

TFG

**EL RETABLO DE SAN SEBASTIÁN DE LA
IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA
INMACULADA DE CELLA, TERUEL:
ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y ANÁLISIS DEL ESTADO DE
CONSERVACIÓN.**

**Presentado por Mireia Montoya Verdú
Tutor: Eva Pérez Marín**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales
Curso 2016-2017**

RESUMEN

El presente trabajo recoge una serie de estudios históricos, estilísticos y técnicos que, junto con los análisis del estado de conservación, permiten profundizar en el conocimiento del Retablo de San Sebastián. La obra se encuentra ubicada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Inmaculada en Cella, Teruel, y constituye un conjunto arquitectónico y escultórico datado en el siglo XVI. El retablo de San Sebastián se encuentra en un estado de conservación regular debido a una serie de alteraciones provocadas por el paso del tiempo, las intervenciones inadecuadas, las malas condiciones en el ambiente y su propio uso litúrgico. Este estado de conservación puede desencadenar en mayores patologías además de que perjudican la visión del conjunto y su calidad artística.

PALABRAS CLAVE

Retablo aragonés, Cella, Iglesia de Nuestra Señora de la Inmaculada, pintura sobre tabla.

ABSTRACT

This project contains a number of historical, stylistic and technical studies which, combined with the analysis of the conservation status, allow deeper understanding of the altarpiece, that is, the one of San Sebastian. The work is an architectural and sculpture dating from the sixteenth century, and it is located in Nuestra Señora de la Inmaculada Church of Cella, Teruel. The San Sebastián altarpiece has a regular conservation because a serie of alterations caused by the pass of time, bad last interventions, wrong ambient conditions and the liturgical use, This conservation can trigger on a worst pathologies also affects the visión of the whole and its artistic quality.

KEYWORDS

Altarpiece aragonese, Cella, Nuestra Señora de la Inmaculada Church, painting on table.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. ESTUDIO HISTÓRICO, ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO	8
3.1. La iglesia parroquial de nuestra señora de la Inmaculada de Cella.....	9
3.2. Descripción estilística general.....	10
3.5. San Sebastián.....	23
3.4. Historia del retablo	24
3.6. Juan Ambel	24
4. ESTUDIO TÉCNICO	25
4.1. DORADOS Y POLICROMÍAS.....	27
4.2. PINTURAS SOBRE TABLA	27
5. ESTADO DE CONSERVACIÓN	29
5.1. SOPORTE ESTRUCTURAL	31
5.2. POLICROMÍA Y DORADOS	32
5.3. PINTURA SOBRE TABLA.....	34
6. CONCLUSIÓN	36
7. BIBLIOGRAFÍA	37
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	38
9. ANEXO I	40

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo trata de recoger y englobar un estudio sobre un bien patrimonial singular y crucial en el arte eclesiástico español: el retablo.

Con este tipo de trabajos se pretende dar a conocer y ensalzar la importancia de este bien cultural, además informar sobre su mal estado de conservación y la necesidad de intervención para su perdurabilidad.

En esta memoria se recoge el estudio realizado en el retablo de San Sebastián de la iglesia parroquial de Cella. Su análisis se ha basado en la búsqueda bibliográfica para obtener información técnica, estilística, histórica e iconográfica que permita entender mejor este retablo en particular y las características singulares de los retablos en general.

El siguiente trabajo ha sido posible gracias al estudio visual *in situ* y el registro fotográfico de la obra realizados en noviembre de 2016.

El retablo de San Sebastián es de estilo Renacentista en sus formas con rasgos heredados del gótico en su estructura y mazonería. Se trata de un retablo dorado y policromado en el cual destacan sus catorce pinturas sobre tabla y la ornamentación de su mazonería decorada mediante la técnica del estofado.

En cuanto al estado de conservación, destaca la adición de elementos de diferentes estilos con el fin de ensalzar un retablo con una altura menor de la deseada. Además, presenta daños propios causados por el paso del tiempo, las malas condiciones ambientales para su conservación y la propia acción humana manifestada destacablemente en los repintes malogrados de su mazonería, el barniz envejecido mal aplicado de las pinturas y los depósitos de cera en gran parte de la zona baja del retablo. Todo ello deja una imagen malograda del retablo impidiendo apreciar su esplendor original y su calidad artística.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo de final de grado contiene la información necesaria para comprender de manera clara y precisa la historia, el estudio artístico, la iconografía, las características técnicas y el estado de conservación del Retablo de San Sebastián de la Iglesia de Nuestra Señora de la Inmaculada de Cella, Teruel.

Los objetivos específicos que se van a plantear son:

- Buscar y recopilar documentación bibliográfica útil para obtener datos sobre la historia, procedencia y aspectos técnicos de la obra.
- Analizar los elementos iconográficos presentes en la obra para conocer su significado.
- Estudiar técnicamente la obra para comprender los aspectos estructurales, compositivos y caracterizar los materiales del retablo, así como los aspectos específicos de las pinturas y las esculturas presentes en el.
- Realizar un diagnóstico del estado general de conservación de la obra, profundizando en los tipos de patologías concretos y en su nivel de actuación para así, en una futura intervención, actuar sobre estas patologías para interrumpir el deterioro que causan.
- Elaborar la documentación bibliográfica, iconográfica y fotográfica del retablo.

Para lograr cumplir los objetivos citados anteriormente se ha empleado la siguiente metodología:

- Análisis organoléptico, toma de medidas y documentación fotográfica de la pieza para realizar el primer examen técnico y del estado de conservación.
- Realización de fotografías mediante luz ultravioleta para comprobar la presencia de antiguas intervenciones mediante una técnica no invasiva.
- Creación de un diagrama de daños mediante el programa específico, para plasmar la estructura, medidas y patologías presentes en el retablo.
- Revisión de la documentación bibliográfica para la comprensión de la obra, generalmente fuentes primarias y secundarias.



Figura 1. Fotografía general.

3. ESTUDIO HISTÓRICO, ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO

El retablo es un mueble litúrgico que originalmente tenía una misión catequética que cumplir en las oraciones de los fieles y en los ritos litúrgicos y siempre se han albergado reliquias o imágenes de santos en ellos¹. En la actualidad muchos retablos cumplen una función decorativa además de la devocional, como es el caso del retablo de San Sebastián.

La palabra retablo procede del latín *eretaulus* formado por *retro* (detrás) y *tabula* (tabla)².

El retablo y su construcción se entienden como un proyecto artístico concreto, se ven influidos por diferentes factores, como son, los comitentes y sus exigencias, el presupuesto del cual se dispone para su construcción, la ubicación donde se colocará y el talento y experiencia del autor o autores.

Los retablos son uno de los bienes artísticos más significativos del patrimonio cultural español, tanto por la importancia cultural como por la singularidad al combinarse distintas disciplinas artísticas y por formar estructuras de gran complejidad y envergadura, además las propias obras de arte que lo constituyen son a su vez piezas estructurales del conjunto³.

En el caso del retablo que ocupa este trabajo se trata de un retablo renacentista, cuyas formas son visibles tanto en su tipología constructiva como en los aspectos escultóricos y en la ornamentación.

Su estructura está configurada por formas rectas y simétricas favorecidas por las columnas, pilastras y retopilastras, destacando fuera del patrón rectilíneo las polseras laterales que se disponen en diagonal respecto al plano del cuerpo principal del retablo.

En referencia al aspecto general del retablo, destacan el dorado de la mazonería y las figuras inspiradas en las imágenes y signos de la cultura pagana en forma de motivos grotescos, propios del retablo renacentista aragonés el cual se mantiene muy apegado a la tradición gótica⁴. También destacan de igual manera las catorce pinturas sobre tabla y las seis esculturas que alberga, otorgando especial énfasis a la figura central, una escultura manierista de San Sebastián que podría datarse entre los siglos XVI y XVII.

¹ INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación*. P 3.

² SERRANO, R., et. al. *El Retablo aragonés del siglo XVI, Estudio evolutivo de las mazonerías*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Muestra de ello es la prevalencia del uso del guardapolvo rodeando el retablo.



Figura 2. Vista exterior

3.1. La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Inmaculada de Cella.

El templo que alberga el retablo de San Sebastián es la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Inmaculada de Cella.

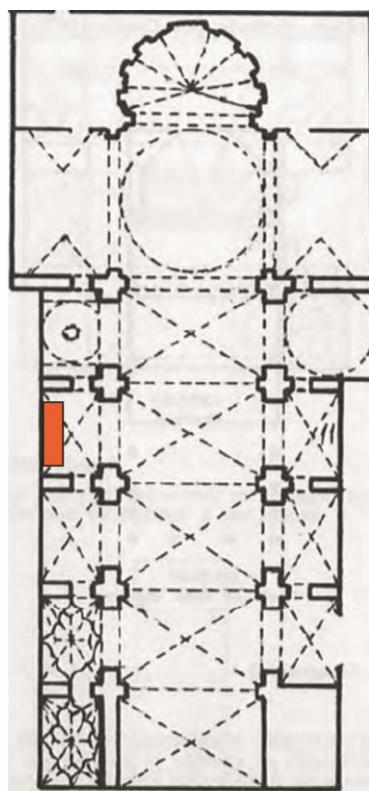
Cella es una localidad turolense de la comunidad de Aragón, que se sitúa sobre una llanura en la sierra de Albarracín, en el nacimiento del río Jiloca, 20 km al Norte de la capital. Su superficie abarca los 124.68 km² y se encuentra a una altitud de 1023 metros. En la actualidad tiene una población de 2673 habitantes.

La riqueza patrimonial de Cella se debe a al hecho de que se trata de una localidad que fue conocida por personajes ilustres como el Cid y el Rey Jaime I, que le otorgó el título de villa. Además de que se asocia con la Orden del Temple, la cual reconstruyó la localidad en 1177, le fue concedida la construcción de la iglesia primigenia de Ceida, la actual Cella. También destaca de Cella que, en el siglo XV fue refugio de la Inquisición turolense⁵.

La Iglesia se sitúa a los pies del castillo de la localidad. El edificio, tal y como se conoce hoy en día (Figura 2), ha sufrido diferentes modificaciones a lo largo de su historia. En 1802 se produjo un hundimiento en la iglesia que supuso la reconstrucción de la cabecera convirtiéndola en un crucero con cúpula además de la pérdida parcial del retablo mayor de gran interés. La actual configuración, se debe a la ampliación modernista de Pablo Monguió en las primeras décadas del siglo XX, gracias la venta de los bienes heredados de Isabel Lozano, la ampliación afectó al crucero y al ábside⁶.

La Iglesia de Cella consta de diseño de crucería sencilla en diagonal, planta única, muy amplia con capillas laterales y una torre atribuida al cantero Juan de Larrenaga⁷, además de elementos destacables como son el órgano y el coro el cual está tallado en madera y también destaca la belleza de los antiguos libros corales.

En su interior alberga una nave central con seis capillas en el lado del Evangelio y cinco en el lado de la Epístola. El retablo de San Sebastián se encuentra ubicado en la cuarta capilla del lado del Evangelio de la Iglesia parroquial de Cella (Figura 3).



Retablo de san Sebastián

Figura 3. Plano iglesia.

⁵ <http://cella.es/historia-de-cella/> [Consulta: 30-06-2017]

⁶ <https://sites.google.com/a/parroquiadecella.jazztel.es/parroquiadecella/cella/a-parroquia-de-cella> [Consulta: 30-06-2017]

⁷ <https://sites.google.com/a/parroquiadecella.jazztel.es/parroquiadecella/cella/a-parroquia-de-cella> [Consulta: 30-06-2017]

Frente al altar mayor, al lado de la puerta de entrada a la iglesia se encuentra el coro tallado en madera, y al lado de esta se ubica el órgano de la iglesia (Figura 4).



Figura 4. Interior iglesia parroquial.

3.2. Descripción estilística general.

Como ya se ha indicado, el retablo está dedicado a San Sebastián, patrón de la localidad.

Se trata de un retablo en tríptico, formado por un banco de tres casas cuadrangulares, un cuerpo de dos pisos y tres calles, de las que la central es más ancha, dos polseras en los laterales y un ático cuadrangular situado sobre la casa central del cuerpo principal. Muestra “estructura de fachada” basada en la superposición de cajas en vertical, armando los distintos elementos del conjunto en cuadrícula por medio de largueros horizontales (cornisas y entablamentos).

Estructuralmente el retablo se compone de partes “originales” y “no originales” que constituyen la totalidad del conjunto (Volver a Figura 2). De manera que dividiéndolas según este criterio nos encontramos con que:

Las piezas “no originales” son el sotabanco y el banco que se encuentra sobre este, además de las tres figuras que se sitúan en el banco citado. Tampoco pertenecen al primitivo retablo las dos esculturas que figuran a ambos lados del ático. Estas piezas, desde un punto de vista estilístico se alejan mucho del retablo original.

Las partes “originales” constituyen un banco de tres casas cuadrangulares, un cuerpo de dos pisos y tres calles, de las que la

central es más ancha, dos polseras en los laterales y un ático cuadrangular situado sobre la casa central del cuerpo.

La adición de las partes “no originales” ha descontextualizado el retablo, es por ello que para comprender mejor el retablo y el presente trabajo se adjunta a estas páginas un croquis (Figura 5) señalando los elementos añadidos a la estructura original:

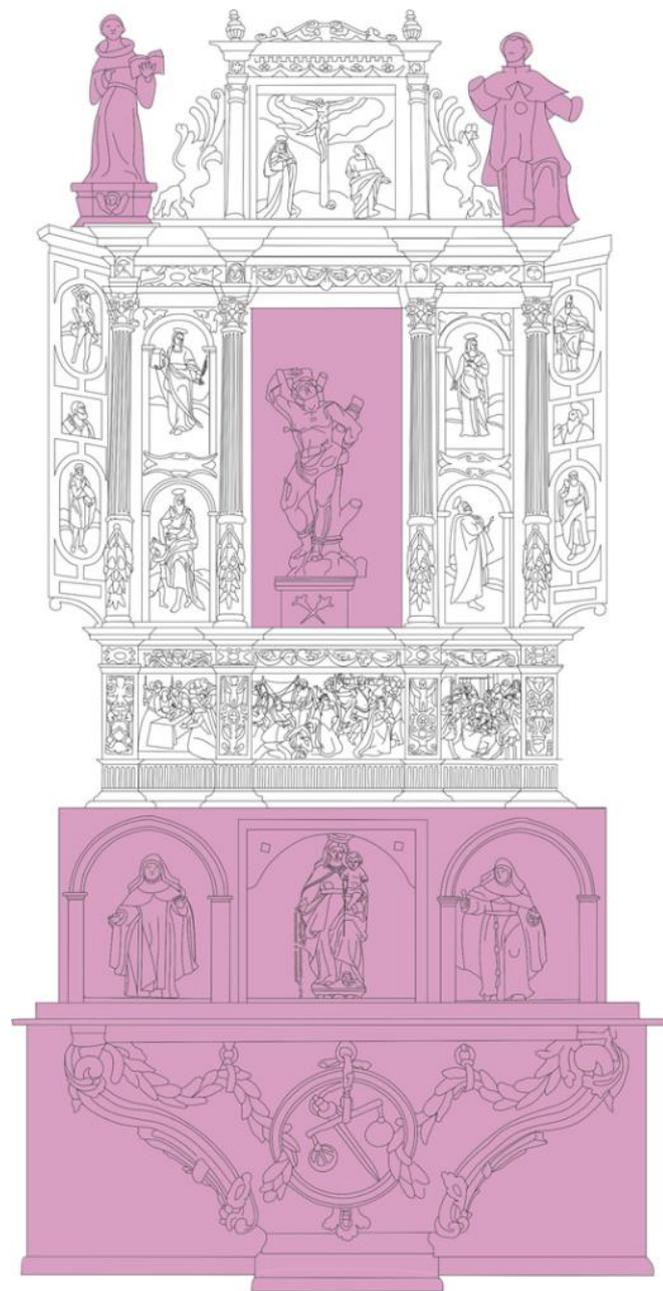


Figura 5. Diagrama con partes no originales.

Partes no originales.

Las pinturas sobre tabla se sitúan de la siguiente manera: tres en el banco "original", cuatro en las calles laterales, seis en las polseras y una en el ático.

Atendiendo a las seis esculturas, estas se sitúan de la siguiente manera: tres en el banco "No original", una en la calle central al tratarse de la figura central del retablo y dos a ambos lados del ático.

A continuación se van a detallar las diferentes partes estructurales del retablo:

En primer lugar, la **mesa de altar** (Figura 6), la cual claramente no es original ya que difiere mucho en estilo y época del resto del retablo, que constituye el punto de apoyo del resto de la estructura, se puede datar de aproximadamente los siglos XIX-XX. Su ornamentación consta de elementos enroscados, elementos vegetalizados y en el centro una circunferencia que encierra una balanza fusionada con una espada.



Figura 6. Mesa de altar.

Sobre la mesa de altar se encuentra el primero de los dos bancos que componen este retablo, el **banco "no original"** decorado con oro se compone por tres cajas con interior policromado imitando el mármol rojizo que albergan tres esculturas, en el centro la Virgen del Rosario, y a ambos lados una monja dominica a la derecha y otra franciscana a la izquierda, ambas muy repintadas. Este banco, al igual que la mesa de altar no coincide con el estilo y la época del retablo original.

A este banco, le sigue el **banco "original"** (Figura 7), formado por tres casas, las casas o espacios para las escenas suelen quedar delimitadas por el hueco dejado por los entablamentos y las pilastras. Son de base cuadrangular y están rehundidas en el plano del retablo, las casas cuadrangulares se emplean para albergar pinturas, como en el caso de este banco que alberga tres pinturas sobre tabla, a los lados la *Circuncisión* y la *Presentación del niño*, y en la casa central que es más amplia que las dos laterales se ubica Santa Úrsula.



Figura 8. Pilastra con ornamentación grotesca



Figura 7. Banco "original"

Desde el banco original hasta el ático, el retablo contiene motivos ornamentales renacentistas en su mazonería la cual está muy ligada a la tradición gótica.

Un signo de la ornamentación renacentista es la introducción de imágenes y signos de la cultura pagana en forma de motivos grotescos. Estos motivos eran seleccionados por comitentes y artistas buscando los más adecuados al género religioso del retablo y análogo a las relaciones fantásticas que servían para apoyar el mensaje devocional de las imágenes religiosas⁸.

En el caso del banco "original", los cuatro pedestales que funcionan como soporte de las columnas además de tener una función decorativa muestran en su ornamentación figuras *a candelieri* con composiciones simétricas y continuas, específicamente figuras antropomorfas, motivos vegetales, volutas y cartelas que en su interior, en la parte central, albergan un trébol de cuatro hojas (Figura 8).

Los laterales de los pedestales también muestran motivos ornamentales, estos motivos están en relación con el tamaño de los pedestales, ya que los laterales sobresalen más del plano que las dos centrales. De manera que los dos pedestales centrales contienen a sus laterales motivos vegetales *a candelieri* y las pilastras laterales muestran una cartela con un trébol de cuatro hojas en el centro y motivos vegetales en la parte baja de estas.

En la parte frontal de los frisos de los pedestales encontramos cuatro cartelas, pero al igual que ocurre con la ornamentación lateral, los laterales de los frisos tampoco son iguales, albergando en los frisos de los pedestales laterales cartelas y en los centrales flores.

En los frisos laterales del banco la ornamentación consta de cabezas de ángel junto a sus alas y a los extremos de estas, dragones vegetalizados en forma de roleos (Figura 9). En el entablamento central del banco, las cabezas de ángel se encuentran unidas mediante guirnaldas de tela.

⁸ INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación*, p. 139.



Figura 9. Ornamentación entablamento con roleos.

Sobre el arquitrabe de los pedestales se alzan cuatro columnas abalaustradas de fuste estriado con capiteles corintios con volutas y con grutescos conformados por motivos vegetales en su base. Muestran un aspecto de diseño constructivo además de que realizan función de refuerzo del cuerpo del retablo.

Estas columnas se encuentran en la zona del **cuerpo del retablo**, parte fundamental del retablo. Constituido por tres calles de dos pisos, en la calle central se encuentra el espacio central que alberga la imagen de la advocación del retablo. La hornacilla está realizada en el muro posterior y está policromada imitando mármol rojizo, como las casas del banco “no original”.

En las **calles laterales** del cuerpo se ubican cuatro pinturas sobre tabla colocadas en los dos pisos de ambas calles. Estas pinturas se encuentran integradas en la mazonería fijadas al armazón con un enmarque con estructura en arco sin demasiado relieve para no provocar en las pinturas sombras demasiado duras. Las del piso superior además, contienen una cartela en su parte baja y motivos vegetales a los lados del arco.

En los frisos que reposan sobre las columnas se observan cuatro rostros en cada uno de ellos a modo de ornamentación.

Los entablamentos que se sitúan entre los frisos, la ornamentación es distinta según su posición, en los laterales se observan dos cartelas en cada uno y en el central el mismo motivo ornamental que en el banco, los ángeles con las guirnaldas de tela.

A los laterales del cuerpo el retablo contiene **polseras** heredadas del gótico⁹, en el caso de este retablo, las constituyen dos paneles verticales que enmarcan el cuerpo del retablo para su ornato, y es por ello, que en el caso de este retablo, las polseras tienen una mayor función estética que utilitaria.

Las polseras contienen cada una de ellas tres pinturas sobre tabla, la superior e inferior se encuentran en la mazonería dentro de un marco oval, y la pintura central, de menos tamaño dentro de un marco

⁹ SERRANO, R., et. al. *El Retablo aragonés del siglo XVI, Estudio evolutivo de las mazonería*, p. 102.

de formato cuadrado, al igual que en el cuerpo, esta enmarcación tiene incluso menos relieve para no provocar sombras..

En la parte superior del retablo se encuentra el **ático** (Figura 10), el cual apareció como cuarta parte del retablo durante el periodo renacentista. Esta parte del retablo está claramente diferenciado del cuerpo y como es habitual alberga la pintura del calvario. El ático de este retablo tiene forma piramidal que cobija una casa con la pintura sobre tabla entre dos columnas estriadas con capiteles corintios más pequeñas que las del cuerpo. Los entablamentos contienen tacos o denticulos, se sitúan sobre una moldura y bajo el cimacio que sustenta el remate triangular que completa el conjunto junto a dos pináculos a ambos lados de este remate. Como remates laterales, se disponen dos relieves en forma de garras, y junto a ellos, dos esculturas que por dimensiones y estilo, no son originales.



Figura 10. Ático del retablo.

3.3. Iconografía

El retablo, dedicado a San Sebastián alberga diferentes imágenes de santos e imágenes de la vida de Jesucristo en forma de pinturas sobre tabla. También contiene esculturas no originales de índole religiosa.

A continuación se va a pasar a describir las escenas iconográficas representadas en este retablo:

En el **banco no original** encontramos tres esculturas dentro de pequeñas hornacinas (Figura 11):

Figura 11. Esculturas del banco no original. De izquierda a derecha:

- Monja dominica.
- Virgen del Rosario.
- Monja franciscana. Santa Clara.



- En el lado del Evangelio se sitúa una **monja dominica**. Representada con un vestido marrón y un manto blanco. Toda la vestidura de la imagen ha sido repintada impidiendo conocer su color original, el negro, además de que su atributo ha sido sustraído de su mano derecha y por tanto no es identificable de qué monja dominica en particular se trata.
- En el centro del banco se encuentra la **Virgen del Rosario con el niño**, identificada por su vestidura con el característico manto azul y el rosario en su mano derecha. Iconográficamente el rosario se entiende como medio de oración para alcanzar la salvación.
- El lado de la Epístola alberga una **monja franciscana**, en concreto **Santa Clara**. Su vestimenta ha sido repintada en negro, pero su color original es el marrón propio de la orden franciscana, como el cordón de tres nudos. Presenta dos atributos, la cruz en la mano izquierda y la custodia en la derecha, la cual ha desaparecido. Santa Clara es la hija espiritual de San Francisco de Asís y fundadora de la orden de las clarisas. Su leyenda cuenta que abandonó su casa y dio todo lo que tenía a los pobres, tras ello fue recibida por San Francisco quien le cortó el pelo y le ciñó a la cintura el cordón de su orden. Cuando en 1241 los sarracenos quisieron saquear su convento, ella puso el Santo Sacramento en una custodia y se dio a la fuga. Se le representa con la custodia con la que rechazó a los sarracenos y la cruz que recuerda a su amor al crucifijo¹⁰.

En el **banco original** se encuentran tres pinturas sobre tabla. A izquierda y derecha aparecen dos escenas de la infancia de Jesucristo, la presentación en el templo y la circuncisión, en el centro, el martirio de Santa Úrsula.

¹⁰ RÉAU, L; *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos. De la A a la F*, p.309-310.



Figura 12. Pintura de la *Presentación del niño*.



Figura 13. Pintura de la *Circuncisión*.

- **Presentación de Jesús en el Templo:**

En la parte derecha del banco se representa la escena de la presentación del niño a manos de María y José ofreciéndolo a Dios en el Templo de Jerusalén (Figura 12). El sacerdote que sostiene al niño Jesús es Simeón, un hombre justo a quien el Espíritu Santo le ha revelado que no verá la muerte hasta haber visto al Mesías enviado por Dios. Tomando al niño en brazos da gracias a Dios por haber visto la salvación de Israel, y a María le anuncia el dolor que por su causa ha de padecer. En la escena está también presente la profetisa Ana, quien, reconociendo también al niño, hablaba de él a todos los que esperaban la redención¹¹.

- **La Circuncisión:**

Esta escena presenta la imagen del niño Jesús en presencia de la Virgen María, en el templo representando lo que fue su circuncisión (Figura 13).

Se trata del momento en el que se realiza la ablación del prepucio del niño Jesús. Para los judíos, la circuncisión era el equivalente de lo que llegaría a ser el bautismo de los cristianos¹².

La importancia de este hecho en la vida de Jesús viene dada por haber recibido su nombre y por haber derramado por primera vez su sangre, que más tarde correría en su flagelación y en la cruz para redimir los pecados de los hombres¹³.

- **Santa Úrsula:**

La escena central del banco muestra el martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes. Úrsula, hija del rey de Gran Bretaña, fue pedida en matrimonio por los embajadores de un rey pagano. Para casarse, ella puso como condición que su novio se hiciera bautizar y la acompañara en una magna peregrinación a Roma. Úrsula embarcó junto a diez doncellas nobles, acompañadas cada una de ellas por mil vírgenes.

La barca, llevaba como timonel a un ángel, e iba en cabeza de una flota de once naves. Al llegar a Roma, a la princesa Úrsula y a su novio los recibió el papa Ciríaco. El papa Ciríaco llevó tan lejos su benevolencia hacia ella que la acompañó en su viaje de regreso, donde les esperaba la matanza. Al llegar a las murallas de la ciudad de Colonia, toda la flota pereció asada por los hunos. Es este el momento representado en el retablo, en el cual se observa los barcos, a los hunos armados, a las vírgenes decapitadas y santa Úrsula, en el centro de la escena pidiendo clemencia. El castigo de

¹¹ RÉAU, L; *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia. Nuevo testamento*, p. 272.

¹² *Ibid.*, p. 267-272.

¹³ *Ídem*.

los hunos fue la venganza a manos de un ejército de Once mil ángeles¹⁴ (Figura 14).



Figura 15. Pintura de San Mateo.



Figura 14. Pintura del martirio de Santa Úrsula.

En **el cuerpo** del retablo aparecen cuatro santos de principios del cristianismo y en la hornacilla central la escultura de la advocación del retablo, San Sebastián.

En la zona baja del cuerpo aparecen San Mateo en el lado del Evangelio y San Bartolomé en el lado de la Epístola. Cabe destacar que ambos son apóstoles pero no evangelistas y no es común que no exista esa concordancia entre las imágenes análogas de un mismo retablo.

- **San Mateo:**

Aparece en la parte inferior de la calle derecha. Está representado junto a un ángel que sostiene un libro mostrándoselo, se trata de su atributo propio de su función como evangelista, también ostenta sobre su cabeza una aureola (Figura 15).

El objetivo básico en la vida de San Mateo, fue demostrar que Jesús era el Mesías anunciado por los profetas. Fue uno de los primeros discípulos llamados por Jesús para seguirle. Su muerte vino de manos de Hitarco, rey de Egipto, el cual requirió su ayuda para convencer a la princesa Afigénia para que se casase con él, San Mateo al negarse, fue atravesado por una espada por un sicario al acabar de dar una misa¹⁵.



Figura 16. Pintura de San Bartolomé.

¹⁴ RÉAU, L.; *Op. Cit., Iconografía (...) Nuevo testamento*, p. 272-276.

¹⁵ RÉAU, L.; *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos. De la G a la O*, p. 370-372.



Figura 17. Pintura de Santa Bárbara.



Figura 18. Pintura de santa.

- **San Bartolomé:**

Ilustrado en la parte análoga a San Mateo, en la calle izquierda del retablo.

Representado descalzo, sosteniendo un cuchillo de desollar junto a su pecho y tras su espalda se observa una calavera símbolo del rechazo a los placeres de la vida. Viste como siempre la larga túnica y manto de los demás apóstoles, con larga cabellera y barba negros y la aureola sobre la cabeza (Figura 16).

Apóstol. Según la tradición, evangelizó la India, Mesopotamia y Armenia, donde fue desollado vivo y decapitado¹⁶.

Sobre estos dos Santos se ubican dos santas vírgenes y martirizadas.

- **Santa Bárbara.**

Se sitúa en la parte superior de la calle derecha del cuerpo central. Santa Bárbara, ostenta en su mano derecha una torre y en su mano izquierda una palma de martirio.

Fue doncella de Nicomedia. Su padre la encerró en una torre, de ahí su atributo iconográfico y después de varios tormentos fue decapitada, hacia el año 306.

Viste como las demás vírgenes la túnica talar de las doncellas romanas, y va envuelta en el manto, además está representada con la aureola sobre su cabeza¹⁷ (Figura 17).

- En la parte análoga a Santa Bárbara se representa como se ha citado antes, otra santa de principios del cristianismo. La santa en cuestión está representada con aureola y velo sobre su cabeza, vestidura azul y rosa y sobre esta un manto marrón. También luce la palma del martirio en su mano derecha (Figura 18). Al no contener más atributos que la palma del martirio, no se puede deducir de qué personaje se trata específicamente.

Al encontrarse en un retablo de Cella junto a la imagen también de San Sebastián se podría tratar de Santa Rosina, la otra patrona de Cella.

En la **parte central del cuerpo**, dentro de la hornacina se encuentra la imagen principal del retablo y patrón del pueblo de Cella, San Sebastián. Este santo se pasará a explicar detalladamente más adelante debido a su importancia dentro de este retablo.

En las **polseras** del retablo aparecen seis pinturas sobre tabla de seis Santos que al igual que en el resto del retablo son de comienzos del cristianismo.

¹⁶ RÉAU, L; *Op, Cit., Iconografía (...) De la A a la F*, p.180-181.

¹⁷ *Ibid.* P. 169-176.



Figura 19. Pintura de San Cosme.

- En la zona baja de ambas polseras se ubican **San Cosme** (Figura 19) en el lado del Evangelio y **San Damián** (Figura 20) en el de la Epístola.

Representados con instrumentos de su profesión y la aureola en la cabeza. Ambos sostienen material quirúrgico, San Cosme una caja y San Damián un frasco.

Se trata de dos hermanos distinguidos y que ejercían la medicina en Egea (Arabia), que se convirtieron al cristianismo. Cuando no podían sanar mediante sus conocimientos profesionales, lo hacían por medio de la oración y la virtud de Cristo. Fueron sometidos a varios tormentos y finalmente decapitados por Diocleciano en el año 285¹⁸.

Visten túnica y manto como los personajes romanos de su categoría de médicos.

Sobre estos, en la parte central de las polseras se encuentran San Pedro en el lado del Evangelio y San Pablo en el de la Epístola, ambos apóstoles de Jesucristo que dieron su vida por él y sufrieron el martirio de su muerte el mismo día¹⁹.

- **San Pedro.**

Se le observa con la barba corta, redondeada, algo gris. Aparece con su atributo personal, las simbólicas llaves del cielo y la aureola sobre su cabeza. Viste túnica y palio como los demás apóstoles (Figura 21).

Pescador de oficio, hermano de Andrés, apóstol y primer papa. Fue crucificado en Roma con cruz invertida hacia el año 67, bajo Nerón.

Se trata de uno de los santos más representados en la iconografía cristiana.

La llave con la que se encuentra representado es una de sus reliquias y representa la llave del cielo que simboliza el poder de absolver y excomulgar que Cristo concedió al príncipe de los apóstoles, San Pedro²⁰.

- **San Pablo.**

Representado en la polsera izquierda del retablo en la parte central, análogo a San Pedro (Figura 22).

Fue el apóstol de los gentiles. Antes de su conversión se llamaba Saulo. Intervino de joven en el martirio de San Esteban.

Viste túnica y manto como los apóstoles, grupo del que siempre forma parte. Barba abundante y gris y sostiene una espada en sus



Figura 20. Pintura de San Damián.

¹⁸ RÉAU, L.; *Op. Cit., Iconografía (...) De la A a la F*, p. 339-344.

¹⁹ RÉAU, L.; *Op. Cit., Iconografía (...) Santos de la P a la Z*, p. 44.

²⁰ RÉAU, L.; *Op. Cit., Iconografía (...) Santos de la P a la Z*, p. 43-68.

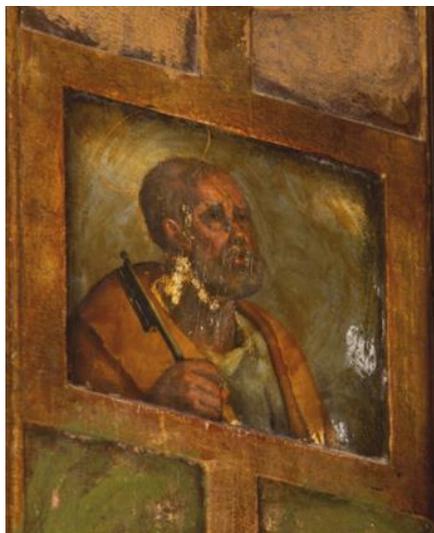


Figura 21. Pintura de San Pedro.



Figura 22. Pintura de San Pablo.

manos. Y como el resto de los santos, muestra la aureola sobre su cabeza²¹.

En la parte alta de las polseras aparece de nuevo San Sebastián en el lado del Evangelio y en el de la Epístola San Blas, al contrario que en el resto de las polseras, estos dos Santos no guardan una concordancia.

- **San Blas:**

Escenificado con el rastrillo de cardar y vestidura obispal (Figura 23).

Este santo es de origen armenio que fue obispo de Sebaste (Sivas) en Armenia, el cual murió en el año 316.

Durante su vida fue taumaturgo y curador, y fue conocido por su don de curación milagrosa que aplicaba tanto a personas como a animales.

Su martirio tuvo lugar en la época de Diocleciano. Fue suspendido en un poste con una polea y le desgarraron las carnes con rastrillos empleados para cardar el cáñamo su atributo principal y finalmente decapitado²².

En la zona del **ático** aparecen dos esculturas y una pintura sobre tabla, la cual representa la crucifixión, imagen típica de muchos áticos en los retablos.

- **Crucifixión.**

La escena de la crucifixión se encuentra en el ático y sirve de remate al retablo (Figura 24). Es el momento más importante de la Pasión de Jesús, pues con su sacrificio en la cruz culmina su misión redimiendo a la humanidad del pecado original. Jesucristo se encuentra crucificado en una cruz *decapitata* o *commisa* la cual no tiene cabeza. Se trata de la cruz

formada por un travesaño, el vertical ya preparado y clavado en la tierra, de manera que el travesaño transversal, ya colocado sobre el condenado se encajaba sobre el vertical sin dejar apenas ningún saliente por encima. En la escena, Jesucristo va cubierto con un *perizonium* o “pañó de pureza”. Y en las sienes una corona de espinas. En esta representación de la crucifixión predomina el sufrimiento, con Jesús entre San Juan y la Virgen María crucificado con la calavera de Adán a sus pies en el monte con el paisaje de nubes de fondo²³.

²¹ *Ibid.* P. 5.

²² *Ibid.*, p. 229-234.

²³ RÉAU, L.; *Op. Cit., Iconografía (...) Nuevo testamento*, p. 494-513



Figura 23. Pintura de San Blas.

Las dos esculturas del ático no guardan relación con los elementos iconográficos originales del retablo:

- En el lado derecho, sobre una peana se alza una escultura de San



Figura 24. Pintura de la crucifixión.

- **Francisco de Asís:**

Se presenta con el libro de la regla y su característico cordón de tres nudos.

Nacido en 1182 en Asís, renunció a su herencia, adoptó la disciplina evangélica y fundó la orden de "Hermanos Menores".

El cordón con el que se presenta la figura contiene tres nudos que significan los votos de pobreza, castidad y obediencia, que son las tres virtudes franciscanas²⁴.

A la izquierda se ubica una escultura de un personaje con ropaje de canónigo y tonsura.

²⁴ RÉAU, L; Op, Cit., *Iconografía (...)* De la A a la F, p.544-548.



Figura 25. Pintura de San Sebastián



Figura 26. Escultura de San Sebastián

3.5. San Sebastián

Mediante el estudio visual del retablo, se observa que una de las tablas originales (Figura 25) del retablo contiene la imagen de San Sebastián y por lo tanto la imagen que se encontraba en la hornacina central debía ser otra, además no se puede concluir que en la parte central del retablo se ubicara una escultura, tabla o lienzo ya que no se observa ningún elemento que lo indique.

La escultura de San Sebastián es la figura central del retablo que cobra el mayor protagonismo y le da nombre al retablo.

En la escultura se le representa a San Sebastián atado de pies y manos a un tronco de árbol cubierto de flechas representado su primer martirio (Figura 26). Se trata de una talla de alrededor del siglo XVIII. Realizada en madera tallada, policromada y dorada. Toda la escultura, incluidas cuerdas y tronco tienen un gran detallismo en su ejecución. Las flechas, están adheridas al cuerpo de la escultura, la conserva todas.

Algunas fuentes indican que nació en las Galias y se crió en Milán.

San Sebastián ingresó en el ejército para ayudar a sus compañeros cristianos. Diocleciano, emperador de Roma, ignoró sus intenciones cristianas y le ascendió a capitán de los pretorianos. Durante la persecución, el mismo Papa se refugió en el palacio del emperador, donde se encontraba San Sebastián, al que concedió el título de “defensor de la fe”. Se enfrentó con Diocleciano reprochándole las persecuciones hacia los cristianos. El emperador entregó a San Sebastián a los arqueros, que lo desnudaron y lo ataron a un poste en el centro del Campo de Marte, allí sirvió de diana viva y lo acribillaron a flechas. Santa Irene le curó de sus heridas y le salvó la vida. Sebastián se presentó de nuevo ante el emperador, y en el anfiteatro lo mataron a palos. Su cuerpo fue arrojado a la cloaca Máxima. Se apareció esa noche a Santa Lucía diciéndole dónde estaba su cuerpo. Santa Lucía le enterró en las catacumbas, a los pies de los sepulcros de San Pedro y San Pablo²⁵.

²⁵ RÉAU, L.; *Op. Cit., Iconografía (...) Santos de la P a la Z*, p. 193-202.

3.4. Historia del retablo

El siglo XVI fue clave en el reino aragonés debido a su prosperidad económica, social y cultural, y dentro de este periodo, el retablo fue la obra de arte más solicitada por la sociedad de la época. El retablo aragonés durante el renacimiento es la muestra de la asimilación de los postulados de este periodo y de determinados comportamientos y esquemas sociales e ideológicos de demandantes y artistas²⁶.

La construcción de la estructura lúnea corría a cargo del maestro carpintero, a pesar de ello, el artista lo supervisaba para cerciorarse de la correcta construcción del soporte. Los encargados de levantar el retablo eran los propios artífices y sus colaboradores (ensambladores o mazoneros) y con ello, de afianzarlo y asegurarlo al muro.

Otros de los colaboradores en la construcción del retablo eran los herreros, encargados de preparar las pletinas y clavos de forja, también los canteros y albañiles quienes realizaban los trabajos en la fábrica del edificio o levantaban los bancos de apoyo²⁷.

En el caso de este retablo, su historia es desconocida, no se conoce ni el contrato ni la procedencia original. Por el pequeño formato del retablo original, se podría tratar de un retablo diseñado para estar ubicado en una de las ermitas de Cella que en la actualidad se hayan destruidas y más tarde pudo ser trasladado a la iglesia parroquial de Cella.

3.6. Juan Ambel

Son varios los escritos y las referencias que atribuyen este retablo al pintor Juan Ambel.

El pintor Juan Ambel, natural de Teruel, casó con Jerónima Cortés hija de un sastre de Cella²⁸. Falleció en Teruel en el año 1595. Se trata de uno de los pocos pintores activos en tierras turolenses en las últimas décadas del siglo XVI. Además de los datos aportados anteriormente poco más se sabe sobre la trayectoria artística de este pintor y es por ello que no se puede aclarar o desmentir la autoría del retablo de San Sebastián.²⁹

²⁶ SERRANO, R., et. al. *El Retablo aragonés del siglo XVI, Estudio evolutivo de las mazonerías*, p. 75.

²⁷ INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación*, p. 46.

²⁸ SEBASTIÁN, S. *Miscelánea del arte turolense*, p. 215.

²⁹ ARCE, E. *El Retablo de la Virgen del Rosario de Cella (Teruel), obra del pintor Silvestre Estanmolín (1601)*, p. 133-132.

4. ESTUDIO TÉCNICO

La altura del retablo es de aproximadamente 4,85 metros, y su anchura es de 2.38 metros. Aunque las medidas las damos en sistema métrico decimal, cabe señalar que la unidad de medida de la época, para toda la Corona de Aragón, eran los palmos. Un palmo equivale a 20-23 cm, por tanto las medidas del retablo serían aproximadamente 24 palmos de alto y 12 de ancho.

El retablo se encuentra a una separación de 14 centímetros del muro trasero por la parte izquierda del retablo y 13 por la parte derecha al cual se une mediante tres anclajes de madera insertados en este (Figura 27). Este sistema de anclaje, por mínimo que sea, constituye el esqueleto principal de la obra, sin cuya presencia no estaría garantizada la estabilidad y aplomo del retablo, ya que sin esta fijación, no se mantendría en pie. A pesar de su gran importancia, no es el único elemento que sirve de soporte al retablo, ya que la mazonería descansa directamente sobre el sotabanco sin ningún apoyo de fábrica.

A continuación se adjunta un croquis con la vista del plano del retablo y sus medidas (Figura 28).



Figura 27. Separación del retablo con el muro posterior.

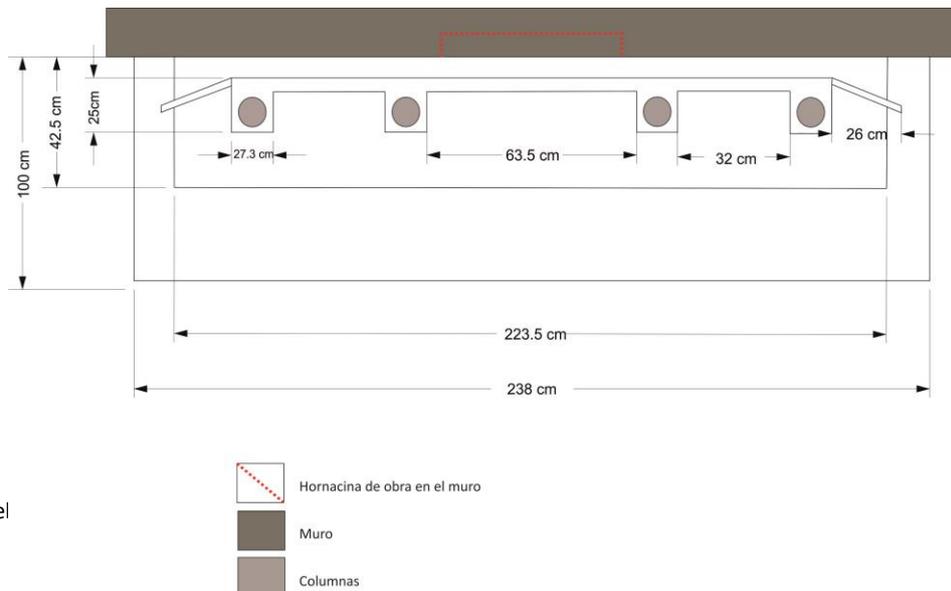


Figura 28. Croquis plano del retablo.

El retablo tiene una estructura autoportante en parte con una estructura adosada, plana, de la que sobresalen los pedestales y columnas, con un entablamento "fingido". Los elementos constructivos de este retablo, como los soportes y el banco cumplen una función estructural pero en la trasera del retablo se observan piezas de madera adheridas al muro posterior, a modo de tirantes para que el retablo no

venza hacia delante impidiendo que el retablo sea completamente autoportante.

El montaje de la obra se articula por medio de piezas previamente ensambladas, trabajadas y decoradas que han ido posteriormente montándose en función de la estructura arquitectónica.

La madera ha supuesto el soporte fundamental de creaciones artísticas durante mucho tiempo, y en particular en la Edad Media comenzó a adquirir protagonismo en la elaboración de retablos³⁰.

La madera empleada para este retablo, probablemente se trate de una madera de conífera, en concreto de pino propio de los bosques de ladera situados en las proximidades de los pueblos de montaña³¹. La madera se seleccionaba en función de su uso y resistencia, y, sobre todo, por su proximidad al lugar de ejecución de la obra. Se buscaban rectas, con buena sección y sanas. En la mayoría de los casos, las piezas destinadas para el soporte estructural se empleaban los troncos eliminándoles la mínima cantidad de madera posible, limitándolo a incluso, solo la eliminación de la corteza.

Para evitar deformaciones en el soporte, los retablos constan de diferentes secciones, ensambladuras y sistemas de refuerzo y mantenimiento.

El estudio organoléptico del retablo permite conocer uno de los sistemas de ensamblaje empleados para reforzar el retablo, y es que en diferentes zonas de unión entre piezas se observan clavos de forja como refuerzo (Figura 29), ya que normalmente para el ensamblado de piezas grandes se empleaban machihembrados o colas de milano.

En obras de estas características, la policromía del retablo se realizaba con el retablo desmontado.

Al tratarse de un retablo que alberga pinturas sobre tabla, el problema de vencimiento por peso es menor que en el caso de retablos de esculturas ya que el vuelo de elementos decorativos es más limitado y las cargas que suponen son menores. En desventaja, los retablos de pinturas tienen la superficie de apoyo de la obra más estrecha y por lo tanto, cualquier desplazamiento del punto de gravedad puede poner en riesgo la estabilidad de la obra.



Figura 29. Clavo de forja

³⁰ CALVO MANUEL, A.M; *La restauración de pintura sobre tabla*, p.58.

³¹ La madera no se ha analizado, pero en las zonas de madera visible, se aprecia el color y veteado característico de las maderas de pino de la zona.



Figura 30. Policromía original en cartela.



Figura 31. Policromía original.



Figura 32. Policromía original.

4.1. DORADOS Y POLICROMÍAS

Durante el Renacimiento la ornamentación dorada adquieren gran importancia ya que incrementaba el valor material de la obra.

Este retablo ha sido decorado mediante la técnica de dorado al agua, el cual posteriormente era bruñido. La madera del retablo que iba a ser dorada era previamente cubierta de por capas de cola y carga (aparejo) y sobre esta preparación el bol rojo, una vez realizada la preparación se disponían las láminas de oro las cuales posteriormente debían ser bruñidas por medio de piedra de ágata o diente de animal antes de que seicara por completo.

A pesar de que gran parte de la policromía del retablo está cubierta por un repinte malogrado, hay zonas en las que no se aplicó dicho repinte las cuales nos dan una idea sobre el tipo de policromía que impera en este retablo.

El estilo del retablo, la época y los retablos similares de la zona apuntan a que la policromía está realizada a partir del temple de huevo, el cual se aplicaba a base de tintas planas ya que esta técnica no permite el degradado o fusión de los colores. Además toda la policromía está decorada con la técnica del estofado en la cual se rayaba el color una vez seco con un instrumento afilado para así destapar en algunas zonas el dorado de base, este estofado se encuentra en forma de líneas o motivos geométricos. Las luces y las sombras resaltan esta labor.

Las tres figuras adjuntadas muestran la policromía original del retablo realizadas mediante la técnica del estofado, siempre que los repintes malogrados permiten visualizarla (Figuras 30, 31 y 32).

4.2. PINTURAS SOBRE TABLA

Para la realización de pinturas sobre tabla es necesaria la preparación previa del soporte, la selección de la madera, el corte, y el ensamble entre los paneles para conseguir la superficie. Más tarde se debe proceder también a la aplicación de una buena imprimación para albergar el estrato pictórico garantizando la buena adhesión entre esta y el soporte, asegurando una buena conservación de las pinturas.

Al no poderse realizar un análisis de los diferentes estratos no se puede concluir el tipo de preparación pero mediante los faltantes que presenta la tabla se San Mateo sí se ha podido distinguir la presencia de tela o estopa en su preparación, la cual es tradicional, blanca y de grosor fino.

Gracias al estudio organoléptico y las fotografías con luz rasante se puede observar que las pinturas no están empastadas y que la capa de pintura es muy lisa y uniforme.

A partir del siglo XV ya se empleaban pinturas oleosas de manera que es probable que están pinturas estén realizadas al óleo ya que en la época en la que se realizaron estas tablas este tipo de técnica ya estaba asentado entre los artistas, no obstante a falta de análisis más específicos no se puede confirmar esta afirmación.

Todas las obras se encuentran barnizadas de forma heterogénea. Gracias a las fotografías con luz ultravioleta (Figura 33) se confirma la mala técnica a la hora de aplicar el barniz y con ello se deduce que probablemente no se trata del barniz original aplicado por el artista. Esta nueva capa de barniz, seguramente a base de gomalaca hace imposible la apreciación del barniz original en el caso de que lo tuviera.



Figura 33. Fotografía ultravioleta que muestra el barniz aplicado de manera heterogénea.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las características estructurales de los retablos son, además de particulares de estos, las que contribuyen a crear las patologías y deterioros singulares que encontramos en este tipo de obras.

Todos los daños del retablo están señalizados en dos diagramas de daños que se pueden visualizar en los anexos III y IV.

Para un estudio exhaustivo del estado de conservación, es necesario estudiar la ubicación del retablo y su estructura de manera detallada siendo lo más apropiado el estudio de la estructura interna por el reverso del retablo ya que suele ser en esta zona donde se transmiten los daños al resto del retablo debido a la falta de tratamiento de esta madera ya que no lleva ningún tipo de capa de cola o preparación³².

En el caso de este retablo, no es posible acceder a la parte trasera por la escasa separación del muro, ya que se encuentra fijada a este mediante listones de madera.

Debido a los cambios de gusto estético se han añadido a la obra nuevos elementos acordes a los nuevos gustos de la época en la que se rediseñó. Estos cambios que suponen un nuevo montaje del retablo conllevan la creación de nuevos puntos de tensión estructural debido al cambio de las cargas que han estado asentadas durante muchos años³³.

Los cambios de este retablo consisten en la adición de una serie de piezas de fabricación posterior para alzar en altura el retablo y agregarle más esculturas, estas piezas “no originales” no perjudican gravemente la estructura del retablo “original”, ya que se sitúa sobre estas y no ejercen peso sobre él. Sin embargo, sí afectan de una manera estética, ya que no se puede visualizar el retablo “original” como inicialmente fue diseñado y las nuevas piezas, además, perjudican al sentido iconográfico de la obra, especialmente por el cambio de la imagen central del retablo impidiendo conocer la imagen central original del retablo.

Para poder visualizar el estado primigenio del retablo se ha realizado un diagrama con las partes originales. (Figura 34)

³² PEREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, p. 105.

³³ *Ibid.*, p. 104.

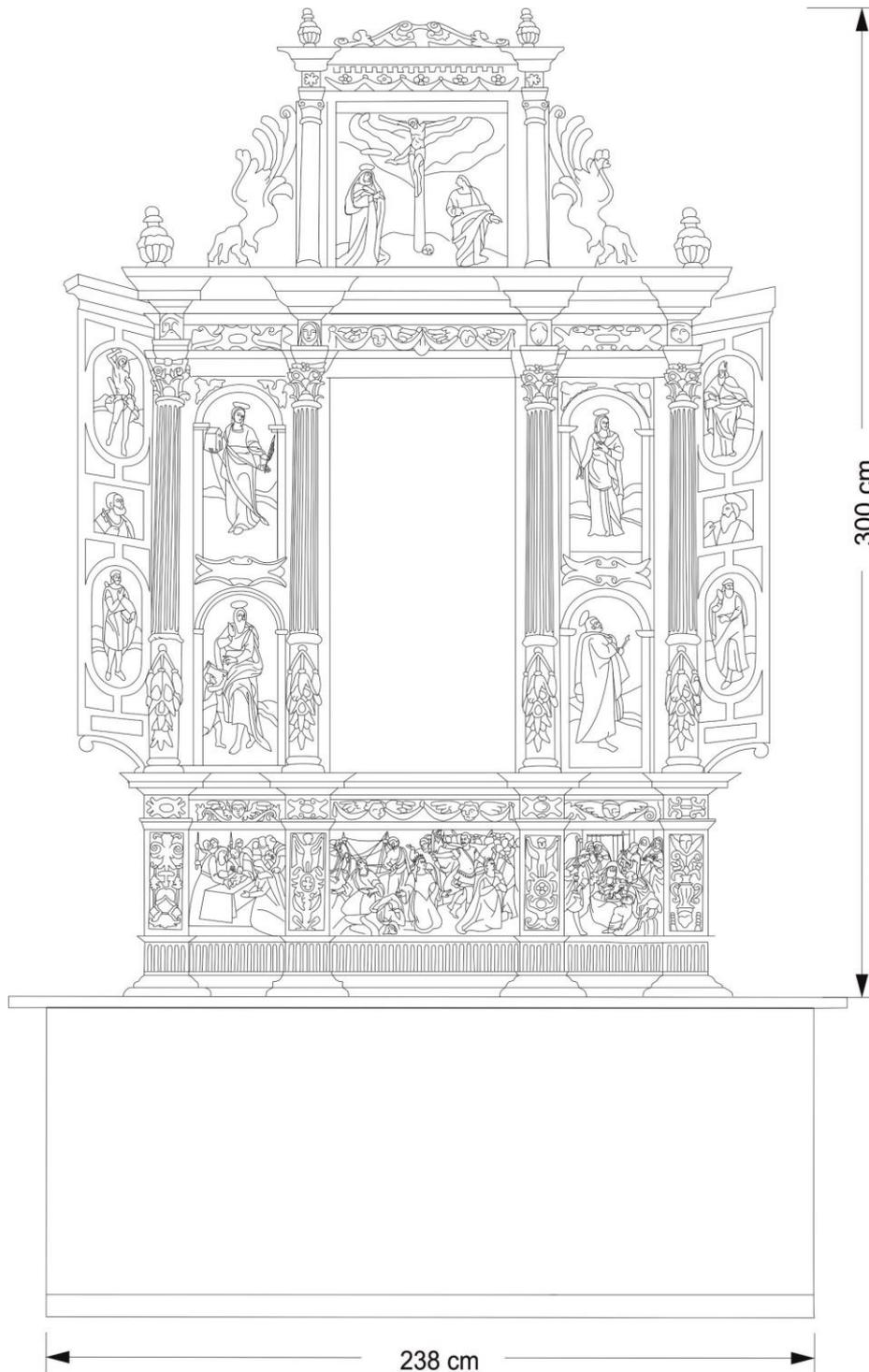


Figura 34. Diagrama del estado primigenio del retablo.



Figura 35. Elemento decorativo de la mazonería que se ha desprendido de su ubicación.



Figura 36. Grieta en la madera del retablo.



Figura 37. Faltante en el capitel debido a la acción humana.



Figura 38. Ataque de insectos xilófagos.

5.1. SOPORTE ESTRUCTURAL

Al tratarse de un retablo realizado en madera que es un material orgánico, su composición química y sus componentes: celulosa, hemicelulosa y lignina, hace que los objetos artísticos realizados a partir de este material muestren alteraciones y patologías comunes pese a las diferencias que existen entre ellos, ya que estos componentes, determinan sus propiedades físicas y su envejecimiento.

Una de las propiedades físicas más relevantes de la madera, es su higroscopicidad, ya que la madera presenta gran facilidad para absorber o ceder agua del ambiente. Otras propiedades de la madera son la capacidad de retracción y turgencia, la plasticidad, elasticidad, anisotropía y su densidad. Todas estas propiedades están muy ligadas con las patologías en relación con grietas y movimiento de la madera, que también causan el desprendimiento de elementos decorativos añadidos de la mazonería³⁴, los cuales también pueden ser causados por la manipulación, por golpes. (Figura 35).

El corte de la madera es otro factor que influye en el comportamiento de esta, ya que el duramen es más resistente a cambios higroscópicos y ataques biológicos que la albura³⁵.

En el caso particular de este retablo, la madera, presenta por un lado modificaciones naturales, propias de la materia e incrementadas por situaciones medioambientales adversas, como son: descohesión, faltantes, grietas (Figura 36) y fendas del soporte debidos a los movimientos naturales de la madera incrementados por cambios de humedad y temperatura, originados por la ubicación en un ambiente poco idóneo para la buena conservación del material lignario. A la alta humedad y a los cambios bruscos de temperatura hay que añadirle la mala ventilación y la escasa iluminación, idóneas para la proliferación de plagas.

Entre los daños originados por la acción humana, encontramos destrucción mecánica de partes de la mazonería originales debidas al uso litúrgico de la escultura central del retablo, San Sebastián, el cual es transportado de su ubicación natural para sacarlo en procesión (Figura 37). Por la acción humana también presenta desgaste mecánico de las zona baja del retablo debido a la accesibilidad de los fieles a estas partes del retablo.

También se observa destrucción de características originales del soporte lignario causadas por ataques biológicos de insectos xilófagos (Figura 38), propiciados por la naturaleza orgánica de la madera ya

³⁴ CALVO, A.M.; *Op. Cit.*, 1995, p. 59.

³⁵ En el caso de este retablo no se conoce el corte de la madera, pero se podría averiguar mediante un análisis de lámina delgada.

que los azúcares y el almidón presentes en la celulosa sirven de alimento para estos insectos unida a situaciones medioambientales adversas como la alta humedad que favorece la aparición de estos. En el caso de este retablo, el tipo de daños causados en la madera indica que se trata de ataque de *Anobium Punctatu (De Geer)*.³⁶ Los daños por insectos xilófagos se encuentran localizados en la zona baja del banco “original” en las pilastras laterales.

Por último, debido al abandono del retablo, este contiene suciedad y depósitos diversos orgánicos (deyecciones de insectos), polvo, cera, hollín, etc. Tanto en el anverso como en el reverso que han penetrado en las grietas o agujeros presentes en la madera.

5.2. POLICROMÍA Y DORADOS

La policromía de este retablo sufre las patologías propias del abandono del cuidado del retablo, añadiéndose a esto la acción humana y los daños que le pueda transmitir el material de soporte.

Presenta faltantes a distintos niveles (Figura 39), ya que no solo afectan a la policromía o a la capa de dorado, sino que algunas de estas lagunas llegan a la madera del soporte, posiblemente debidas a la acción mecánica o a la pérdida de adherencia de las colas orgánicas originales, por envejecimiento o situaciones medioambientales adversas. Esta pérdida de adherencia también ha provocado craqueladuras, cazoletas y desprendimientos del dorado. Encontramos también el mismo daño debido a las grietas y fendas que afectan al dorado y policromía de sus zonas anexas.

Gracias a la realización de fotografías con luz ultravioleta se puede afirmar que en las policromías se encuentran repintadas ya que se observan las escenas con una fluorescencia verdosa, debido a la presencia de goma laca empleada a modo de barniz sobre estos. Esta serie de repintes de la mazonería son invasivos y están realizados con poca habilidad (Figura 40 y 41). Se han realizado en la mayoría de la policromía de la ornamentación e impiden ver claramente los detalles de esta y sus rasgos formales. Estos repintes no solo afectan a las zonas de la ornamentación, sino que la pintura empleada ha dejado manchas en las zonas bajas de las zonas repintadas debido a la falta de limpieza de la pintura en exceso de la brocha que caía de forma líquida tras su aplicación (Figura 39).



Figura 39. Faltante y craquelado en la columna.



Figura 40. Repinte columna.

³⁶ Comúnmente llamada carcoma, que se alimentan de la madera en su fase larvaria construyendo galerías en el interior de la madera produciendo serrín.

Figura 41. Policromía con repinte en una parte de la ornamentación



La goma laca empleada sobre los repintes también se encuentra sobre muchas zonas de dorados de la mazonería.

Además de que todo el retablo muestra suciedad superficial medioambiental de polvo el cual actúa como fuente de acidez y hace proliferar hongos, bacterias e insectos xilófagos³⁷. El polvo se encuentra en mayor acumulación en las zonas altas del retablo y por el reverso debido a su mala accesibilidad.

En relación con el oro, la abrasión de este es obvia ya que se puede observar la capa de bol de color almagra en muchas zonas.

A consecuencia del uso del retablo para la liturgia, también se han originado deterioros, debido a la limpieza del mismo, ya que debido a esta, se humedece en exceso y se emplean detergentes que atraen microorganismos con mucha facilidad.

Las velas, empleadas para iluminar los retablos antiguamente para conseguir un efecto óptico que creara ambiente litúrgico y resaltara el resplandor del oro³⁸ también suponen un deterioro usual en los retablos, en este caso han provocado depósitos de cera por la mayor parte de la zona baja del retablo, en los dos bancos, el original y el no original incluyendo las pinturas que albergan. En las zonas bajas de los marcos de las pinturas se observan grandes concreciones de cera (Figura 42).



Figura 42. Daño cera.



Figura 43. Daño cera.

³⁷ PEREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. Cit.*, 2004, p.94.

³⁸ *Íbid.*, p. 93.

Estos depósitos de cera se encuentran en muchas zonas del retablo cubiertos por el dorado (Figura 43).

5.3. PINTURA SOBRE TABLA

Las pinturas de este retablo contienen patologías propias de este formato en el cual influyen aspectos propios del soporte, nombrados anteriormente y además la técnica empleada.

Estas pinturas contienen las siguientes patologías:

- Suciedad superficial medioambiental como el resto del retablo.
- Microlagunas y depósitos de suciedad en las zonas de la tabla que limitan con la mazonería del retablo ocasionando manchas oscuras por todo el perímetro de las obras.
- Amarilleamiento debido a la aplicación de un barniz de goma laca a brocha, de manera poco habilidosa encontrando en las tablas zonas con acumulación de barniz, zonas sin este e incluso zonas con gotas de barniz debidas al exceso en la brocha durante su aplicación (Figura 44).



Figura 44. Gomalaca a modo de barniz mal aplicada.

- Pasmados debidos a la disociación del aglutinante provocada por niveles altos de humedad, cambios de temperatura o una mala limpieza³⁹ (Figura 45).



Figura 45. Pasmado del barniz.

³⁹ CALVO, A.M.; *Op. Cit.*, 1995, p. 137.



Figura 46. Grieta tabla.

En la tabla del ático (Figura 46) se ha producido una gran grieta vertical que abarca toda la obra debida a la naturaleza del soporte ligneo que con los cambios de humedad cambia su volumen pudiendo ocasionar este tipo de grietas.

En la tabla de San Mateo se observan lagunas de estrato pictórico y de preparación que dejan al descubierto la madera del soporte y además, el estrato pictórico contiguo a estos faltantes se encuentra desconsolidado (Figura 47).



Figura 47. Laguna de estrato pictórico.

6. CONCLUSIONES

Tras la realización del trabajo, mediante la búsqueda bibliográfica específica y el estudio organoléptico *in situ* se han podido realizar los objetivos propuestos al inicio de este estudio. Todo ello ha sido clave para poder conocer, valorar y entender los aspectos que envuelven el retablo de San Sebastián.

La pieza se haya en una zona de la Sierra de Albarracín con alto valor patrimonial debido al pasado histórico que la envuelve que ha permitido que lleguen hasta nuestros días piezas de gran valor artístico. El estudio histórico de la obra también ha permitido conocer la atribución de la obra a Juan Ambel, artista del cual no se tiene gran información pese a su talento artístico plasmado en otras de sus obras atribuidas. El estudio histórico en cambio, no ha permitido conocer si su ubicación actual ha sido siempre la original del retablo, ya que el pequeño formato de las partes originales podría suponer que el emplazamiento original de retablo fuera en una de las ermitas destruidas de Cella.

El retablo adquiere gran parte de su valor en sus pinturas sobre tabla que representan escenas de la vida de Jesucristo y santos y santas del principio del cristianismo, los cuales han sido identificados mediante el estudio de la iconografía. Este estudio también ha permitido profundizar en el significado de este tipo de obras eclesiásticas con misión devocional.

Cabe destacar notablemente la adición de fragmentos para aumentar el retablo en altura adhiriendo también esculturas, lo cual altera el sentido iconográfico del conjunto. Además este no ha sido el único cambio estético que ha sufrido el retablo ya que contiene repintes aplicados por cambios en los gustos de la época.

El análisis del estado de conservación apunta a que el de este retablo no es muy bueno. Estructuralmente, el retablo de San Sebastián no tiene problemas de conservación graves, pero el estudio profundizado de todas las patologías ha permitido ver daños como el ataque de insectos xilófagos que sí ponen en riesgo la perdurabilidad de este retablo con el paso del tiempo, además de que los repintes y la alteración de la capa de barniz desvirtúan la calidad de la obra ya que sufre un notable oscurecimiento y variación cromática. Este análisis del estado de conservación sirve como reclamo de un futuro proceso de intervención para devolverle a esta obra su calidad y belleza primigenias en el cual se debería tener en cuenta la eliminación de los elementos no originales para la mayor y mejor comprensión de la obra.

7. BIBLIOGRAFÍA

ARCE, E. *El retablo de la Virgen del Rosario de Cella (Teruel), obra del pintor Silvestre Estanmolín (1601)*. Zaragoza: Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988.

CALVO, A.M. *La Restauración de pintura sobre tabla: su aplicación a tres retablos góticos levantinos*. Castellón: Diputación de Castellón, 2005.

GONZALEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, D.L, 1997.

INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación*. En: *Actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español IIC*. Valencia, 25, 26, 27 de febrero del 2009, Museo de Bellas artes.

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

REAU, L. *Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

REAU, L. *Iconografía de los Santos, De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997-2000.

REAU, L. *Iconografía de los Santos, De la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

REAU, L. *Iconografía de los Santos, De la P a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

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

SEBASTIÁN, S. *Miscelánea del arte turoense: EL pintor Juan Ambel y el escultor Juan de la Guarda*". Teruel, 1981.

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

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

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes están realizadas por la autora del trabajo a excepción de la figura 3.

- **Figura 1.** Retablo de San Sebastián de la iglesia parroquial de nuestra señora de la Inmaculada de Cella. P. 7.
- **Figura 2.** Vista exterior de la iglesia de nuestra señora de la Inmaculada de Cella. P. 9.
- **Figura 3.** Plano de la iglesia parroquial de Cella. (Extraída de <https://sites.google.com/a/parroquiacella.jazztel.es/parroquiadecella/cella> [2016-07-23]). P. 9.
- **Figura 4.** Vista interior de la iglesia parroquial. P. 10.
- **Figura 5.** Croquis del retablo señalando las partes originales y no originales. P. 11.
- **Figura 6.** Mesa de altar del retablo. P. 12.
- **Figura 7.** Banco “original”. P. 13.
- **Figura 8.** Pilastra con ornamentación grutesca. P. 13.
- **Figura 9.** Entablamento con ornamentación con roleos. P. 14.
- **Figura 10.** Ático del retablo. P. 15.
- **Figura 11.** Banco “no original” con tres esculturas. P. 16.
- **Figura 12.** Pintura de la *Presentación del niño*. P. 17.
- **Figura 13.** Pintura de la *Circuncisión*. P. 17.
- **Figura 14.** Pintura del martirio de Santa Úrsula. P. 18.
- **Figura 15.** Pintura de San Mateo. P. 18.
- **Figura 16.** Pintura de San Bartolomé. P.18.
- **Figura 17.** Pintura de Santa Bárbara. P. 19.
- **Figura 18.** Pintura de Santa. P. 19.
- **Figura 19.** Pintura de San Cosme. P. 20.
- **Figura 20.** Pintura de San Damián. P. 20.
- **Figura 21.** Pintura de San Pedro. P. 21.
- **Figura 22.** Pintura de San Pablo. P. 21.
- **Figura 23.** Pintura de San Blas. P. 22.
- **Figura 24.** Pintura de la *Crucifixión*. P. 22.
- **Figura 25.** Pintura de San Sebastián. P. 23.
- **Figura 26.** Escultura de San Sebastián. P. 23.
- **Figura 27.** Separación del retablo con el muro posterior. P. 25.
- **Figura 28.** Croquis del plano de la estructura del retablo. P. 25.

- **Figura 29.** Clavo de forja en columna del retablo. P. 26.
- **Figura 30.** Cartela de la ornamentación con la policromía original. P. 27.
- **Figura 31.** Policromía original en la ornamentación. P. 27.
- **Figura 32.** Policromía original en la ornamentación. P. 27.
- **Figura 33.** Fotografía ultravioleta en la pintura de Santa Úrsula. P. 28.
- **Figura 34.** Diagrama del estado primigenio de la obra. P. 30.
- **Figura 35.** Elemento decorativo de la mazonería que se ha desprendido de su ubicación. P. 31.
- **Figura 36.** Grieta en la madera del retablo. P. 31.
- **Figura 37.** Faltante en el capitel de una columna debido a la acción humana. P. 31.
- **Figura 38.** Ataque de insectos xilófagos. P. 31.
- **Figura 39.** Faltante y craquelado en una de las columnas. P. 32.
- **Figura 40.** Repinte en una de las columnas. P. 32.
- **Figura 41.** Policromía con repinte en la ornamentación de un entablamento. P. 33.
- **Figura 42.** Daño de cera en el banco “original”. P. 33.
- **Figura 43.** Daño de cera en el banco “no original”. P. 33.
- **Figura 44.** Gomalaca a modo de barniz mal aplicada en la *Presentación del niño*. P. 34.
- **Figura 45.** Pasmado del barniz en la *Circuncisión*. P. 34.
- **Figura 46.** Grieta en la tabla del ático. P. 35.
- **Figura 47.** Laguna del estrato pictórico en la pintura de San Mateo. P. 35.

9. ANEXO I

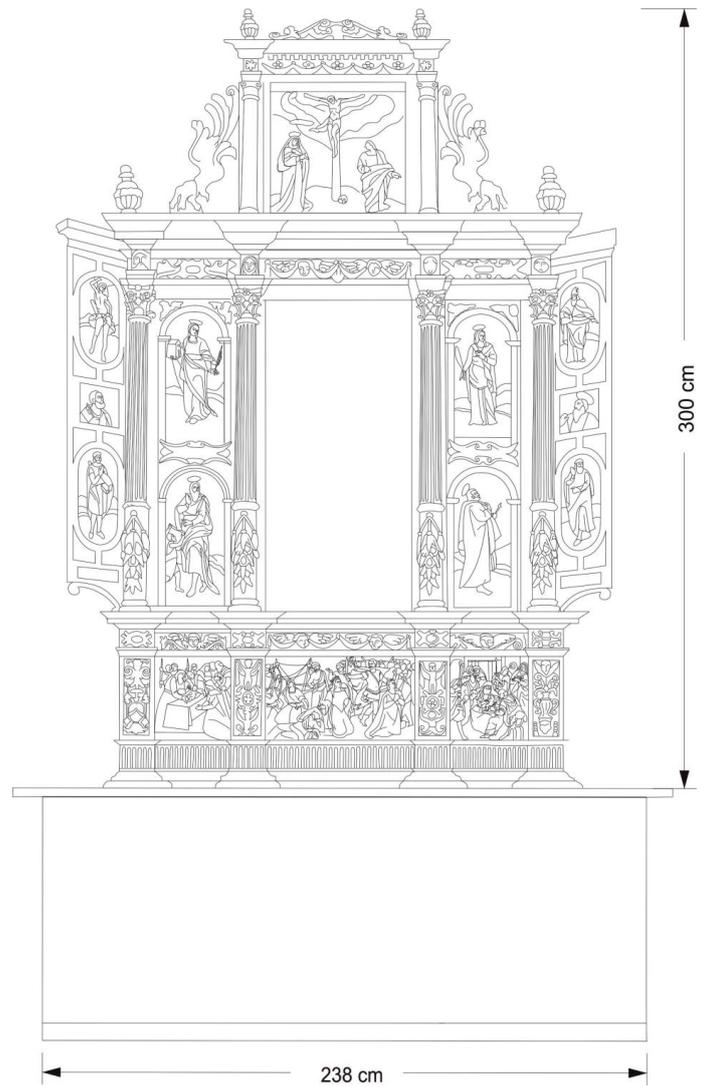
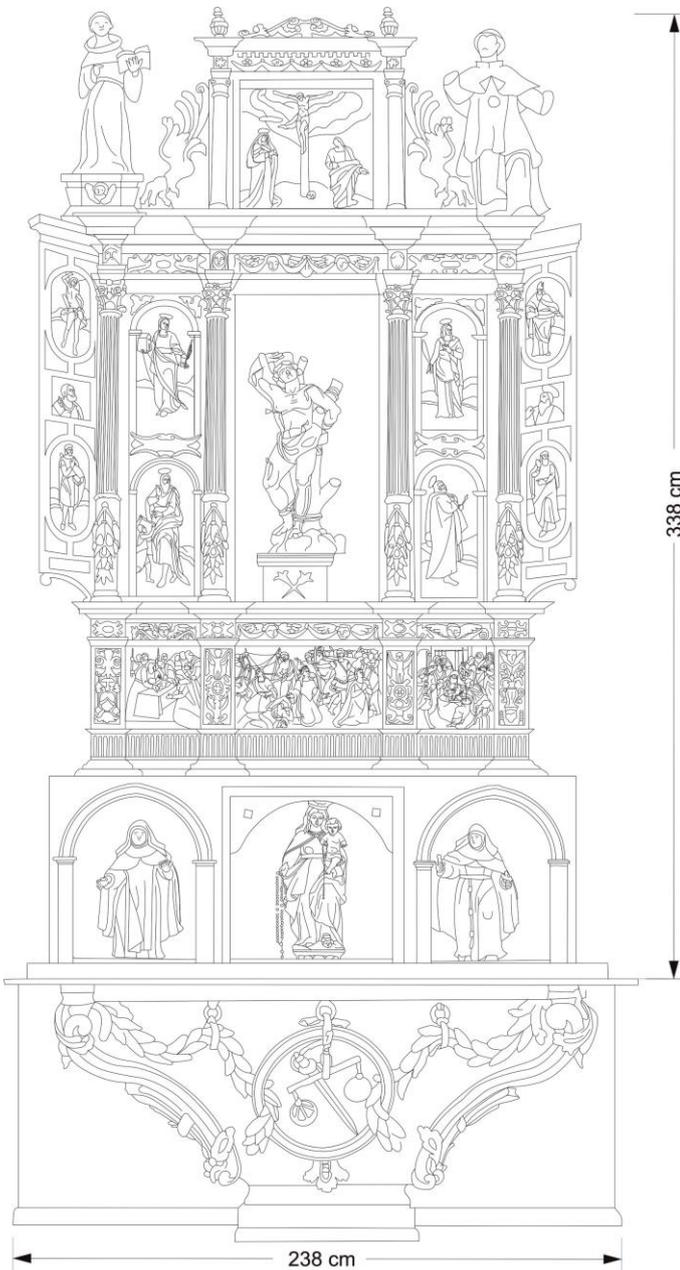


Diagrama 1 y 2. Diferencia entre el retablo actual y la imagen del retablo en su origen.

ANEXO II

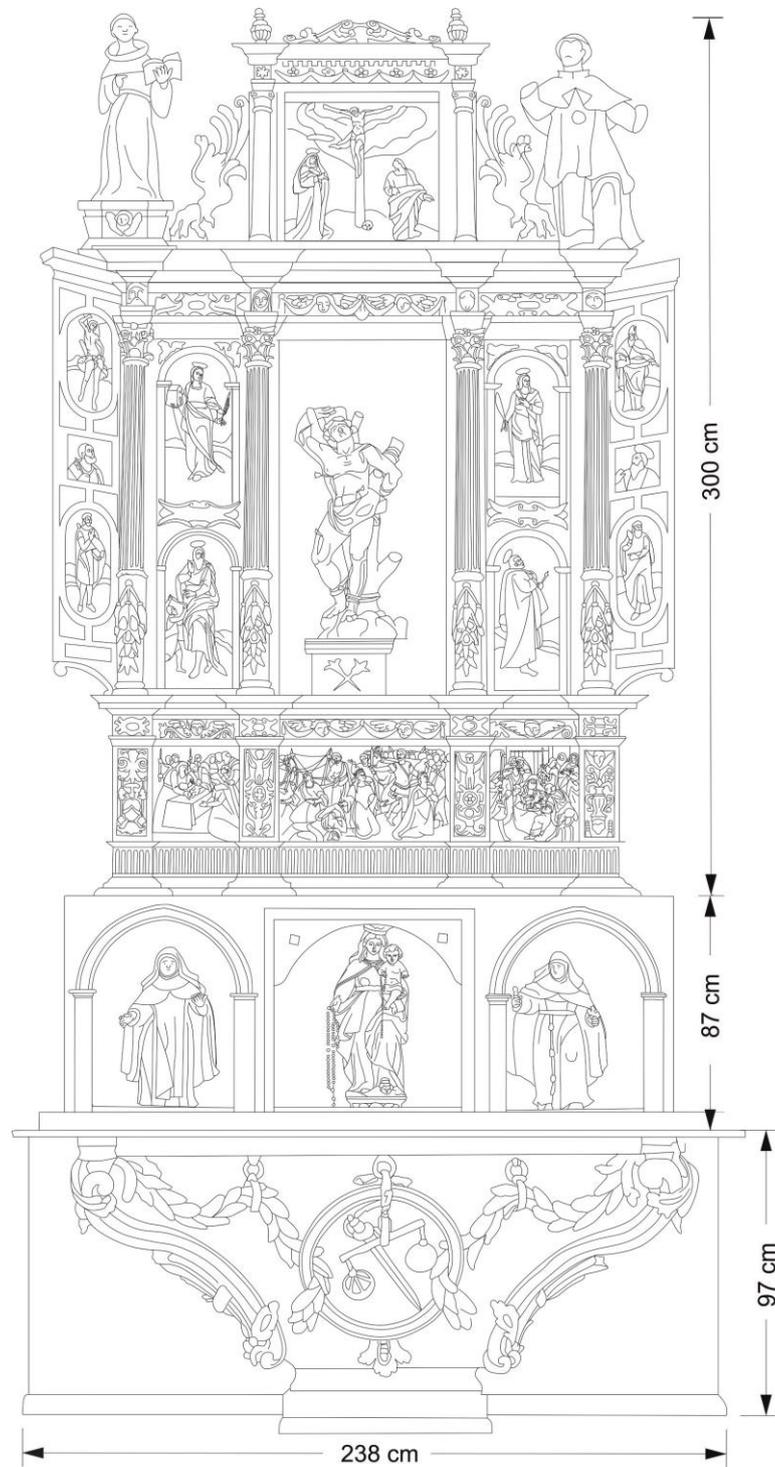


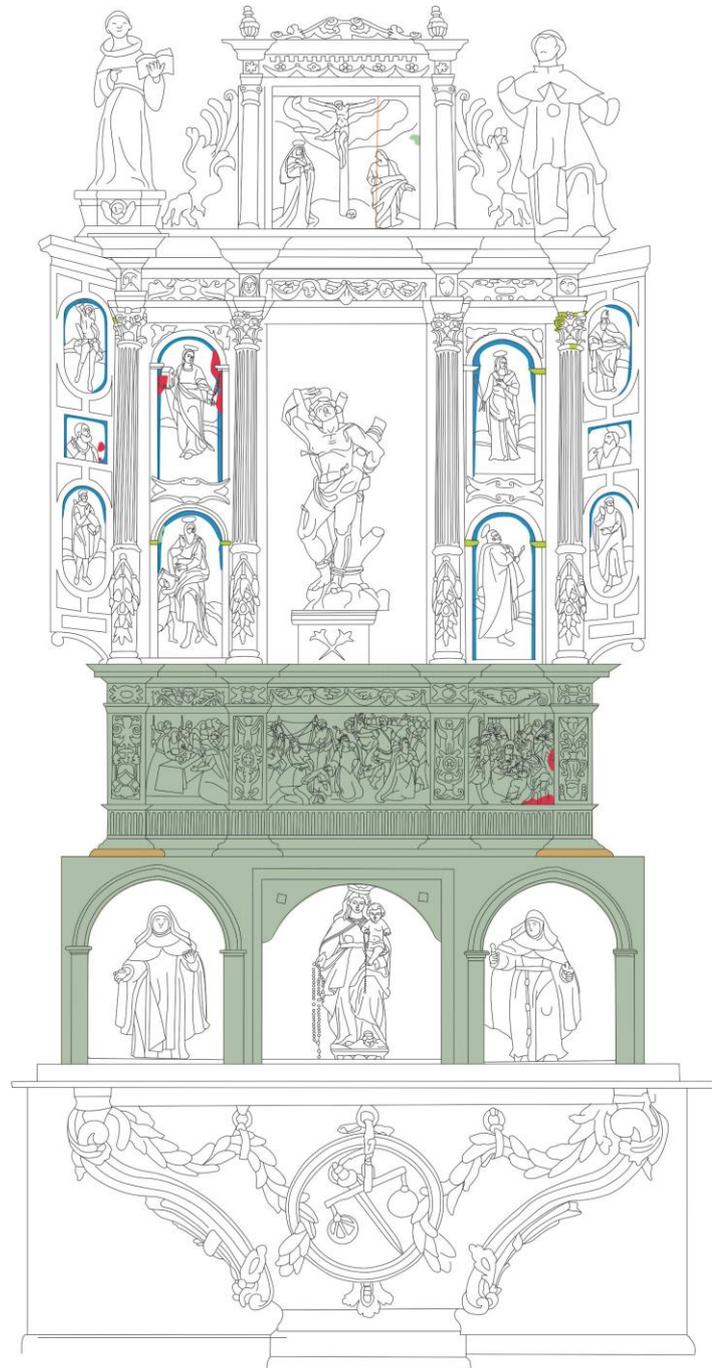
Diagrama 3. Retablo acotado.

ANEXO III



Diagrama 4. Mapa de daños retablo de San Sebastián.

ANEXO IV



- | | | | |
|---|---------------------|---|----------------------------------|
|  | Manchas |  | Pérdidas en el estrato pictórico |
|  | Depósitos de cera |  | Grieta |
|  | Insectos xilófagos |  | Faltante de soporte |
|  | Pasmados del barniz | | |

Diagrama 5. Mapa de daños retablo de San Sebastián



FICHA TÉCNICA

AUTOR: Desconocido		TEMA: Retablo Renacentista	
TÍTULO: Retablo de San Sebastián			
TÉCNICA: Madera dorada y policromada			
FIRMA: No		FECHA:	
MEDIDAS (en cm):	Altura: 484 cm	Anchura: 238 cm	Profundidad: 100 cm
DATOS DEL PROPIETARIO: Iglesia parroquial de nuestra señora de la Inmaculada de Cella.			
SELLOS E INSCRIPCIONES: No			
MARCO: No			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular			
FECHA DE ENTRADA: No existe		FECHA DE SALIDA:	
RESTAURADOR: No			

FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



LATERAL



ÁTICO



CUERPO



BANCOS



SOTABANCO



SOPORTE

SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS

DIMENSIONES (en cm):	Altura: 484 cm	Anchura: 238 cm	Espesor: 100 cm
MARCO ADOSADO: <input checked="" type="checkbox"/>	MARCO EXENTO: <input type="checkbox"/>		
TIPO DE MADERA: Conífera			
TIPO DE CORTE:	Desconocido		
CORTE:	Desconocido		
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA:	Desconocida		

SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN

ATAQUES BIOLÓGICOS:	Insectos:	<i>Anobium punctatum</i> : <input checked="" type="checkbox"/>	<i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/>	<i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/>	
	Hongos: <input type="checkbox"/>	Otro:	Tipo:		
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: <input type="checkbox"/>	FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input checked="" type="checkbox"/>				
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/>			
NUDOS: <input type="checkbox"/>	CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>			
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	HUMEDAD: <input type="checkbox"/>				
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>					
SUCIEDAD:	Barro: <input type="checkbox"/>	Cal: <input type="checkbox"/>	Pintura: <input type="checkbox"/>	Aceite: <input type="checkbox"/>	Cera: <input checked="" type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input checked="" type="checkbox"/>		Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Otros:	

SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES

ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>	SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>
REBAJE: <input type="checkbox"/>	ENGATILLADOS: <input type="checkbox"/>
COLAS DE MILANO: <input type="checkbox"/>	OTROS:

MAZONERÍA

CLASE DE MATERIAL: Madera

ORNAMENTACIÓN: Arquitectónica: Vegetal: Animal: Antropomorfa: Gráfica: DORADO: Al agua: Al mixtión: ÉPOCA:
RenacentistaESTILO: Románico: Gótico: Renacentista:
Neoclásico: Barroco: Otros:**MAZONERÍA: ESTADO DE CONSERVACIÓN****SOPORTE:**GRIETAS: PÉRDIDA: EROSIÓN: ALABEOS: SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: ATAQUE BIOLÓGICO: Insectos: *Anobium punctatum*: *Hylotrupes bajulus*: *Lictus brunneus*:
Otro:
Hongos: Tipo:QUEMADOS: HUMEDAD: INTERVENCIONES ANTERIORES: Injertos: Refuerzos: Modificaciones:
Mutilaciones: Otros:**RECUBRIMIENTOS:**ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno: Regular: Malo: Muy malo: LAGUNAS:

OXIDACIÓN DEL BARNIZ:

SUCIEDAD SUPERFICIAL: Polvo: Hollín: Grasa: Cera:
Deyecciones: Barro: Otros:INTERVENCIONES ANTERIORES: Repintes: Estucos:

OTROS:

Barniz de gomalaca por gran parte del retablo.

CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS

PREPARACIÓN:

TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>	Imprimación: <input checked="" type="checkbox"/>
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/>	Coloreada: <input type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE:	Aceite: <input checked="" type="checkbox"/>	Cola: <input type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>
GROSOR (en mm):	Medio: <input type="checkbox"/>	Fino: <input checked="" type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>

PELÍCULA PICTÓRICA:

TÉCNICA:	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/>	Temple: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>	Acrílico: <input type="checkbox"/>	Dorado: <input type="checkbox"/>
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)	Gruesa: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>		
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>		
DIBUJO SUBYACENTE:	<input type="checkbox"/>				

BARNIZ:

TIPO DE BARNIZ: Gomalaca

CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN

ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input checked="" type="checkbox"/>	Malo: <input type="checkbox"/>	Muy malo: <input type="checkbox"/>	
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: <input type="checkbox"/>	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/>	Transparencia (aglutinante): <input checked="" type="checkbox"/>			
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Falsas: <input type="checkbox"/>			
CAZOLETAS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	OTROS:	
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>		
HUMEDAD:	Pasmados: <input checked="" type="checkbox"/>	Manchas: <input checked="" type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input checked="" type="checkbox"/>		
	Pasmado: <input checked="" type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input checked="" type="checkbox"/>	Aspecto:		
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: <input checked="" type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input checked="" type="checkbox"/>	Barro:	Otros:		

INTERVENCIONES ANTERIORES

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