afectadas por el ataque de insectos xilófagos en las partes inferiores del retablo, éstas han sido tratadas con un producto biocida de carácter curativo-preventivo por el reverso del retablo. La aplicación del producto se ha realizado mediante la impregnación de la madera y la inyección (*Figura 56*).



Figura 55.
Imagen del retablo con el andamio, durante el proceso de intervención.



Figura 56.
Imagen del proceso de impregnación de la madera con el producto biocida.

²⁵ Los productos y las proporciones empleados a lo largo del proceso de restauración están incluidos en el anexo p. 41



Figura 57.
Imagen del proceso de limpieza de las policromías de un ángel.



Figura 58.
Detalle del proceso de limpieza de las policromías blancas en la túnica de un santo.

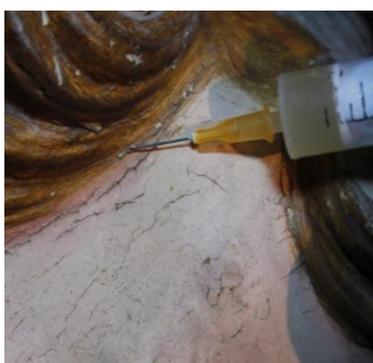


Figura 59.
Detalle del proceso de consolidación de las policromías mediante la inyección de cola animal.

También se ha llevado a cabo la reubicación y adhesión de los fragmentos separados que se han podido encontrar.

4.4.2. Dorados y policromías

Inicialmente se ha efectuado una limpieza mecánica para la remoción de la suciedad superficial, mediante el uso de brochas y aspiradores. En todo momento se ha tenido precaución en las zonas con riesgo de pérdida de policromías o rotura del soporte lúgneo.

En cuanto a la eliminación de la suciedad más adherida, este proceso ha seguido metodologías de actuación distintas, adecuadas a cada uno de los estratos:

- Para el estrato metálico, tanto dorados como plateados, se ha eliminado la suciedad mediante una emulsión de carácter graso. El proceso desarrollado ha conestado de la aplicación del agente de limpieza por medio de hisopo o muñequilla, seguido de la remoción en seco de la emulsión, asegurando que no quedan residuos. Por último se ha efectuado el lavado de la zona con un disolvente orgánico.
- En las policromías, se han utilizado por una parte, métodos acuosos para las encarnaciones, y por otro lado métodos mecánicos con abrasivos suaves para las coloraciones blancas.
 - En el caso de las encarnaciones, el agente de limpieza empleado ha sido un agente quelante, como es el citrato de trietanolamina. Se ha realizado una primera limpieza superficial con agua desionizada, seguida de una limpieza en mayor profundidad con el citrato de TEA y, por último, la eliminación de los residuos con agua. En zonas donde la suciedad no se retiraba correctamente y producía un acabado irregular con respecto a otras zonas de limpieza, se ha insistido con el citrato de tea a una mayor proporción (Figura 57).
 - En las policromías de color blanco, como en las vestiduras de algunos santos, la eliminación de la suciedad se ha efectuado mediante una limpieza mecánica con abrasivos suaves, en concreto con caucho vulcanizado (Figura 58).
- La remoción de barnices y gomalacas en policromías y encarnaciones se ha efectuado mediante disolventes orgánicos, obteniendo unos resultados muy positivos.

En zonas con riesgo de desprendimiento de las policromías, principalmente en las encarnaciones, se ha realizado el proceso de consolidación de los levantamientos. Para ello, se ha aplicado mediante inyección cola animal, en concreto gelatina técnica (Figura 59). Seguidamente, sobre la zona tratada, se



Figura 60.
Detalle de la eliminación de los repintes en el ángel plateado derecho.

ha aportado calor y presión puntual mediante una espátula caliente, con el fin de mejorar la adhesión y cohesión de la policromía a los estratos subyacentes.

Los depósitos de cera se han eliminado mediante la aportación de calor y la remoción con un hisopo humectado en White Spirit y ayudado por la acción mecánica del bisturí.

En zonas muy puntuales del ángel plateado derecho, se han eliminado los repintes del estrato metálico que ocultaban la plata original. Este proceso se ha ejecutado mediante la acción mecánica del bisturí (*Figura 60*).

Con el objetivo de unificar brillos y aportar un estrato de protección a las policromías, se ha efectuado el barnizado de las mismas a pincel.

Por último se ha llevado a cabo el proceso de estucado y reintegración de forma puntual en el ángel plateado derecho.

A continuación se muestra la fotografía del resultado final del proceso de intervención en el retablo (*Figura 61*):



Figura 61.
Imagen del retablo tras su intervención.

4.4.3. Medidas conservativas

Los resultados de las distintas intervenciones realizadas en el retablo han resultado muy satisfactorios, puesto que, se ha conseguido devolver la luminosidad original de las policromías, y en el caso del oro, al tratarse de un material de una gran calidad, que soporta de manera excelente el paso de los años, ha permitido recuperar todo su esplendor y brillo tras una correcta intervención de limpieza.

Después de la restauración realizada, sería conveniente desarrollar una serie de medidas conservativas que aseguren el buen estado del retablo, minimizando el efecto del paso de los años sobre la obra.

Para ello, deberían contemplarse las siguientes acciones:

- Mantener un buen uso de las instalaciones, evitando que se depositen elementos ajenos a la obra y generen acumulaciones de suciedad en zonas poco accesibles, como puede ser la trasera del retablo.
- Periódicamente, realizar limpiezas del polvo de las zonas accesibles evitando materiales abrasivos.
- Establecer revisiones anuales del conjunto escultórico, con el objetivo de controlar la aparición de plagas que afecten a la obra, concretamente, insectos xilófagos que deterioren el soporte lúneo.
- Controlar las condiciones ambientales, de humedad y temperatura.

5. CONCLUSIONES

Los estudios técnicos, históricos e iconográficos del retablo, además del análisis de su estado de conservación, y una exhaustiva búsqueda bibliográfica y documental de todos los aspectos concernientes a la elaboración de la obra, han permitido conocer de manera detallada los aspectos técnicos, tanto estructurales como de los materiales que lo componen, y cómo el paso de los años y los acontecimientos históricos han influido sobre él. En última instancia, todo ello ha sido fundamental para llevar a cabo la intervención de carácter conservativo-preventivo.

De esta forma, la obra objeto de estudio, ha venido condicionada por una serie de circunstancias que afectan a todo tipo de obra artística. El paso del tiempo en forma de acumulación de suciedad y el envejecimiento de los materiales constitutivos, ha supuesto uno de los factores de alteración que, gracias a la intervención realizada, se ha conseguido minimizar, y recuperar parte de la estética original del retablo.

No obstante, uno de los mayores factores de deterioro que ha condicionado a la obra, sobre todo a su significado, ha sido el traslado de la obra a la ubicación actual. Este acontecimiento surge a partir del proceso desamortizador del siglo XIX, en el que, como se ha mencionado en capítulos precedentes, el convento del Carmen, ubicación para la que se había concebido el retablo, pasa a ser del Estado, así como todos sus bienes. De este modo, se produce un intercambio entre el retablo de la iglesia parroquial de dimensiones inferiores, y el retablo original del convento, probablemente por la monumentalidad y suntuosidad de éste último.

Lo citado anteriormente, desencadena en el retablo, una serie de alteraciones que se pueden distinguir en alteraciones de carácter estructural y de carácter simbólico e iconográfico. Todas ellas ocasionadas por la descontextualización del retablo a un espacio no acorde a sus dimensiones y a su simbología. Asimismo, se han podido identificar en el retablo los daños estructurales provocados por el desmontaje y el remontaje, y las modificaciones efectuadas en la iconografía, afectando al significado de la obra.

El proceso de intervención del retablo ha sido de gran relevancia, ya que, ha permitido obtener mayor información in situ de los aspectos técnicos y del estado de conservación en las zonas menos accesibles. Cabe destacar el hallazgo de la fecha de finalización del retablo, durante el proceso de limpieza de los dorados y las policromías, pues ha aportado un dato importante para la documentación de la obra y para futuras investigaciones que se puedan plantear.

6. BIBLIOGRAFIA

- BELDA NAVARRO, C. *Metodología para el estudio del retablo barroco*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- BENITO MARTIN, F. *Inventario Arquitectónico de Teruel*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1991, Tomo 1.
- BENITO MARTÍN, F. *Patrimonio histórico de Aragón, Inventario Arquitectónico: Teruel*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, Diputación de Aragón, 1991.
- CALVO, A. *La restauración de la pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos (Cintorres - Castellón)*. Castellón: Diputación provincial de Castellón, 1995.
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Istmo, 2003.
- CENNINI, C. *El libro del arte*. Madrid: Akal, 2010.
- DE RIBADENCIRA, P. *Flos sanctorum, libro de las vidas de los Santos*. Madrid, 1616.
- EL MARQUES DEL SALTILLO. Pedro de Ribera, maestro mayor de obras de Madrid (1651-1742). En: *Revista de la biblioteca, archivo y museo*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1944, pp. 49-77.
- FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Omega, 1950.
- GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997.
- 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.
- MARTIN GONZÁLEZ, J.J. *Sagrario y manifestador en el retablo barroco español*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- MARTINEZ CARRETERO, I. *La advocación del Carmen. Origen e iconografía*. En: *Advocaciones Marianas de Gloria*. Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2012.
- MARTINEZ GONZÁLEZ, J. *Comarca de la Sierra de Albarracín*. Zaragoza: Colección Territorio, 28, Gobierno de Aragón, 2008.

- OCAMPO, E. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Icaria, 1992.
- PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia / Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- SÁNCHEZ FERRER, J. *Iconografía carmelitana: El convento de San Juan de la Cruz en Liétor*. Albacete: Instituto de estudios albacetenses de la Excma. diputación de Albacete. Serie 1, núm 82, 1995.
- 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.
- THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002.
- 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.
- UZQUIZA RUIZ, T. *Simbología iconográfica de los Santos*. Burgos: Editorial Sembrar, 2012.
- VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.
- VALERO COLLANTES, A. *La Orden del Carmen y la desamortización. Su repercusión en el Convento del Carmen Calzado de Valladolid en: La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España, Actas del simposium, 2007. El Escorial (Madrid). Colección del Instituto Escorialense de investigaciones históricas y artísticas, nº 25.*

PÁGINAS WEB

ROMERO TORRES, J.L. La imagen edificada: Los retablos barrocos. En: *Andalucía Barroca*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009. [Consulta: 2014-03-14] Disponible en: <<https://www.yumpu.com/es/document/view/13308215/la-imagen-edificada-los-retablos-barrocos-junta-de-andalucia>>

ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE CARMELO. *La Orden de las Carmelitas*. Rome, Italy: Curia Generalizia dei Carmelitani, 2014. [Consulta: 2014-05-09] Disponible en: <<http://www.ocarm.org>>

GOBIERNO DE ARAGÓN. *Patrimonio cultural de Aragón*. Zaragoza: Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte. [Consulta: 2014-02-07] Disponible en: <<http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/claustro-aleros-ex-convento-virgen-del-carmen>>

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Gea.....	9
Figura 2: Vista exterior de la Iglesia parroquial.....	10
Figura 3: Planta actual de la iglesia parroquial (Extraída de: BENITO MARTIN, F. Inventario Arquitectónico de Teruel. p. 224).....	10
Figura 4 : Planta actual de la Iglesia del convento del Carmen. (Extraída de: BENITO MARTIN, F. Inventario Arquitectónico de Teruel. p. 226)	11
Figura 5: Retablo mayor del convento del Carmen.....	11
Figura 6: Imagen del mal estado de la cúpula del convento del Carmen.....	12
Figura 7: Escudo orden Carmelitana. (Extraída de: www.portalcarmelitano.org.....	13
Figura 8: Cartela principal del retablo.....	13
Figura 9: Imagen del profeta Elías.....	13
Figura 10: Imagen del profeta Eliseo.....	14
Figura 11: Imagen de Santa Teresa de Jesús.....	14
Figura 12 Imagen de San Jerónimo o San Carlos Borromeo.....	14
Figura 13: Imagen de San Pedro.....	14
Figura 14: Imagen de San Pablo.....	15
Figura 15: Imagen de San Bernardo Abad.....	15
Figura 16: Imagen de San José con el niño. (Cedidas por: Javier Redrado, investigador de Gea de Albarracín.).....	16
Figura 17: Imagen del ray David. (Cedidas por: Javier Redrado, investigador de Gea de Albarracín.).....	16
Figura 18: Parte central del ático.....	16
Figura 19: Lateral izquierdo del manifestador.....	17
Figura 20: Parte central del manifestador.....	17
Figura 21: Lateral derecho del manifestador.....	17
Figura 22: Imagen de una zona del sotabanco.....	17
Figura 23: Fotomontaje del retablo en su ubicación original.....	18
Figura 24: Inscripción con el año de finalización del retablo.....	19
Figura 25: Detalle de las uniones en el reverso del retablo.....	20
Figura 26: Imagen de los anclajes del retablo al muro.....	20
Figura 27: Detalle de las inscripciones para el remontaje del retablo.....	20
Figura 28: Esquema de la planta del retablo.....	21
Figura 29: Parte de la calle lateral izquierda.....	21
Figura 30: Imagen del frontal de la mesa de altar exenta.....	21
Figura 31: Imagen del frontal de la mesa de altar adosada al retablo.....	22
Figura 32: Imagen del tabernáculo.....	22
Figura 33: Imagen de ornamentos vegetales.....	22
Figura 34: Detalle de la técnica del perfilado del oro.....	23
Figura 35: Detalle de la técnica del pastillaje en una decoración floral.....	23
Figura 36: Imagen de una técnica de ornamentación del oro.....	23
Figura 37: Detalle del esgrafiado en las vestiduras de una imagen.....	24
Figura 38: Fragmento de una cartela plateada y corlada.....	24
Figura 39: Imagen del ánel atlante plateado	24
Figura 40: Imagen de un querubín con un acabado pulimentado.....	24
Figura 41: Imagen del reverso de una escultura.....	24

Figura 42: Imagen del interior de la iglesia parroquial.....	25
Figura 43: Imagen de la acumulación de escombros y suciedad.....	26
Figura 44: Imagen de la trasera del retablo.....	26
Figura 45: Detalle de los soportes cilíndricos del antiguo circuito eléctrico.....	26
Figura 46: Detalle de una viga afectada por carcoma.....	27
Figura 47: Detalle de los daños en un elemento arquitectónico.....	27
Figura 48: Detalle de la mutilación en el rostro de un ángel.....	27
Figura 49: Detalle de la acumulación de polvo.....	28
Figura 50: Detalle de los depósitos de cera.....	28
Figura 51: Detalle de la reposición del oro en las uniones.....	28
Figura 52: Imagen del ángel atlante de la parte derecha.....	29
Figura 53: Detalle de los levantamientos de la pintura en un angel.....	29
Figura 54: Detalle del rostro de un querubín.....	29
Figura 55: Imagen del retablo con el andamio.....	30
Figura 56: Imagen del proceso de desinsectación de la madera.....	30
Figura 57: Imagen del proceso de limpieza de las policromías de un ángel.....	31
Figura 58: Detalle del proceso de limpieza de las policromías blancas.....	31
Figura 59: Detalle del proceso de consolidación de la policromía.....	31
Figura 60: Detalle de la eliminación del repinte en el ángel plateado.....	32
Figura 61: Imagen del retablo tras su intervención.....	32

El resto de las imágenes han sido realizadas por la autora del presente trabajo final de grado y por el resto de personas que han participado en el estudio y el proceso de intervención del Retablo Mayor.

8. ANEXO

A continuación se muestran las **mediciones de la temperatura y la humedad de equilibrio** realizadas en la madera del retablo por su parte trasera, en seis puntos distintos divididos en dos zonas principales, el lado de la epístola y el lado del evangelio. En cada uno de ellos se tomaron tres medidas, según la altura desde el suelo a 140cm, 60 cm y 10 cm. Para ello se utilizó un medidor de humedad para la madera.

Estas mediciones fueron efectuadas el 8 de noviembre del año 2013.

Lado de la epístola:

Altura (desde el suelo)	Temperatura °C	HR ambiente (%)	H de equilibrio de la madera (%)
140cm	19.5	41.5	11.4
60cm	19.5	42.4	11.7
10cm	19.2	43	25.3

Lado del evangelio:

Altura (desde el suelo)	Temperatura °C	HR ambiente (%)	H de equilibrio de la madera (%)
140cm	18.5	46	10.5
60cm	19	44.6	10.5
10cm	19.2	43.2	11.6

Los resultados obtenidos en los 6 puntos de medición, muestran unos valores de humedad de equilibrio de la madera normales en el lado del evangelio, aumentando levemente el porcentaje de humedad de equilibrio de la madera a medida que se encuentra más cerca del suelo. No obstante, en el lado de la epístola se observa una mayor diferencia entre las mediciones superiores a 60 cm de altura y entre la medición a 10 cm del suelo, aumentando la humedad de equilibrio de la madera un 13,6 %. Por ello, este dato nos indica que cercana a esta zona se encuentra una fuente de humedad.

Materiales y proporciones empleados durante el proceso de intervención del retablo.

- Desinfección del soporte leñoso: El producto utilizado ha sido Xylamon®.
- Reposición y adhesión de piezas: cola blanca de carpintero (acetato de polivinilo).
- Limpieza del estrato metálico: Emulsión de carácter graso compuesta por 10ml de agua desionizada, 90ml de White Spirit, y 4ml de Tween.
- Limpieza de las policromías, en concreto en las encarnaciones: citrato de trietanolamina compuesto por: 1g de ácido cítrico, 100ml de agua y 2,1g de trietanolamina.
En el caso de la segunda limpieza, la proporción empleada ha sido: 2g de ácido cítrico, 100ml de agua y 4,2g de trietanolamina.
- Consolidación de las policromías: gelatina técnica diluida en agua desionizada a una proporción de entre el 6 % y 8 %.
- El barniz utilizado ha sido Regalrez 1094 ®, con acabado brillante y mate a partes iguales, y diluido en ligroina al 50%.

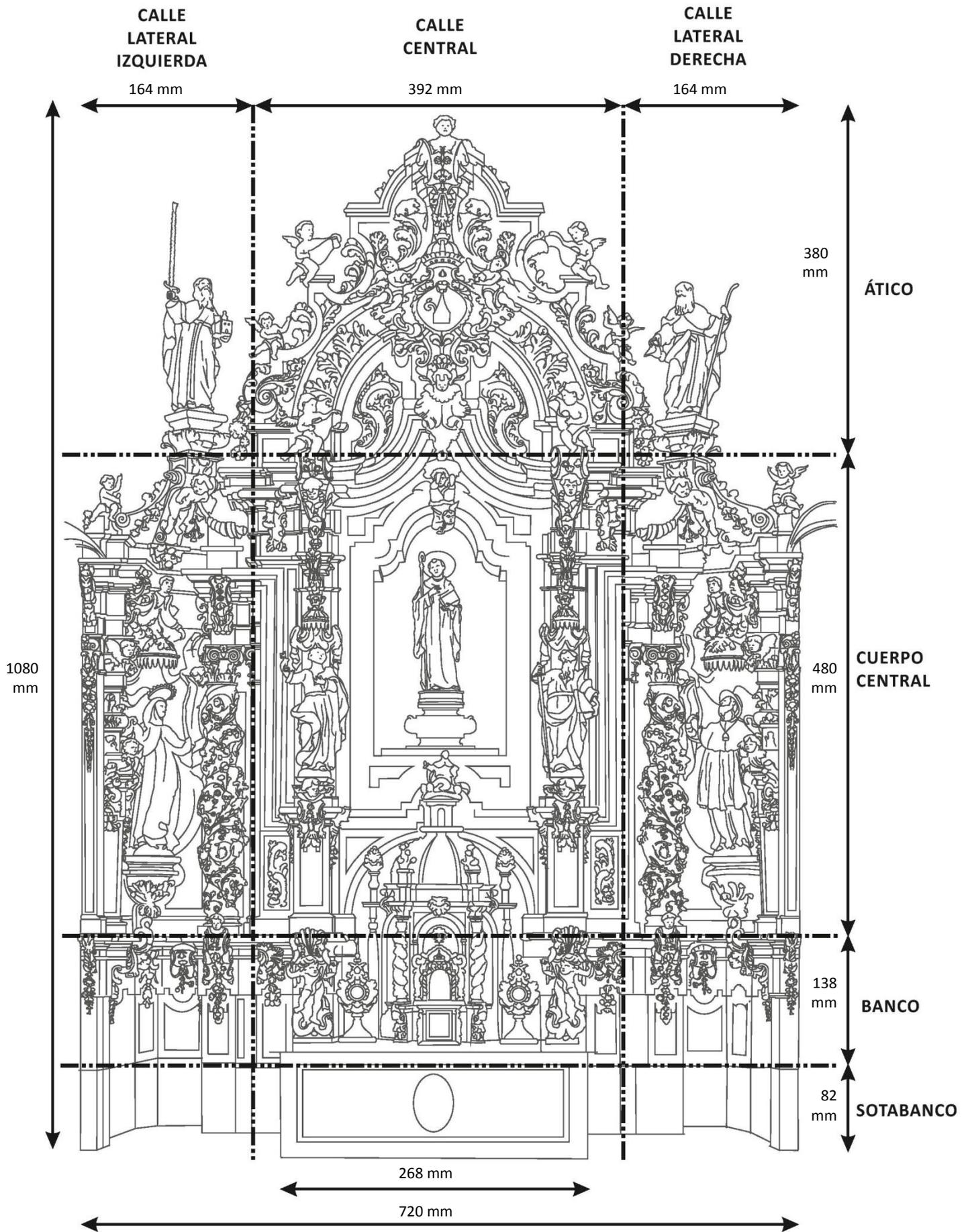


Diagrama 1.

Diagrama de las divisiones estructurales y las medidas del retablo.

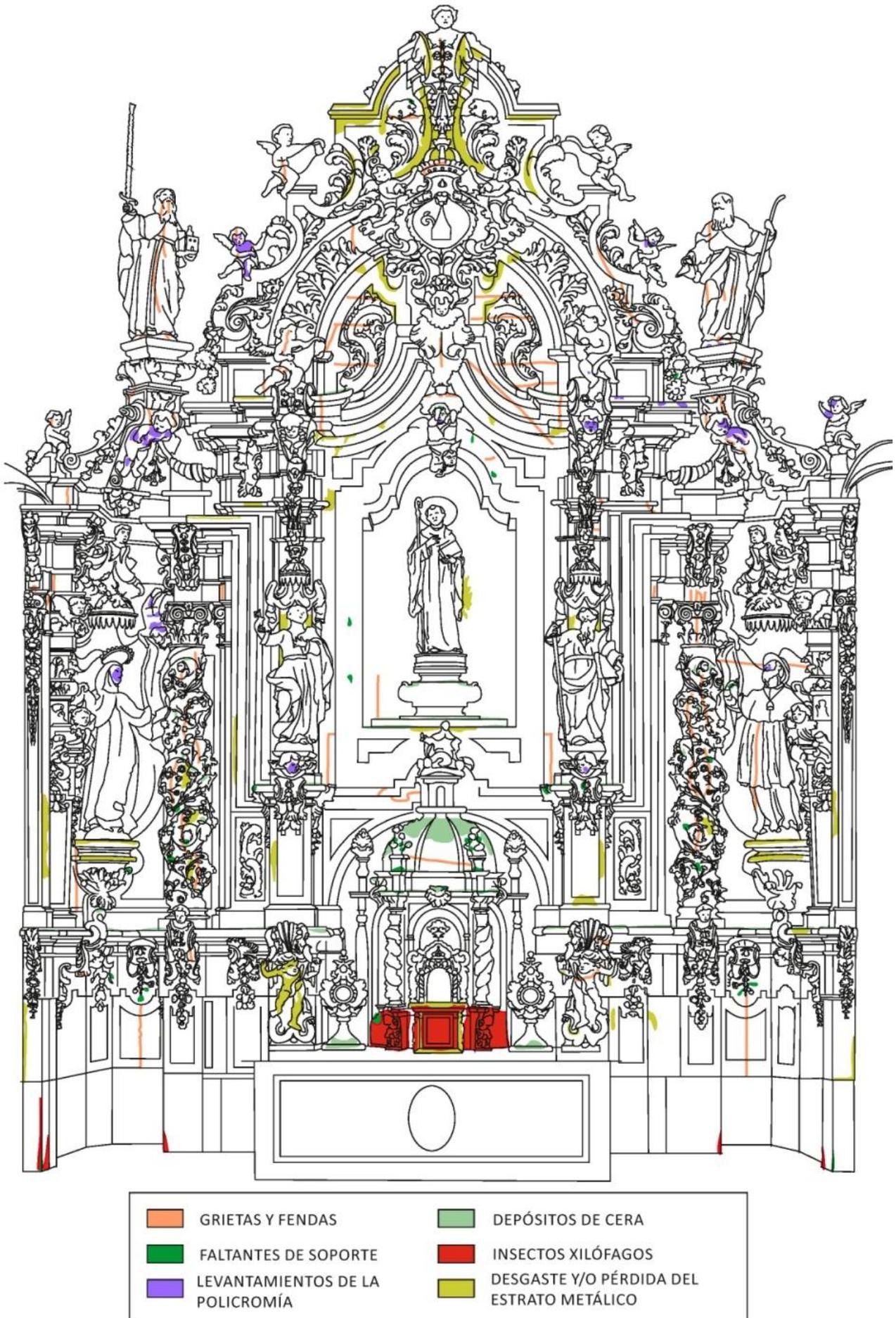


Diagrama 2.

Mapa de daños del retablo mayor.