

TFG

**EL RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD DE LA
IGLESIA DE LA INMACULADA DE CELLA,
TERUEL.**

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

Presentado por Cynthia Liñana Muñoz

Tutor: Eva Pérez Marín

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2016-2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente trabajo recoge una serie de estudios histórico-técnicos y estilísticos que, junto con el análisis del estado de conservación, permiten investigar y profundizar en el conocimiento del Retablo de San Antonio Abad.

La obra se encuentra ubicada en la Iglesia de la Inmaculada de Cella, Teruel, y podemos datarla hacia finales del siglo XVI o principios del XVII. Constituye un conjunto arquitectónico, pictórico y escultórico de distintos estilos, donde se han incorporado partes de dos retablos diferentes, lo que influye de forma directa en su significado e iconografía, produciendo modificaciones estructurales que afectan a su conservación.

Dichos cambios, junto a unas condiciones ambientales y de exposición poco controladas, han ocasionado el desarrollo de graves patologías en el conjunto, poniendo en riesgo tanto la integridad de la obra como su preservación a lo largo del tiempo, viéndose afectado su esplendor y significado.

PALABRAS CLAVE: retablo, Iglesia de la Inmaculada, Cella, San Antonio Abad, madera policromada

ABSTRACT

The present work includes a series of historical-technical and stylistic studies that, together with the analysis of the state of conservation, allow to investigate and deepen the knowledge of the Altarpiece of Saint Anthony Abbot.

The work is in the Church of the Immaculate of Cella, Teruel, and we can date it towards the end of the XVI century or principles of the XVII. It constitutes an architectural, pictorial and sculptural set of different styles, where parts of two different altarpieces have been incorporated, which directly influence its meaning and iconography, producing structural modifications that affect its conservation.

These changes, coupled with poorly controlled environmental and exposure conditions, have led to the development of serious pathologies in the whole, putting at risk both the integrity of the work and its preservation over time, affecting its splendor and significance.

KEYWORDS: altarpiece, Church of the Immaculate, Cella, Saint Anthony Abbot, polychromed wood

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primer lugar a mi tutora Eva Pérez, por darme la oportunidad de realizar este trabajo, por su paciencia, confianza y ayuda y por acompañarme en el proceso de aprendizaje y estudio en todo momento; y sobre todo por transmitirme todos sus conocimientos durante estos dos últimos años, haciendo que siga ilusionándome cada día con esta profesión.

Por su puesto, gracias también a Juana Bernal Navarro y Vicente Guerola por dedicar su tiempo a enseñarme cuestiones de iconografía del retablo.

A D. Enrique Pastor, sacerdote de la Iglesia, por su ayuda, amabilidad y disponibilidad todas las veces que he necesitado ir a visitar la obra.

Y como no, a mi familia y amigas, por tener tanta paciencia y ayudarme a evadirme en los momentos de mayor estrés, animándome a seguir adelante y cuyo apoyo ha sido y es indispensable.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO	9
3.1. LA IGLESIA DE LA INMACULADA DE CELLA.....	10
3.2. EL RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD.....	11
3.3. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA	15
4. ESTUDIO TÉCNICO	21
4.1. ESTRUCTURA DEL RETABLO	21
4.2. DORADOS Y POLICROMÍAS	23
4.3. ESCENAS PICTÓRICAS	24
5. ESTADO DE CONSERVACIÓN	26
5.1. ESTRUCTURA Y MAZONERÍA	28
5.2. DORADOS Y POLICROMÍAS	30
5.3. ESCENAS PICTÓRICAS	31
6. CONCLUSIONES	33
7. FUENTES DE CONSULTA	35
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	37
9. ANEXO.....	40
ANEXO I: DIVISIONES ESTRUCTURALES Y MEDIDAS DEL RETABLO	40
ANEXO II: COMPARATIVA ENTRE EL TAMAÑO ACTUAL DEL RETABLO Y SU POSIBLE COMPOSICIÓN Y DIMENSIONES ORIGINALES	41
ANEXO III: REFERENTES ICONOGRÁFICOS.....	45
ANEXO IV: FICHA TÉCNICA	47

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo final de grado contempla el estudio del Retablo de San Antonio Abad, ubicado en la Iglesia de la Inmaculada de Cella, el cual recoge en sus primeros capítulos los resultados que engloban cuestiones históricas, estilísticas, técnicas e iconográficas. Resultados adquiridos tras un proceso de estudio *in situ* de la obra, de la documentación fotográfica y búsqueda bibliográfica especializada.

El Retablo de San Antonio Abad, constituye un conjunto escultórico y arquitectónico de distintos estilos que influyen de forma directa en su significado e iconografía. Datado entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, es una obra tallada en madera, dorada y policromada que, a nivel compositivo presenta una estructura y mazonería de carácter renacentista, con posteriores incorporaciones de elementos con claras influencias manieristas o del rococó. Exhibe al espectador una suntuosa composición formada por el protagonismo de las escenas pictóricas junto con la presencia de la imagen escultórica.

El paso del tiempo y una serie de acontecimientos que han transformado su aspecto actual han determinado el grave estado de conservación de la obra, generando diversas alteraciones desencadenadas por las consecutivas reestructuraciones realizadas sobre ella.

Los estudios realizados se finalizan con el análisis del estado de conservación de la obra. Las alteraciones tanto naturales como antrópicas, han producido una serie de patologías sobre el conjunto que comprometen su integridad, afectando tanto a su preservación como a su significado, ya que la suma de estos factores a lo largo de los años junto a la modificación iconográfica, ponen en riesgo la totalidad de la obra, comprometiendo el estado de conservación a largo plazo, tal y como se comentará en los últimos capítulos de dicho trabajo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo final de grado tiene como objetivo principal la realización de estudios históricos, iconográficos y técnicos, además del análisis del estado de conservación del Retablo de San Antonio Abad.

Por otra parte, los objetivos específicos que se plantean son los siguientes:

- Recopilar información y documentación bibliográfica para, a través de un proceso de investigación, obtener datos sobre la historia y aspectos técnicos de la obra.
- Estudiar los elementos iconográficos que presenta el retablo para analizar su significado.
- Realizar tanto un estudio técnico de la composición y estructura de la obra, como los aspectos técnicos referentes al dorado y policromía.
- Valorar el estado de conservación a través de la identificación de las patologías presentes en la obra con la finalidad de establecer un diagnóstico para, en una intervención futura, interrumpir el proceso de deterioro actuando sobre las mismas.

Para conseguir los objetivos anteriores, se ha seguido la siguiente metodología:

- Análisis organoléptico de la obra *in situ*, para determinar los aspectos técnicos y conservativos principales.
- Documentación fotográfica tanto del retablo como de su ubicación y entorno, mediante diversas técnicas de registro.
- Realización de mapas de daños para localizar y registrar las alteraciones presentes, la estructura y las dimensiones de la obra, mediante el uso de un software específico.
- Revisión y búsqueda exhaustiva de fuentes bibliográficas especializadas, tanto de carácter primario como secundario, para contrastar y recopilar información.



Fig. 1. El Retablo de San Antonio Abad de la Iglesia de la Inmaculada de Cella.

3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

El retablo es una obra de carácter litúrgico que suponía originalmente una materialización de las creencias y valores espirituales en el que los fieles encontraban la base de su religión. Formado por una estructura compleja, generalmente solía ser de madera tallada combinando elementos de carácter pictórico y/o escultórico característicos de la época en que se genera la obra, en función de la época y del poder adquisitivo que disponía el contratante, quedando enmarcados y exaltado por el estrato dorado y polícromo, constituyendo un conjunto de gran riqueza y valor histórico-artístico¹.

Al incorporar imágenes devocionales, la religiosidad que rodea a este tipo de piezas litúrgicas permitía establecer un vínculo directo entre la obra y el feligrés que la contemplaba en el entorno sagrado, encontrando en ella la veneración y la posibilidad de manifestar y transmitir su fe, puesto que antiguamente cumplía la función de adoctrinamiento, sirviendo de vehículo inculcador de las doctrinas cristianas².

Estructuralmente, la apariencia del retablo de San Antonio Abad constituye un conjunto arquitectónico de diversos estilos conformado por varias partes de diferentes retablos, siendo la mazonería principal renacentista, dorada y decorada con motivos vegetales policromados, esgrafiados y representaciones de santos, la cual se apoya sobre otro banco manierista decorado con escenas pictóricas y grisallas representando a distintos personajes. A su vez, toda la composición se asienta sobre un sotabanco de carácter clasicista con motivos marmóreos. La planta rectilínea del retablo se adosa al muro, sobresaliendo las columnas y pedestales. Destaca la sensación de desequilibrio otorgado por el empleo de distintas partes de diferentes retablos, ya que presenta una composición anómala formada por dos bancos y sotabanco de estilos bien diferenciados, siendo el predominante el estilo renacentista. A este periodo se asignan los elementos de sustento presentes en el retablo, como son las columnas, además de las pinturas del segundo banco, las volutas y los elementos de inspiración vegetal y floral que se repiten en la obra, conformando una estética sencilla alejada de las complejas arquitecturas y abundantes recursos ornamentales propias del estilo barroco.

¹ CASTELLOTE SIMÓN, R. *El Retablo de la Virgen del Pilar de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín. Estudio histórico-técnico y análisis del estado de conservación* [Tesina fin de grado], p. 9.

² PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*, p. 10.



Fig. 2. Vista exterior de la Iglesia parroquial

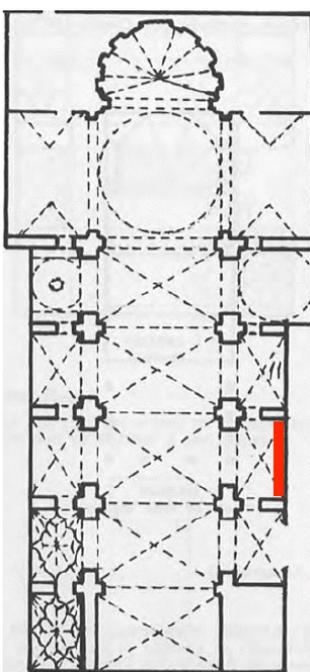


Fig. 3. Planta de la Iglesia parroquial con la ubicación del retablo

3.1. LA IGLESIA DE LA INMACULADA DE CELLA

La localidad de Cella, provincia de Teruel, está situada en la cabecera del río Jiloca, en las últimas estribaciones de la Sierra de Albarracín, al noroeste de Teruel capital³, con una población de aproximadamente 2.673 habitantes⁴.

Históricamente Cella tuvo bastante importancia durante los siglos XIV y XVI, debido principalmente a su posición estratégica. En época altomedieval⁵, la localidad poseía un acueducto que tomaba sus aguas del río Guadalaviar, en Gea de Albarracín, el cual fue destruido durante la Reconquista. Las tropas del rey Alfonso II reconquistaron Cella en poder de los musulmanes, siendo donada al obispo de Zaragoza, Pedro Torroja, el cual, en el año 1177, dio permiso a los Templarios para instalarse en la localidad y reconstruir el pueblo, el cual fue amurallado en 1333⁶. Un siglo más tarde, Cella fue refugio de la Inquisición turolense ante la negativa de la ciudad de Teruel de permitir el establecimiento y predicación de éstos en ella. Por esta razón, en diciembre de 1484 Fernando II pone bajo su protección la vida de los habitantes de la aldea⁷.

La primitiva iglesia de Cella fue edificada por los Templarios en el último tercio del siglo XI, pero, a comienzos de siglo XVI ésta se hallaba en ruinas, siendo el Papa Julio II quien dio una bula en el año 1510 concediendo indulgencias a quienes ayudaran a reedificarla, adoptándose el modelo de nave única y capillas laterales, completando las crucerías, la fase primitiva de las cuales serían los tramos con crucería sencilla en diagonal⁸.

Aun así, la iglesia sufrió una profunda transformación en la segunda mitad del siglo XIX cuando se hundió la cabecera, la cual fue ampliada con un crucero de cúpula vaída, quedando el Retablo Mayor reducido a unos cuantos fragmentos⁹.

Actualmente, los muros de la edificación son de mampostería (Fig. 2), constando la iglesia de nave única, cubierta por una bóveda vaída, la cual se

³ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Cella y su pozo artesiano*, p. 1.

⁴ Datos disponibles en: http://bonansa.aragon.es:81/iaest/fic_mun/pdf/44076.pdf [Consulta: 2017- 05- 20]

⁵ SANZ MARTÍNEZ, D. *El concejo de Cella en la baja edad media*, p. 11.

⁶ Datos disponibles en: <http://www.elviajedelalibellula.com/single-post/2015/05/18/El-Pozo-Artesiano-de-Cella-Teruel> [Consulta: 2017- 05- 20]

⁷ SANZ MARTÍNEZ, D. *Op.Cit.*, p. 13.

⁸ Datos disponibles en: <http://cella.es/ermita-san-pedro-arbues/> - <https://sites.google.com/site/variasparroquias/cella/la-parroquia-de-cella> - <http://www.turismocomarcateruel.com/contenidos/es/0/1/1/0/7/287/iglesia-de-la-inmaculada-cella.html> [2017- 05- 20]

⁹ ARCE OLIVA, E. *Observaciones sobre el antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Cella (Teruel), 1560- 1562*, p. 273.

encuentra seccionada en diversas capillas laterales que recogen un total de nueve retablos (*Fig. 3*), favoreciendo la pluridevoción.

En el presbiterio se encuentra el Retablo Mayor de estilo barroco perteneciente al siglo XVII (*Fig. 4*), y ubicado originariamente en la ermita de Nuestra Señora de La Langosta, Alpañés. La iglesia cuenta también con un coro de sillería de madera, con columnas de fuste imbricado¹⁰ y un órgano, además de una torre construida en 1609¹¹.



Fig. 4. Vista interior de la Iglesia desde la nave central

3.2. EL RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD

El retablo está ubicado en la primera capilla del lado de la Epístola, lateral derecho de la Iglesia (*Fig. 5*). Denominado retablo de San Antonio Abad, por su actual dedicación, se conoce que la advocación del retablo ha ido variando en función de la escultura ubicada en su hornacina principal¹². La descontextualización de la obra deriva de la variedad de épocas y estilos de las partes que lo componen. A nivel de la mazonería cabe destacar que presenta dos bancos, uno de ellos perteneciente a la estructura original y equilibrada, el cual se asienta sobre el otro banco, añadido y de estilo manierista. Dicha forma

¹⁰ Motivo decorativo similar a la disposición de las escamas de un pez. RAMÓN PANIAGUA, J. *Vocabulario básico de arquitectura*, p.186.

¹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Op.Cit.*, p. 17.

¹² Anteriormente se ubicaba en esta hornacina una talla de Cristo Nazareno, la cual fue reemplazada por la imagen actual de San Antonio Abad desde 2015.

anómala influye de manera directa sobre el equilibrio del conjunto repercutiendo en su aspecto final, desproporcionado, desequilibrado y singular.



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

Atendiendo al conjunto, el oro adquiere especial importancia debido a la luminosidad que todavía conserva, protagonismo que comparte con la policromía, relegada a la imagen escultórica y elementos ornamentales en la composición del retablo, y con las escenas pictóricas. Por otro lado, destaca la escultura principal añadida, la cual representa a San Antonio Abad, que constituye el punto de referencia a nivel compositivo y visual al equilibrar el conjunto. Se trata de una escultura de bulto redondo, dorada, policromada y decorada mediante burilados y esgrafiados. Elevada sobre un pedestal de clara influencia rococó, dorado y decorado con rocallas en relieve y con la técnica del burilado, éste no pertenece a la imagen ni al estilo renacentista predominante en el conjunto.

Estructuralmente, el retablo se compone de: sotabanco, dos bancos, cuerpo único y el ático que, junto con la cartela de San Felipe Neri, remata el retablo. La división de las partes del conjunto arquitectónico queda reflejada en el *Diagrama 1*¹³ y, a continuación, se desarrollará con mayor profundidad.

Empezando por la parte baja de la mazonería, el **sotabanco** ejerce una función sustentante al formar parte de la base del retablo, sobre la cual éste se asienta. Realizado de obra, presenta una decoración con motivo ornamental en relieve

¹³ Véase Anexo I p. 41

aplicados sobre un acabado marmóreo (Fig. 6), de clara influencia clasicista, la cual no es original a la mazonería principal renacentista.



Fig. 6. Sotabanco del retablo

Continuando por orden ascendente, se alza la zona del **primer banco**, el cual presenta una clara influencia manierista (Fig. 7), estructura también añadida. A pesar de que el retablo presente una planta adosada, sobresalen del plano los pedestales que en primera instancia servían de base para las columnas que seguramente presentaría el retablo al cual pertenecía. En la cara frontal de los pedestales, quedan enmarcados por la mazonería circundante las representaciones de San Juan y San Pedro, realizados a modo de grisallas. El resto del banco está decorado por otras escenas pictóricas con representaciones de santos, los cuales se desarrollarán en el siguiente apartado.



Fig. 7. Primer banco

Sobre el anterior banco se alza un **segundo banco**, perteneciente al cuerpo original del retablo (Fig. 8). Es en éste donde sobresalen del plano los pedestales que proporcionan el apoyo a las columnas del cuerpo superior. El banco presenta una decoración dorada y policromada por medio de elementos en relieve, molduras con formas orgánicas, ubicadas a cada lado del sagrario, el cual se encuentra situado en la zona central y presenta una puerta esgrafiada. El

resto de la mazonería está decorada con motivos vegetales y florales pintados y esgrafiados sobre el oro, enmarcados por la mazonería circundante mediante molduras de formas orgánicas. A cada lado del sagrario, aparecen dos pinturas representando a San Sebastián, en el lado izquierdo, y a Santa María Magdalena, en el derecho.



Fig. 8. Segundo banco

Sobre el segundo banco se alza el **cuerpo** del retablo (Fig. 9). A ambos lados de la escultura principal, enmarcada mediante una moldura esgrafiada con formas orgánicas en todo su perímetro, sobresalen las dos columnas de fuste estriado en espiga con imoscapo entorchado y capitel de orden compuesto, formando volutas y hojas de acanto. Éstas dan paso al entablamento, compuesto por cornisa, friso y arquitrabe, los cuales se ajustan a la morfología del cuerpo con respecto al plano. El friso se decora con relieves de hojas de acanto policromadas, y queda rematado por denticulos¹⁴, dardos¹⁵ y ovos¹⁶ (Fig. 10), sobre los cuales se eleva la cornisa decorada en su superficie interior con florones en relieve.



Fig. 9. Cuerpo central

Fig. 10. Detalle del friso



¹⁴ Del latín: *denticulus*: *diente*. Ornamentación en forma de paralelepípedos rectangulares dispuestos en serie ubicados bajo la cornisa. RAMÓN PANIAGUA, J. *Op.Cit.*, p. 125.

¹⁵ Motivo decorativo, empleado generalmente en molduras, con forma de punta de flecha colocada entre dos ovos. *Íbid*, p. 123.

¹⁶ Motivo decorativo en forma de ovoide con el que se decoran molduras. *Íbid*, p. 240.

El **ático** aparece por encima del cuerpo central, enlazado con el entablamento mediante dos grandes volutas desarrolladas hacia la zona central de la composición, rematado con florones en relieve. Sobre ellas se alza una cartela de San Felipe Neri enmarcada por volutas y elementos vegetales. Como remates laterales, encontramos los pináculos, elementos de cierta volumetría con forma puntiaguda dispuestos sobre las columnas y que se cierran en su base con elementos volumétricos de formas orgánicas (Fig. 11).



Fig. 10. Ático

Por último, cabe destacar la escultura principal y las escenas pictóricas presentes en la composición, señalando principalmente las diferencias técnicas de cada una de ellas por tratarse de representaciones realizadas en diferentes estilos y épocas, tal y como se desarrollará en el apartado de estudio técnico.

3.3. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

El retablo de San Antonio Abad, cuya configuración actual no correspondería a la primigenia, ha sido denominado de esta manera por la imagen titular que actualmente acoge la hornacina; dicho motivo es el causante de que no presente un programa iconográfico al uso.

Debido a ello, la identificación iconográfica se ha organizado a partir de la localización de las imágenes en cada cuerpo arquitectónico.

Comenzando la lectura desde el banco inferior, en la parte central se encuentran representadas a la izquierda: **Santa Inés** y **Santa Catalina de Alejandría**, y a la derecha, **San Agustín de Hipona** y un **franciscano** (Fig. 13), el cual posee escasos atributos y se encuentra incompleto para identificarlo correctamente.



Fig. 11. Detalle de la palma del martirio de Santa Inés

Fig. 14 Detalle de la palma del martirio y rueda dentada de Santa Catalina de Alejandría



Fig. 12. Parte central del banco inferior

Las dos santas eran romanas, vírgenes y mártires del siglo IV, correspondiéndose su indumentaria con la de esta época. Su atributo iconográfico genérico es la palma del martirio (Fig. 12 y 14) y como atributos individuales, derivados de su leyenda, aparecen: un cordero blanco (Fig. 15), anagrama de su nombre, *Agnê*¹⁷–*Agnus*¹⁸, vinculada con la *Agna Dei*¹⁹ por la *Leyenda Dorada*²⁰, en el caso de la primera; y en el caso de la segunda: una corona en alusión a su condición de princesa²¹ (Fig. 16), un libro como referencia al episodio del *torneo filosófico* de la disputa contra los doctores²² (Fig. 17) y una rueda dentada, símbolo de su martirio²³ (Fig. 14).



Fig. 15 Detalle del cordero



Fig. 16 Detalle de la corona



Fig. 17 Detalle del libro

¹⁷ Inés, nombre del adjetivo griego: *Agnê*: casta, pura.

¹⁸ Del latín: *agnus*, -i: cordero.

¹⁹ Personificación femenina del «Cordero de Dios».

²⁰ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*, p.109.

²¹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*, p.273.

²² *Ibid.* p.274.

²³ *Ibid.* p.277.

En cambio, los santos pertenecen a distintos estamentos de la jerarquía eclesiástica, diferenciados por su indumentaria. **San Agustín** viste túnica, estola, capa pluvial (Fig. 19), zapatos púrpuras, mitra (Fig. 20) y báculo (Fig. 21) como símbolos del Obispado, cargo que ostentó durante su vida²⁴. A su vez, porta un libro que lo identifica como uno de los cuatro doctores de la Iglesia²⁵ (Fig. 19). El personaje **franciscano**, se identifica como tal por vestir un hábito marrón con esclavina y cingulo con cuatro nudos (Fig. 18), que simbolizan los votos de la orden franciscana de obediencia, pobreza y castidad, a los que se une un cuarto de caridad o humildad y, como atributo individual, porta un rosario en su mano izquierda (Fig. 18).



Fig. 18. Detalle de cingulo con nudos y el rosario



Fig. 19. Detalle de la túnica, estola, capa pluvial y el libro



Fig. 20. Detalle de la mitra



Fig. 21. Detalle del báculo

Situadas en el frente de los pedestales, representando a los dos pilares fundamentales de la Iglesia católica, y en los laterales, aparecen seis grisallas. Correspondientes de izquierda a derecha, e identificados respectivamente, encontramos a: **San Bartolomé Apóstol**, el cual aparece con el cuchillo con el que lo degollaron (Fig. 22); **San Pedro Apóstol** (Fig. 23), representado con dos llaves²⁶, una de oro y otra de plata, un libro (Fig. 24) y la tiara de tres coronas, insignia de la dignidad papal²⁷, identificándolo como primer Papa de la Iglesia (Fig. 25). Aparece representado junto a San Pablo en la misma obra, ya que simbolizan los dos pilares fundamentales de la iglesia católica, donde se sustenta su fe; **San Juan Bautista**, vestido como anacoreta con la piel de camello, una cruz con filacteria²⁸ (Fig. 26) y un cordero, haciendo alusión a su condición de testigo del cristianismo (Fig. 27); **Santiago Apóstol**, vestido con capa, bordón de peregrino (Fig. 28), sombrero de ala ancha y descalzo (Fig. 29); **San Pablo**, acompañado de la espada de su martirio y un libro abierto en su mano izquierda, símbolo de su predicación evangélica y sus cartas recogidas en el Nuevo

²⁴ *Ibid.* p. 38.

²⁵ *Ibid.* p.36.

²⁶ Atributo más antiguo y constante, símbolo del cielo y de la tierra.

²⁷ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*, p. 51.

²⁸ En la que aparecería la frase en latín: *Ecce Agnus Dei* «Este es el cordero de Dios».

testamento²⁹. Por último, aparece representado **Santo Tomás Apóstol**, el cual dudó de la *Resurrección de Cristo* y metió el dedo en la llaga del costado para convencerse³⁰, sostiene la lanza de su martirio, la cual reemplazó en el siglo XVII la escuadra de arquitecto, convirtiéndose en un santo doríforo³¹.

Fig. 22. San Bartolomé

Fig. 23. San Pedro

Fig. 24. Detalle de las dos llaves y del libro

Fig. 25. Detalle de la tiara de tres coronas

Fig. 26. San Juan Bautista

Fig. 27. Detalle del cordero



Fig. 28. Detalle del bordón de peregrino



Fig. 29. Santiago Apóstol



Fig. 30. San Pablo

Fig. 31. Detalle de la espada de su martirio



Fig. 32. Detalle del libro



Fig. 33. Santo Tomás

Fig. 34. Detalle del dedo que metió en la llaga y la lanza de su martirio



²⁹ MARÍN MILÁN, S. *Proyecto de intervención del Retablo Mayor de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín* [Tesina fin de grado], p. 15.

³⁰ RÉAU, L. *De la P a la Z. Op.Cit.*, p. 269.

³¹ Del griego *doriphoros*: el que lleva lanza. *Íbid.*, p. 272.

El banco superior se distribuye en dos temáticas iconográficas. Una decoración ornamental **floral** localizada en los pedestales (Fig. 35) y la puerta del sagrario (Fig. 38), la cual conduce a la concepción naturalista que determina la belleza de la forma y su significación simbólica³², representando una acción, una virtud o un estado³³. Y a ambos lados del sagrario, dos escenas iconográficas correspondientes a **San Sebastián**, representado en su martirio mientras era asaeteado (Fig. 36-37), y **Santa María Magdalena**, la cual aparece con un nimbo de haz de luz (Fig. 39). Identificada como penitente por sus vestimentas harapientas de ermitaña orante, el cabello largo, el frasco de ungüentos con los que ungió los pies de Cristo³⁴, la calavera, como *vánitas*, un crucifijo y libro de oraciones para rezar³⁵ (Fig. 40).

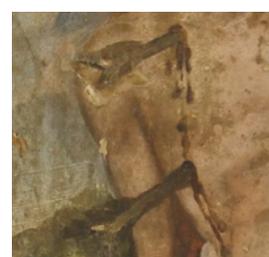


Fig. 35. Detalle de la ornamentación floral

Fig. 36. San Sebastián

Fig. 37. Detalle de las flechas



Fig. 38 Detalle de la decoración de la puerta del sagrario

Fig. 39. María Magdalena

Fig. 40. Detalle de los atributos

³² MEYER, F.S. *Manual de ornamentación*, p. 42.

³³ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 273.

³⁴ RÉAU, L. *De la G a la O. Op.Cit.*, p. 293.

³⁵ MARTÍNEZ ZERÓN, E. *El altar portátil de la Virgen del Pilar. Estudio técnico y estado de conservación* [Tesina fin de grado], p. 17.



Fig. 41. San Antonio Abad

Ascendiendo en el retablo, en el interior de la hornacina se ubica **San Antonio Abad**, actual imagen titular, representado como un anciano vistiendo el sayal con capucha, hábito de la orden de los *antonianos*, llamada también *hospitalaria*³⁶ (Fig. 41) y con el *Libro de la regla de los antonitas*³⁷ (Fig. 42). Su atributo individual y más característico es el cerdo, que aparece a sus pies (Fig. 43), utilizado en su orden para la realización de tareas de limpieza y recolección de la basura doméstica³⁸.



Fig. 42. Detalle del Libro de la regla de los antonitas



Fig. 43. Detalle del cerdo, atributo individual

Por último, coronando el ático, se encuentra un medallón con la efigie de **San Felipe Neri**, fundador de la congregación del Oratorio (Fig. 44). Aparece representado con el hábito de oratoniano (Fig. 45), el rosario (Fig. 46) y sosteniendo unos lirios, símbolo de pureza (Fig. 47).



Fig. 44. San Felipe Neri



Fig. 45. Detalle del hábito de oratoniano



Fig. 46. Detalle del rosario



Fig. 47. Detalle de los lirios

³⁶ RÉAU, L. *De la A a la F. Op.Cit.*, p. 110.

³⁷ *Ibid.*, p. 113.

³⁸ *Ibid.*, p. 110.

4. ESTUDIO TÉCNICO

Las dimensiones totales del retablo de San Antonio Abad, tal y como se refleja en el *Diagrama 1*³⁹, son de 5,39 m de altura, 2,04 m de anchura y 0,45 m de profundidad.

Debido a las dimensiones de los retablos, en su realización intervenían diferentes artistas, tales como tallistas, ensambladores, escultores, pintores y doradores⁴⁰. Era frecuente encontrar fragmentos de retablos anteriores reubicados en las nuevas obras⁴¹, ya que, en ocasiones, los maestros tenían en sus talleres partes prefabricadas, piezas o retablos que podían formar parte de los nuevos retablos⁴².

4.1. ESTRUCTURA DEL RETABLO

Atendiendo a las características del conjunto, puede decirse que se trata de un retablo de planta rectilínea con la estructura adosada al muro posterior, del cual la separación media es de aproximadamente 10,5 cm, adelantándose del plano los pedestales, columnas y entablamento (*Fig. 48*). Aunque las medidas se tomaron mediante el sistema métrico decimal, cabe señalar que la unidad de medida de la época, en la Corona de Aragón, eran los palmos. Un palmo aragonés equivalía a 19,4 cm⁴³, más pequeño que el valenciano, el cual era de 23 cm⁴⁴. Por tanto, las medidas del retablo serían 25,77 palmos de altura x 9,84 palmos de anchura x 2,78 palmos de profundidad.

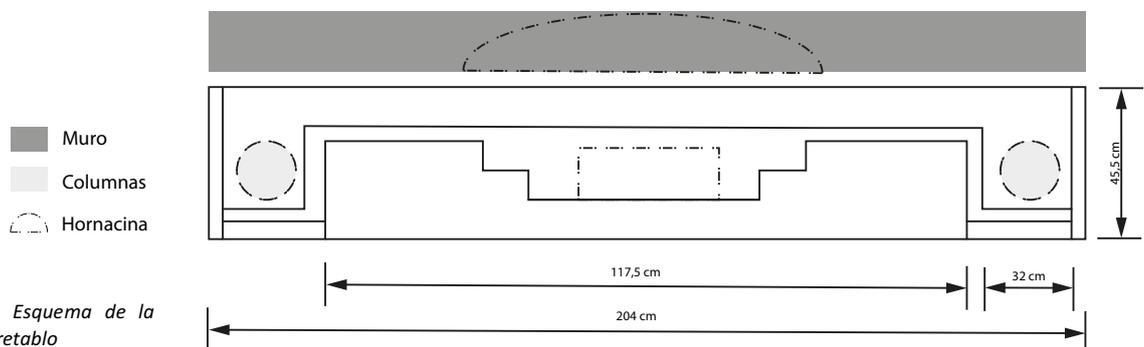


Fig. 48. Esquema de la planta del retablo

³⁹ Véase Anexo I p. 41

⁴⁰ PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Op.Cit.*, p. 34.

⁴¹ *Ibid* (p.37)

⁴² *Ibid* (p.35)

⁴³ MÁÑEZ PITARCH, M.J; GARFELLA RUBIO, J.T. *El descubrimiento de las proporciones establecidas por Vitrubio y Alberti en las tierras del maestrazgo de Montesa gracias a los levantamientos gráficos arquitectónicos*, p. 80.

⁴⁴ *Ídem*, p. 78.

En la fase constructiva de los retablos se contaba con la participación de diferentes maestros que tuvieran conocimientos sobre el material lúneo y sus características. De este modo, en el proceso de construcción de un retablo se puntualizaba el tipo de madera más apropiada para cada una de las partes de éste, su procedencia y secado, así como los grosores de las tablas según iban a estar dispuestas⁴⁵. Para ello, se solía seleccionar madera propia de la zona, recurriendo a las especies autóctonas de fácil obtención, en función del acabado final deseado. En lo que respecta al territorio aragonés, la especie más empleada para la construcción de este tipo de obras fue el *Pinus silvestris*⁴⁶, especie muy utilizada en la Corona de Aragón, por ser muy blanda y asequible.

Así, el proceso constructivo tras la selección y obtención del soporte lúneo continuaba con la elección del tipo de corte, el correcto secado de la madera y la eliminación de nudos, resinas e impurezas, para evitar alteraciones futuras y garantizar una mayor durabilidad. El proceso continuaba con la talla de la mazonería, estructura y elementos decorativos, tarea que se realizaba en el taller del artista o en locales próximos a la iglesia que acogería a la obra, seguido del montaje. Este se realizaba con la madera al natural, iniciándose por el satabanco, punto de apoyo, continuando por la colocación de los elementos estructurales, los cuales se ensamblaban *in situ*, recurriendo a ensamblajes de unión viva⁴⁷, uniendo los cantos de dos maderas mediante un adhesivo fuerte y reforzándolos de forma puntual con clavos de forja, introducidos por la cara anterior del panel antes de aplicar la preparación, y embutidos totalmente al ras de la madera. Finalmente, se colocaban algunos elementos decorativos que servían para tapar imperfecciones y que no quedaran a la vista las cabezas de los clavos, destacando la unidad del conjunto retablístico. Todo el conjunto se fijaba al muro mediante unos tirantes de madera cubiertos con una "imprimación" de yeso con el fin de impermeabilizar y reducir el riesgo de posibles ataques de organismos xilófagos⁴⁸. Durante algún tiempo, el retablo permanecía en blanco debido a dos motivos principales⁴⁹: por un lado, para recaudar ingresos para su dorado y policromado y, por otro, como periodo de "descanso", es decir, de estabilización, el cual permitía el asentamiento estructural de la obra y subsanar, previamente a las siguientes fases, cualquier imperfección o daño acontecido durante este periodo.

A pesar del proceso primigenio de construcción que se realizaría sobre el conjunto de estilo predominante, el retablo ha ido sufriendo distintas modificaciones a lo largo de los siglos tanto estructuralmente como iconográficamente, tal y como se ha nombrado en anteriores ocasiones,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete, Pintura sobre tabla*, p. 56.

⁴⁷ PÉREZ MARÍN, E; VIVANCOS RAMÓN, V. *Op.Cit.*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.



Fig. 49. Escultura titular ubicada en la hornacina de obra de medio punto

mostrando un acabado poco homogéneo, equilibrado y simbólico. Debido a esto, posiblemente la ubicación actual tampoco corresponda con la primitiva, ya que la hornacina de medio punto no pertenece tampoco a la estructura de la obra, la cual se encuentra realizada sobre el muro en el que apoya el retablo, no como parte de la configuración de éste (Fig. 49). Dicha anomalía hace plantearnos que posiblemente el cuerpo central del conjunto retabístico no se planteó para ubicar ninguna escultura, sino, probablemente, un lienzo, ya que la forma del marco perimetral y el tamaño de la escultura actual suscitan aún más las dudas sobre lo que en primera instancia se concibió como obra principal y con ello, la advocación y simbología del retablo.

4.2. DORADOS Y POLICROMÍAS



Fig. 50. Detalle del bol rojo y preparación

A partir del siglo XVI alcanza gran importancia la ornamentación dorada, pues incrementaba el valor material de la obra. El proceso de dorar se realizaba, habitualmente al agua, una vez realizados los procesos previos de preparación de la madera mediante las capas de aparejo, cola y carga, y el embolado, mediante la *tierra de Armenia*⁵⁰, sobre el que se colocaba la lámina de oro proporcionándole un aspecto lustroso. La presencia de bol rojo se puede percibir de manera subyacente al pan de oro por las abrasiones que afectan al estrato metálico, pudiéndose distinguir esa capa de tonalidad rojiza anaranjada junto a la preparación subyacente (Fig. 50).



Fig. 51. Detalle del estofado del marco

En el caso del retablo de San Antonio Abad, las técnicas decorativas realizadas sobre el dorado son las labores de bruñido del pan metálico, mediante el uso de la piedra de ágata, la cual ofrecía un acabado homogéneo y sólido sobre toda la superficie, decorado mediante estofados⁵¹ y burilados⁵² (Fig. 51-52) sobre dichos fondos de oro, originando contrastes de luces y sombras que resaltaban el trabajo.



Fig. 52. Detalle de la predela decorada con rocallas y la técnica de burilado

La policromía queda relegada a la decoración de los capiteles y golpes de talla, restringiendo la paleta cromática al empleo de tonalidades como el verde, el rojo y el azul, combinados junto con el dorado. Por el aspecto y saturación de los colores, deducimos que la técnica empleada es el temple de huevo, la cual

⁵⁰ El bol era una arcilla rica en alúmina de color rojizo anaranjado. Poseía doble función: proporcionar una superficie suave y perfecta para el correcto bruñido del oro; y mejorar el aspecto e iluminación del oro mediante un tono cálido. VIVANCOS RAMÓN, V. *Op.Cit.*, p. 79.

⁵¹ Técnica que consistía en "rayar" la pintura al temple una vez seca y tras haber cubierto el oro, empleando utensilios de punta fina para ir levantando la capa de pintura dejando el oro a la vista.

⁵² Técnica que se realizaba sobre el oro mediante buriles metálicos que dejaban la impronta sobre la superficie, creando diferentes motivos.



Fig. 53. Detalle del dibujo preparatorio

tuvo una gran difusión durante la Edad Media⁵³, consiguiendo un aspecto aterciopelado muy característico, recurriendo a tintas planas sin matiz alguno.

Respecto a las policromías de la escultura titular, se diferencian dos técnicas empleadas: la pintura al temple para realizar el manto del santo, y la pintura al óleo para las encarnaciones, mediante un acabado pulimentado. En cuanto a la combinación del oro con las policromías, es en las vestiduras del santo y el cerdo donde se ha empleado la técnica del estofado y burilado, recreando el pelaje del animal y ornamentaciones con formas orgánicas.

Dicha técnica de estofado se reproduce en las tablas del segundo banco y en el marco perimetral, en las cuales aparecen ornamentaciones de motivos vegetales y formas orgánicas. En aquellas zonas inacabadas o donde han desaparecido los estratos de película pictórica y preparación, se pueden evidenciar los dibujos preparatorios que el artista ejecutó antes del proceso de dorado (Fig. 53). La técnica empleada por el artesano para la realización del diseño subyacente posiblemente fuera la de encajar con punta de grafito o carboncillo el dibujo, el cual posteriormente se perfeccionaría con tinta muy diluida⁵⁴, trazos que se han podido apreciar por la desaparición de los estratos sin necesidad de acudir a las técnicas no invasivas de la reflectografía infrarroja y rayos X.

Además, cabe destacar que toda la superficie del sotabanco se ha efectuado mediante la imitación de mármoles y jaspeados utilizando la técnica de pintura al óleo, empleando purpurinas en los motivos ornamentales en relieve.

4.3. ESCENAS PICTÓRICAS

Durante los siglos XIV-XV la Corona de Aragón tiene un peso específico en la pintura sobre tabla. Para su elaboración, el carpintero seleccionaba las planchas de madera, la cual corresponde con la vegetación forestal de la región, siendo posiblemente del *Pinus silvestris*⁵⁵, por su trabajabilidad y accesibilidad.

Una vez preparadas las planchas y limpias de imperfecciones se ensamblaban entre sí. Tradicionalmente, las técnicas empleadas para la fijación de las tablas a la estructura del retablo podían realizarse mediante varios sistemas, siendo en este caso, encoladas a la estructura posterior quedando los bordes rematados por las molduras de la mazonería circundante, la cual ejerce función de enmarcación. Este sistema de ensamble a unión viva era muy utilizado durante los siglos del XIII al XVI en las escuelas españolas. Dichos sistemas se realizaban

⁵³ CASTELLOTE SIMÓN, R. *Op.Cit.*, p. 22.

⁵⁴ VIVANCOS RAMÓN, V. *Op.Cit.*, p. 70

⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.



Fig. 54. Detalle de empastes

mediante la unión de los cantos de dos maderas con un adhesivo fuerte, de cola animal o caseína⁵⁶.

Para corregir las deformaciones ocasionadas durante el corte de la madera, era necesario tratar la superficie de ésta previamente, dejando una superficie lo más lisa posible. Para ello, se aplicaba una buena preparación, la cual aseguraba una correcta unión entre la pintura y el soporte, disimulando los defectos y aportando luminosidad a los colores.

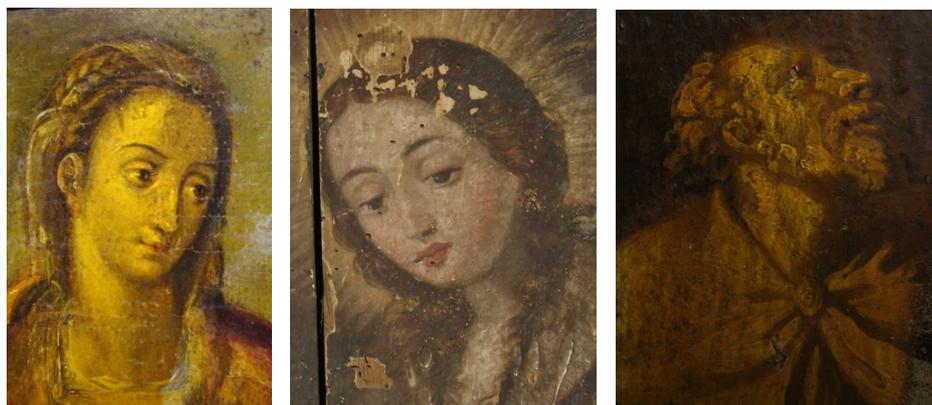
El estrato preparatorio, presente en toda la superficie pintada, abarca las escenas de los personajes que se detallan en el epígrafe dedicado al estudio iconográfico. En cuanto a la película pictórica, esta presenta cierto grosor, posiblemente compuesta por cola animal y cargas, al modo tradicional. Según la aplicación del color realizada por el artista, encontramos zonas con ciertos empastes (Fig. 54) y veladuras, influyendo en el envejecimiento de la obra, como se comentará a lo largo del trabajo, y zonas en las que se marca la impronta de la pincelada, conformando un film de cierto grosor sobre la película pictórica. Los empastes son ricos en pigmentos pero pobres en médiums, mientras que las veladuras, se realizan de forma contraria que la anterior, es decir, con más aglutinante que pigmento, con la finalidad de conseguir la vibración y saturación de los colores. Por todo ello, se podría creer que posiblemente se trate de pintura al óleo, los componentes del cual son pigmentos y como aglutinante el aceite de linaza, cuya polimerización aporta un acabado satinado.

Se puede apreciar una gran diferencia técnica en la ejecución de los personajes, debido a la época de creación de cada una de ellos, siendo las pinturas del primer banco realizadas con mayor detallismo (Fig. 55) y técnica que las del segundo banco y cartela, pertenecientes estas dos últimas a la misma época (Fig. 56). Cabe destacar que las escenas de los pedestales del primer banco están efectuadas mediante la técnica de la grisalla (Fig. 57), a diferencia de los personajes centrales representados en este mismo cuerpo.

Fig. 55. Detalle de Santa Inés, ubicada en el primer banco

Fig. 56. Detalle de María Magdalena, ubicada en el segundo banco

Fig. 57. Detalle de San Pedro realizado con la técnica de la grisalla



⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.



Fig. 58. Realización de la fotografía de la parte central del primer banco mediante luz UV

La paleta de tonos empleadas por el artista no era muy numerosa, ya que los avances técnicos no se hicieron muy patentes hasta casi el siglo XIX⁵⁷, por lo que los pigmentos eran preparados manualmente. Por ello, los colores empleados para la realización de las pinturas abarcan tonos pardos y neutros, como el ocre, negro, azul, amarillo y rojo entre otros, con presencia, seguramente, de blanco de plomo. Para la realización de las grisallas, a diferencia de las otras escenas, el artista emplea tonos monocromáticos, generalmente grises, con los cuales define el objeto a pintar, estudiando y definiendo las zonas de luz y sombra.

Gracias al análisis con luz ultravioleta, se ha podido constatar que los paneles del primer banco poseen una capa gruesa y heterogénea de barniz, ya que se observa una fluorescencia amarillenta que indica su presencia (Fig. 58), siendo posiblemente goma laca, por la coloración que se observa con luz natural, evidenciando la forma de aplicación de ésta, con acumulaciones y goterones en diversas zonas, generando alteraciones que en el siguiente capítulo se comentarán con mayor detalle. Desafortunadamente y debido a la imposibilidad de realizar las pruebas pertinentes, se hace imposible identificar con seguridad si la capa observada pertenece o no a la protección original, aunque, posiblemente, por la forma de aplicación realizada, se trate de un barnizado posterior a la época de ejecución de las pinturas.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El análisis organoléptico realizado sobre el retablo revela las graves patologías que éste presenta, pudiendo comprometer su estabilidad y perdurabilidad a largo plazo. Como consecuencia, se puede decir que la conservación del mismo es arriesgada, ya que sus principales alteraciones se encuentran vinculadas a las intervenciones inapropiadamente efectuadas sobre el conjunto por su montaje realizado con varias partes de diferentes retablos, además de una dilatada acumulación de suciedad generalizada, favoreciendo la aparición de insectos xilófagos, y el propio uso litúrgico.

Originariamente, el retablo no fue concebido con la estructura que presenta actualmente, ya que se encuentra conformado por diferentes estilos. Todo ello queda reflejado en la forma anómala que presenta, repercutiendo de forma directa sobre el equilibrio del conjunto y su aspecto final, desproporcionado⁵⁸. Como resultado de ello, se pueden observar diversas alteraciones, tales como grietas, fisuras, desgastes y debilitamiento de la estructura a consecuencia de

⁵⁷ VIVANCOS RAMÓN, V. *Op.Cit.*, p. 85.

⁵⁸ Véase Anexo III p. 42

las transformaciones que ha ido sufriendo durante varias épocas y que hoy en día se siguen realizando⁵⁹.

Las principales alteraciones del Retablo de San Antonio Abad se han recogido en la *Figura 59*. En dicho mapa de daños, se pueden observar zonas con depósitos cerosos, los nudos de la madera, faltantes de soporte, quemados, descohesión del estrato policromo, grietas, pérdida generalizada de todos los estratos. Cada una de las patologías anteriores se tratarán con mayor profundidad en los apartados siguientes.

En relación a las condiciones ambientales presentes en el inmueble, éstas suponen un factor más a tener en cuenta en la conservación del retablo. A pesar de la dificultad de realizar un estudio periódico de humedad y temperatura, se han obtenido datos referentes a la climatología de la zona, siendo la temperatura media anual del municipio de Cella de 10'8°C, siendo el mes de julio es el más caluroso y el de enero el más frío, con 20'2°C y 2,4°C, respectivamente⁶⁰. Todo ello sumado a los cambios de temperatura que existen entre el día y la noche, con importantes variaciones a nivel diario, incrementan el riesgo sobre la obra al no poder equilibrarse con el medio con rapidez, debido a la propiedad higroscópica que posee la madera, absorbiendo y cediendo agua según las condiciones termohigrométricas de su entorno. Todo ello, da lugar a graves alteraciones debidas al envejecimiento natural y desgastes sufridos, incapaz de absorber las tensiones interiores y provocando deformaciones y fisuras, dando origen a la aparición de fendas o grietas exteriores de considerable importancia. Además, a su vez, provocará daños tanto directos como indirectos sobre la obra⁶¹, los cuales se detallarán a continuación según los daños observados en el retablo.

Durante el proceso de documentación realizado a la obra, se han observado daños visibles en ésta debido principalmente a los cambios estéticos que ha ido sufriendo el retablo y a los cambios climáticos bruscos, manifestándose en levantamientos y pérdidas del dorado y policromía. Estos factores, sumados al ataque de insectos xilófagos, han ocasionado un debilitamiento de la madera, ya que unas condiciones de elevada humedad relativa junto con una escasa iluminación, mala ventilación y una gran cantidad de suciedad acumulada han podido propiciar la proliferación de este tipo de plagas, la cual se nutre de material orgánico que contiene los nutrientes esenciales para su desarrollo.

⁵⁹ Esto nos consta por los cambios que se han ido haciendo en el último año de la escultura central ubicada en la hornacina.

⁶⁰ Datos disponibles en: <https://es.climate-data.org/location/177469/> [Consulta: 2017-06-29]

⁶¹ RODRIGUEZ BARREAL, J.A. *Patología de la madera*, p. 55.

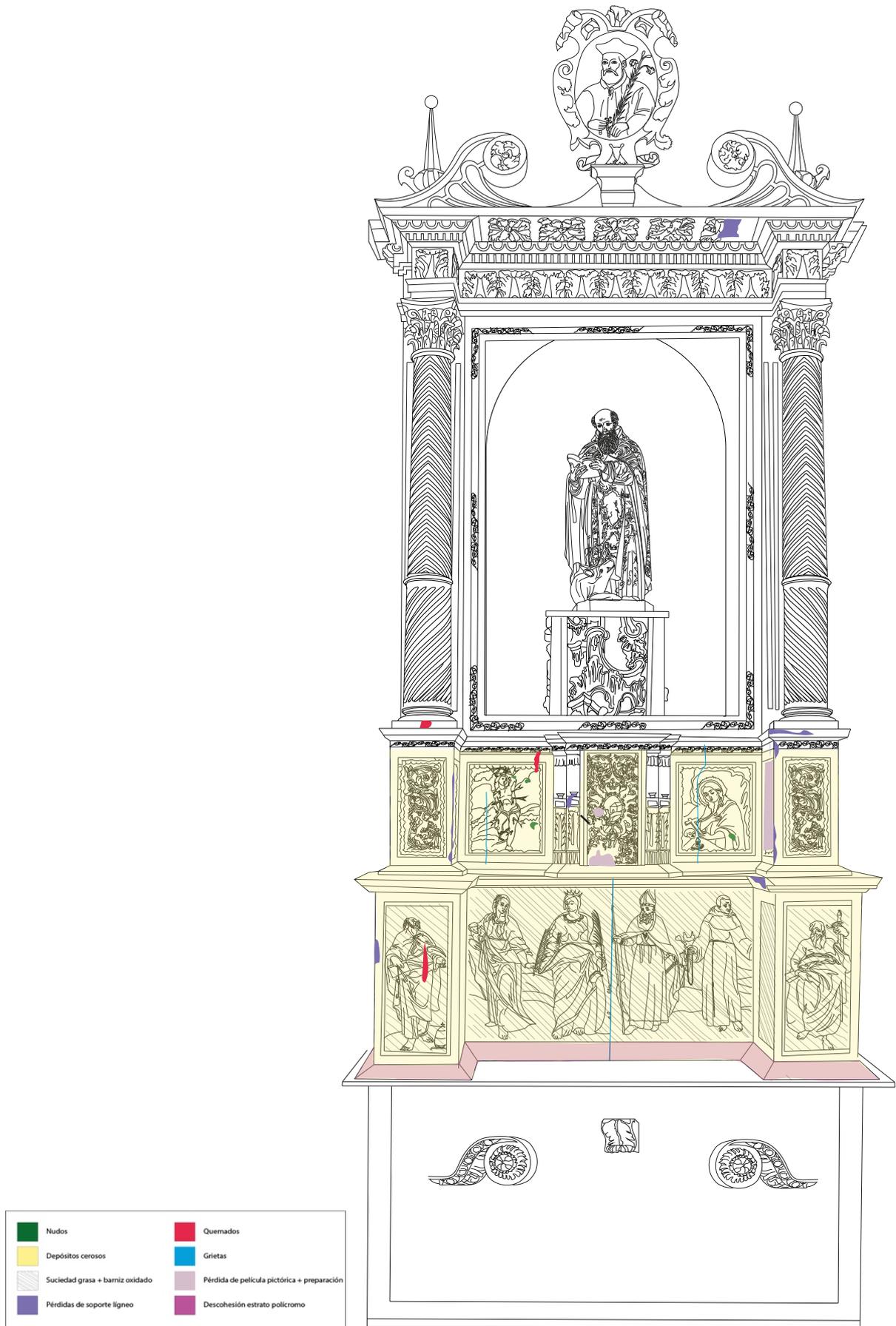


Fig. 59. Mapa de daños



Fig. 60. Detalle de los orificios realizados por el *Anobium punctatum* de Geer



Fig. 61. Detalle de zonas rehundidas gracias a la fotografía con luz rasante



Fig. 62. Detalle de los nudos en la escena de San Sebastián, ubicado en el segundo banco

5.1. ESTRUCTURA Y MAZONERÍA

Como se ha comentado en apartados anteriores, la totalidad del conjunto se encuentra realizada en madera, la cual aporta una función sustentante a toda la estructura. Por ello, el ataque de insectos xilófagos da lugar a que esa función desempeñada se vea debilitada.

En la zona de los bancos se pueden observar las galerías y los pequeños orificios causados por el ataque de los insectos xilófagos, dando lugar a un gran deterioro en la madera y policromía, llegando incluso a un estado de descomposición en determinadas zonas, siendo las más afectadas los zócalos y enmarcación perimetral y el entablamento y ático, llevando a la estructura interna del soporte lúneo a una pérdida de resistencia y debilitamiento progresivo. Prestando atención a la forma y tamaño de las galerías, se puede señalar que podría tratarse del *Anobium punctatum* de Geer, conocido comúnmente como “carcoma” y perteneciente al grupo de los coleópteros (Fig. 60), el cual suele afectar a piezas realizadas a partir de especies leñosas tanto de frondosas como coníferas, aunque los mayores daños se dan en las segundas⁶². Se alimentan de los componentes de las paredes celulares, la celulosa y la lignina, mediante la acción simbiótica de ciertos microorganismos intestinales.⁶³

Otra de las patologías encontradas se encuentra relacionada con los cambios estructurales que ha sufrido el retablo, debido probablemente a los gustos de la época, vinculado con un transporte y manipulación inadecuado de las piezas que lo componen, posiblemente cuando éste fue reestructurado, cambiando su imagen primigenia. La falta de cuidado en la manipulación de los elementos, posiblemente provocó la rotura y pérdida de diversas piezas tales como partes de las decoraciones vegetales, esquinas, zonas protuberantes...

En algunas zonas puntuales del segundo banco y entablamento, se observan también pérdidas totales de los estratos o zonas inacabadas, dejando la madera vista y el diseño subyacente, además, la realización de fotografías con luz rasante, revelaron ciertas zonas rehundidas en la madera (Fig. 61), posiblemente ocasionadas por los golpes y erosiones que se podrían haberse ocasionado durante el montaje, desmontaje y cambio de las partes del retablo.

Cabe destacar también que, en las escenas pictóricas del primer y segundo banco, sobre la película pictórica, se pueden observar marcas circulares con forma irregular y acompañadas por pequeñas grietas desplazando hacia fuera, en algunos casos, dicho estrato. Esta alteración es debida al movimiento interno de un nudo en la estructura de la madera, ya que, aunque supuestamente el artesano debía haberlos eliminado, no fue así. Las contracciones sufridas por el

⁶² *Ibid.*, p. 126.

⁶³ VIVANCOS RAMÓN, V. *Op.Cit.*, p. 174.



Fig. 63. Detalle de la separación de las juntas de los paneles de la parte central del primer banco



Fig. 64. Detalle de la grieta ocasionada en la escena de María Magdalena



Fig. 65. Detalle de los depósitos cerosos



Fig. 66. Detalle de la pérdida de policromía

soporte o bien por el excesivo calor provocado por una vela, ha ocasionado su desplazamiento provocando la pérdida de estratos y evidenciando su presencia (Fig. 62).

A pesar de ello, el reacondicionamiento sufrido por el conjunto no sólo se puede percibir por las pérdidas, golpes u otros factores de carácter antrópico, sino también, posiblemente, por el proceso de asentamiento de la mazonería o con las variaciones del contenido de humedad y los cambios bruscos de temperatura. Debido a los constantes movimientos del soporte a causa de las condiciones ambientales, la madera pierde su elasticidad, produciendo deformaciones plásticas irreversibles, afectando a las membranas celulares que, con el tiempo, originan fendas exteriores de gran importancia⁶⁴.

Una grieta que podemos observar en la parte central del segundo banco, soporte del cual seguramente se readaptó a la estructura del retablo para lograr una mayor integración del añadido al conjunto original, así como en algunas escenas de los pedestales del mismo nivel, es la separación de las juntas de los paneles (Fig. 63), originadas, posiblemente, porque el adhesivo, de cola natural o caseína, ha envejecido y no es lo suficientemente resistente y flexible para soportar los movimientos naturales de contracción y merma propios de la madera.

En la escena pictórica de San Sebastián y Santa María Magdalena, además de una separación de los paños por los que están formadas, provocadas como en el caso anterior, se originan también grietas de tipología diferente, las cuales van al hilo de la madera (Fig. 64). Ocasionadas posiblemente por una contracción de la fibra leñosa a consecuencia del proceso de asentamiento de la estructura, por el envejecimiento del adhesivo y por la pérdida de humedad acentuada y rápida, afectando a la pintura, tal y como ha sucedido.

5.2. DORADOS Y POLICROMÍAS

Tras analizar el conjunto, se puede observar como dos de las principales patologías la abrasión y los abundantes depósitos cerosos (Fig. 65) que poseen las láminas metálicas, principalmente sobre los dos bancos, ya que se encuentran en las zonas más accesibles, afectando también a las escenas pictóricas, las cuales se tratarán en el siguiente apartado.

Cabe destacar los levantamientos tanto de la policromía como del oro, haciéndose visibles las capas de preparación en las zonas de los zócalos y

⁶⁴ *Ibid.*, p. 156.



Fig. 67. Detalle de las concreciones negras



Fig. 68. Detalle de acumulación de cera



Fig. 69. Detalle de los depósitos cerosos a través de la luz UV



Fig. 70. Detalle de la acumulación de goma laca

perímetros de la mazonería, especialmente afectado por la descohesión vinculada con el ataque de los insectos xilófagos (Fig. 66).

Otra de las patologías más visibles es la presencia de suciedad grasa sobre la totalidad del conjunto, la cual proviene de la contaminación ambiental, dando como resultado la formación de pequeñas partículas en suspensión de polvo y hollín depositadas sobre el retablo creando grandes acumulaciones de suciedad, tanto entre los elementos ornamentales como en las zonas poco accesibles y visibles, y formando pequeñas concreciones negras (Fig. 67). Dicha alteración provoca una pátina de oscurecimiento que, al combinarse con los depósitos cerosos, acelera el envejecimiento natural de la lámina metálica, matificando y oscureciendo su aspecto. Todo ello contribuye a la descohesión y desadherencia del pan de oro con las capas de preparación, al disminuir sus propiedades, derivando en una desconsolidación o desprendimiento del estrato mediante la formación de lagunas. De manera generalizada, las zonas doradas presentan pequeñas abrasiones en las que se puede observar la capa de bol debido a las manipulaciones sufridas.

A pesar de ello, la conservación del oro muestra cierta estabilidad, ya que sigue manteniendo parte de su brillo y luminosidad, posiblemente por el empleo de hojas de calidad.

En lo que respecta a la escultura, además de las alteraciones comentadas anteriormente, ésta presenta gran cantidad de abrasiones que han provocado un daño generalizado sobre la policromía, dejando a la vista la hoja metálica e incluso los estratos subyacentes. Dichas patologías pueden relacionarse con el continuo cambio de ubicación que ha ido soportando durante los años y sigue sufriendo. Como ya se ha comentado en apartados anteriores, se cree que por el tamaño que presenta la escultura, reducido en comparación al espacio que presenta la hornacina de obra sobre la que se encuentra, posiblemente su ubicación no sea la original.

5.3. ESCENAS PICTÓRICAS

Las representaciones pictóricas presentan grandes acumulaciones tanto de suciedad, como de cera (Fig. 68) y goma laca, originando cambios en la película pictórica por la superposición de dichas capas, perdiendo detalle de las formas.

Tanto la cera como la goma laca no son distinguibles a simple vista en algunas zonas de las escenas, por lo que se tuvo que recurrir a técnicas no destructivas como es la fotografía UV, la cual permitió verificar la presencia, en forma de fluorescencia amarilla, el empleo de goma laca, y fluorescencia blanquecina, por la acumulación de depósitos cerosos (Fig. 69).



Fig. 71. Detalle de quemado en la pilastra izquierda del primer banco



Fig. 72. Detalle de granulaciones debido a las altas temperaturas en combinación con la suciedad superficial y cera



Fig. 73. Detalle de las craqueladuras en la parte central del primer banco

El empleo de la goma laca como capa de protección en las pinturas junto a la suciedad acumulada ha contribuido a la formación de una pátina de envejecimiento, volviéndose opaca, oscureciendo y alterando el cromatismo de las representaciones de forma heterogénea, ya que la aplicación efectuada no se ha realizado de modo homogéneo, encontrando en algunos casos gran acumulación de ésta (Fig. 70) y provocando una difícil lectura de las imágenes, perdiendo detalle en las formas⁶⁵.

La acumulación de depósitos cerosos, así como la aparición de áreas quemadas (Fig. 71), principalmente en la zona de la pilastra izquierda y segundo banco, se debe a la incorrecta colocación de los candelabros sobre la mesa de altar, ya que la presencia de éstos constituye una importante alteración que podría ocasionar graves deterioros a largo plazo, no por el humo o los depósitos que generan, sino porque se podría producir un incendio, ocasionando la destrucción total del retablo. Dicha patología está vinculada con el uso litúrgico y culto que se le procesa al arte sacro mediante el empleo de velas, candeleros y lámparas.

El daño producido por el intenso calor que desprenden dichos objetos afecta no solo a la superficie externa de la película pictórica, sino también a la interna, como es el aglutinante y los pigmentos. La elevada temperatura puede provocar la descohesión de la materia pictórica, un intenso amarilleamiento de la capa de barniz, la aparición de granulaciones (Fig. 72) y la carbonización de la película pictórica en aquellas zonas en las que la llama ha estado en contacto directo con ella, como ha sucedido en las zonas nombradas anteriormente.

Como en todo el conjunto retablístico, las escenas también han sufrido cambios estructurales que han afectado a su simbología, transformando la correcta lectura e influyendo en la iconografía presente. Dicha alteración es evidente en las escenas centrales del primer banco, donde se puede observar que las tablas de madera han sufrido un cambio dimensional intencionado, modificando su tamaño original para que ésta se adaptara al conjunto principal, cortando parte de las escenas, afectando a atributos y personajes. Además, la unión entre los paneles se ha ido abriendo a consecuencia, posiblemente, de los cambios termohigrométricos, del adhesivo empleado, de los movimientos naturales de la madera y del proceso de asentamiento de la obra una vez reestructurada, al no poseer ningún tipo de refuerzo entre ellas.

A consecuencia de dichos cambios dimensionales, de contracción y merma de la madera, defectos de técnica, exceso de calor o por el envejecimiento del aglutinante, la película pictórica ha sufrido una serie de alteraciones, las cuales se manifiestan en forma de grietas, tanto grandes como microscópicas, y algunas hasta imperceptibles, pero que pueden llenarse de diferentes tipos de materia como barniz, suciedad, cera... provocando un cambio de tonalidad en la

⁶⁵ CARTELLÓ PALACIOS, A. *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta* [Tesina fin de máster], p. 107.

pintura original. La aparición de ellas suele corresponderse con la dirección de las fibras de las tablas, siendo estas horizontales, pudiendo afectar a la superficie o a todos los estratos. Además, éstas suponen el origen de las craqueladuras, generando una superficie reticulada que pueden terminar por desprenderse por completo. En las escenas pictóricas, sobre todo en las de la parte central del primer banco, podemos apreciar craqueladuras en forma horizontal por toda la superficie (Fig. 73), ocasionadas o bien por defecto de técnica o bien por el envejecimiento natural de los materiales combinado con los movimientos mecánicos del soporte, que han provocado una interrumpida visualización del conjunto además del desprendimiento de película pictórica en las inmediaciones de éstas.

En el segundo cuerpo se pueden apreciar pérdida de todos los estratos en los pedestales, posiblemente a consecuencia de la acción humana, además de en aquellas zonas donde no se eliminaron los nudos en el proceso de acondicionamiento de las tablas, dejándolos a la vista y causando desprendimientos en forma de lagunas, como se ha comentado en apartados anteriores. Esto ha provocado que, junto a la separación de las juntas de los paneles de las escenas pictóricas, las imágenes queden distorsionadas y relegadas a dichas alteraciones, perdiendo la continuidad y homogeneidad tanto de las pinturas como del conjunto.

6. CONCLUSIONES

A raíz de la elaboración del presente trabajo y tal y como se ha reflejado en los objetivos, se ha intentado desarrollar una serie de estudios histórico-técnicos e iconográficos que, junto al análisis del estado de conservación efectuado del retablo, se pudiese profundizar en el conocimiento de la obra para valorar artística e históricamente la gran riqueza patrimonial que posee Cella.

La idea anterior junto con la búsqueda bibliográfica exhaustiva, así como el análisis organoléptico *in situ* efectuado, ha permitido conocer de manera detallada los aspectos no sólo técnicos y estilísticos de la obra, como son su estructura, materiales y elementos constructivos; sino también conocer el pasado histórico del pueblo a través de las fuentes de consulta encontradas y los posibles antecedentes estilísticos que han podido ocasionar el aspecto que actualmente posee el conjunto. Este factor, así como el tiempo transcurrido y los acontecimientos históricos, han supuesto una influencia notable en la estructura del retablo afectando a su conservación, tal y como se ha desarrollado y argumentado en el capítulo del estado de conservación.

De esta forma, la obra objeto de estudio, ha estado condicionada por una serie de circunstancias que afectan a todo tipo de obras artísticas, especialmente de dicha tipología. El paso del tiempo en forma de suciedad acumulada desencadenando la proliferación de insectos xilófagos y el envejecimiento de los materiales que lo constituyen, han supuesto una alteración que afecta a gran parte de la estética original del conjunto. No obstante, uno de los mayores factores de deterioro que ha condicionado el significado de la obra ha sido el reacondicionamiento sufrido mediante la incorporación de partes de diferentes retablos. Este acontecimiento desencadena en la obra una serie de patologías que se pueden distinguir como alteraciones de carácter estructural, simbólico e iconográfico, provocando una descontextualización del conjunto.

Así mismo, el análisis de los aspectos iconográficos ha permitido profundizar en el conocimiento de los mismos, afirmando que no sigue un programa iconográfico al uso debido a las diferentes transformaciones que ha sufrido durante varias épocas y los daños estructurales provocados por el desmontaje y el remontaje. Todo ello, ha influido notablemente en la simbología y advocación de la obra, la cual pertenece actualmente al santo representado por la escultura ubicada en la hornacina central.

La conservación del Retablo de San Antonio Abad, a primera vista, se puede considerar como aceptable, no obstante, y profundizando en el estudio de su estado de conservación, revela graves patologías que deben ser tratadas para su perdurabilidad en el tiempo. Como consecuencia del entorno en el que se encuentra, así como las circunstancias que ha sufrido debidas a los cambios estructurales y recomposición en su devenir histórico, ha desarrollado una serie de patologías provocadas principalmente a consecuencia de una deficiente manipulación humana en el proceso de montaje, desmontaje y traslado de la obra, derivados del estilo de la época, así como graves daños estructurales a consecuencia de los cambios bruscos de temperatura y humedad junto con la acumulación de suciedad provocando el desarrollo de insectos xilófagos, dañando la estructura interna de la madera. Todo ello pone en riesgo la integridad del conjunto y su futura conservación, conduciendo al planteamiento de una intervención de restauración.

A pesar de que el objetivo del presente trabajo no ha sido realizar una propuesta de intervención a la medida de las exigencias de la obra, cabe destacar la importancia del estudio realizado para darla a conocer y actuar sobre ella, con el fin de frenar el deterioro progresivo al cual está sometido, reestableciendo su brillo y su significado y esplendor primigenios.

7. FUENTES DE CONSULTA

ARCE OLIVA, E. Observaciones sobre el antiguo Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Cella (Teruel), 1560- 1562. En: *Artigrama*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993, num. 10, ISSN: 2444-3751. [Consulta 2017- 05- 20] Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/10.html>

CASTELLÓ PALACIOS, A. *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta* [Tesina fin de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/18344>>

CASTELLOTE SIMÓN, R. *El Retablo de la Virgen del Pilar de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín. Estudio histórico- técnico y análisis del estado de conservación* [Tesina fin de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/73862>>

MÁNEZ PITARCH, M.J; GARFELLA RUBIO, J.T. El descubrimiento de las proporciones establecidas por Vitrubio y Alberti en las tierras del maestrazgo de Montesa gracias a los levantamientos gráficos arquitectónicos. En: *Revista de la expresión gráfica en la edificación (EGE)*. Granada: Universidad de Granada, 2014, num, 8, ISSN: 1888-8143. [Consulta 2017- 06- 22] Disponible en: <<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/132150/64807.pdf;sequence=1>>

MARÍN MILIÁN, S. *Proyecto de intervención del Retablo Mayor de la Iglesia de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín* [Tesina fin de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/49582>>

MARTÍNEZ ZERÓN, E. *El altar portátil de la Virgen del Pilar. Estudio técnico y estado de conservación* [Tesina fin de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/73856>>

MEYER, F.S. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Ediciones G. Gili, S.A de C.V., 1994.

MUVIM, Valencia. Anexo digital (CD) En: *Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2006.

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

RAMÓN PANIAGUA, J. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1993.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Tomo 2. Vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Tomo 2. Vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Tomo 2. Vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

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

RODRÍGUEZ, J.A. *Patología de la madera*. Madrid: Coedición, Fundación Conde del Valle de Salazar y Ediciones Mundi-Prensa, 1998.

SANZ MARTÍNEZ, D. El consejo de Cella en la baja edad media. En: *Revista del instituto de estudios turolenses*. Teruel: CSIC, 2005, num. 90 [II], ISSN: 0210-3524. [Consulta 2017-05-20] Disponible en: http://www.ieturolenses.org/media/downloadable/files/links/9/0/90iicompl_eto.pdf >

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Cella y su pozo artesiano*. Zaragoza: Caja de ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja.

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

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Las imágenes no referenciadas han sido realizadas por la autora del presente trabajo fin de grado mediante la cámara Canon EOS 100D.

Fig. 1	8
Fig. 2	10
Fig. 3 Disponible en: < https://sites.google.com/a/parroquiacella.jazztel.es/parroquiadecella/cella >	10
Fig. 4	11
Fig. 5	12
Fig. 6	13
Fig. 7	13
Fig. 8	14
Fig. 9	14
Fig. 10	¡Error! Marcador no definido.
Fig. 11	15
Fig. 12	16
Fig. 13	16
Fig. 14	16
Fig. 15	16
Fig. 16	16
Fig. 17	16
Fig. 18	17
Fig. 19	17
Fig. 20	17
Fig. 21	17
Fig. 22	18
Fig. 23	18
Fig. 24	18
Fig. 25	18
Fig. 26	18
Fig. 27	18
Fig. 28	18
Fig. 29	18
Fig. 30	18
Fig. 31	18
Fig. 32	18
Fig. 33	18
Fig. 34	18
Fig. 35	19
Fig. 36	19
Fig. 37	19

Fig. 38	19
Fig. 39	19
Fig. 40	19
Fig. 41	20
Fig. 42	20
Fig. 43	20
Fig. 44	20
Fig. 45	20
Fig. 46	20
Fig. 47	20
Fig. 48	21
Fig. 49	23
Fig. 50	23
Fig. 51	23
Fig. 52	23
Fig. 53	24
Fig. 54	25
Fig. 55	25
Fig. 56	25
Fig. 57	25
Fig. 58	26
Fig. 59	28
Fig. 60	29
Fig. 61	29
Fig. 62	29
Fig. 63	30
Fig. 64	30
Fig. 65	30
Fig. 66	30
Fig. 67	31
Fig. 68	31
Fig. 69	31
Fig. 70	31
Fig. 71	32
Fig. 72	32
Fig. 73	32

ANEXOS

Diagrama. 1	40
Diagrama. 2	41
Fig. 1	42
Fig. 2	42

Fig. 3	-----	42
Fig. 4	-----	42
Fig. 5	-----	43
Fig. 6	-----	43
Fig. 7	-----	43
Fig. 8	-----	43
Fig. 9	-----	44
Fig. 10	-----	44
Fig. 11	-----	44
Fig. 12 Disponible en: < http://profesorjuanra.blogspot.com.es/2012/05/san-felipe-neri.html >	-----	44
Fig. 13 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	44
Fig. 14 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	45
Fig. 15 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	45
Fig. 16 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	45
Fig. 17 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	45
Fig. 18 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	45
Fig. 19 Disponible en: < https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santaines/177b8a10-9408-45fd-bfaa-02a7075f10f8 >	-----	46
Fig. 20 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	46
Fig. 21	-----	46
Fig. 22 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	46
Fig. 23 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	46
Fig. 24 Disponible en: <i>Imprenta valenciana, siglos XVIII- XIX: colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il.lustració i de la Modernitat, 2006.</i>	-----	46

9. ANEXO

ANEXO I: DIVISIONES ESTRUCTURALES Y MEDIDAS DEL RETABLO

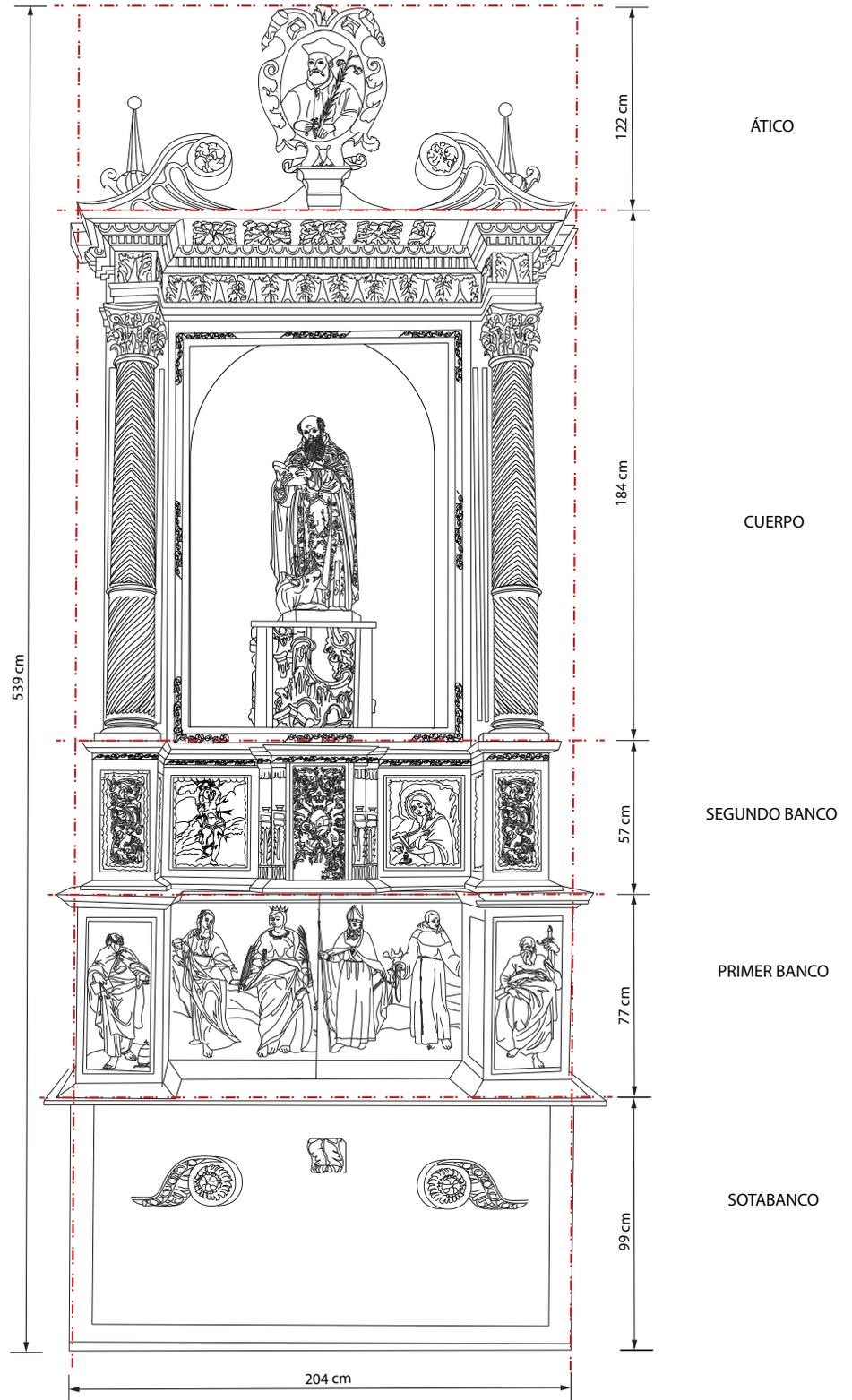


Diagrama. 1.

ANEXO II: COMPARATIVA ENTRE EL TAMAÑO ACTUAL DEL RETABLO Y SU POSIBLE COMPOSICIÓN Y DIMENSIONES ORIGINALES

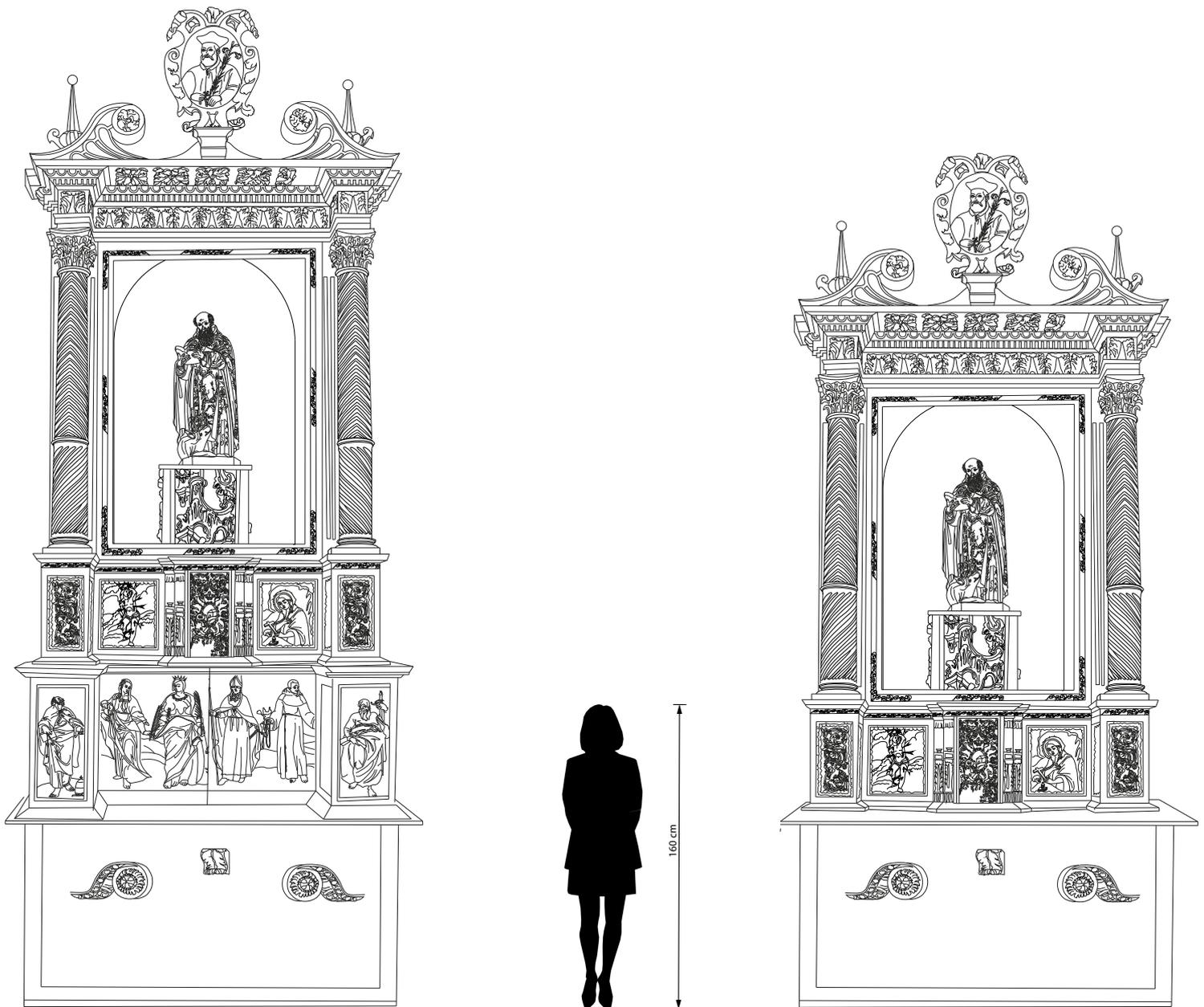


Diagrama. 2.

ANEXO III: REFERENTES ICONOGRÁFICOS

A continuación se presenta de forma ascendente el esquema de ubicación de las figuras devocionales presentes en el retablo.

ÁTICO



Fig. 1. San Felipe Neri

CUERPO CENTRAL



Fig. 2. San Antonio Abad

SEGUNDO BANCO



Fig. 3. San Sebastián



Fig. 4. María Magdalena

PRIMER BANCO



Fig. 5. San Bartolomé



Fig. 6. San Pedro



Fig. 7. San Juan Bautista



Fig. 8. Santa Inés, Santa Catalina de Alejandría, San Agustín de Hipona y un franciscano



Fig. 9. Santiago Apóstol



Fig. 10. San Pablo



Fig. 11. Santo Tomás de

Correspondencia de las representaciones con los referentes similares, de los cuales se han tomado algunas posturas y las representaciones de los atributos iconográficos que les identifica como tales.

ÁTICO

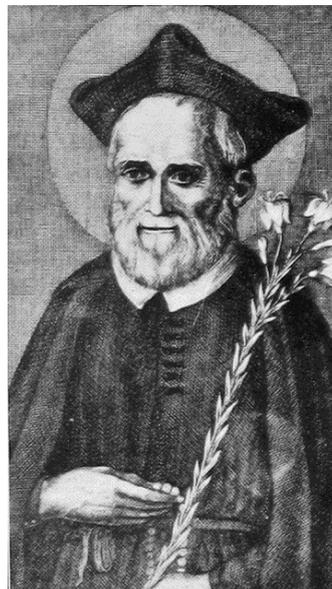


Fig. 12. San Felipe Neri

CUERPO CENTRAL



Fig. 13. San Antonio Abad, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

SEGUNDO BANCO



Fig. 14. San Sebastián, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 15. María Magdalena, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

PRIMER BANCO



Fig. 16. San Bartolomé, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 17. San Pedro, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 18. San Juan Bautista, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 19. Santa Inés, 1637, Vicente Carducho, Museo del Prado (Madrid).



Fig. 20. Santa Catalina de Alejandría, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 21. San Agustín de Hipona, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 22. Santiago Apóstol, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 23. San Pablo, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Fig. 24. Santo Tomás, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

ANEXO IV: FICHA TÉCNICA

FICHA TÉCNICA			
AUTOR: <i>DESCONOCIDO</i>		TEMA: <i>SAN ANTONIO ABAD</i>	
TÍTULO: <i>RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD</i>			
TÉCNICA: <i>RETABLO DE MADERA DORADO Y POLICROMADO CON LA TÉCNICA DEL ESTOFADO Y BURILADO</i>			
FIRMA: <i>NO PRESENTA</i>		FECHA: <i>FINALES S.XVI PRINCIPIOS DEL S.XVII</i>	
MEDIDAS (en cm):	Altura: <i>500 (APROX.)</i>	Anchura: <i>191</i>	Profundidad: <i>54</i>
DATOS DEL PROPIETARIO: <i>IGLESIA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE CELLA, TERUEL</i>			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: <i>REGULAR-MALO</i>			
FOTOGRAFÍAS INICIALES			



SOPORTE					
SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS					
DIMENSIONES (en cm):	Altura: 500 (APROX.)	Anchura: 191	Espesor: 54		
TIPO DE MADERA: CONÍFERA (PINO DE LA ZONA)					
NÚMERO DE PIEZAS Y MEDIDAS DE CADA UNA: DESCONOCIDO					
TIPO DE CORTE: DESCONOCIDO					
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA: DESCONOCIDO					
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"/>	Otro: <input type="checkbox"/>			
	Hongos: <input type="checkbox"/>	Tipo: <input type="checkbox"/>			
ALABEOS:	Cóncavos: <input type="checkbox"/>	Convexos: <input type="checkbox"/>			
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: <input checked="" type="checkbox"/>	FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input checked="" type="checkbox"/>				
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input type="checkbox"/>	PÉRDIDAS: <input checked="" type="checkbox"/>			
NUDOS: <input checked="" type="checkbox"/>	CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>			
QUEMADOS: <input checked="" 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 type="checkbox"/>	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>		Otros: <input type="checkbox"/>	
SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES					
TIPO DE ENSAMBLES/ REFUERZO:	Unión viva: <input checked="" type="checkbox"/>	Unión a media madera: <input type="checkbox"/>	Otra: <input type="checkbox"/>		
	Elementos internos: <input type="checkbox"/>				
REFUERZO POSTERIOR DE JUNTAS:	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>		
REFUERZO ANTERIOR DE JUNTAS:	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>		
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/>	Papeles pegados: <input type="checkbox"/>	Firmas: <input type="checkbox"/>	Marcas: <input type="checkbox"/>	
	Grafismos: <input type="checkbox"/>	Inscripciones: <input type="checkbox"/>	Sellos: <input type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>	

MAZONERÍA: ASPECTOS TÉCNICOS		
MAZONERÍA: ASPECTOS TÉCNICOS		
CLASE DE MATERIAL: <i>MADERA CONÍDERA</i>		
ORNAMENTACIÓN	Arquitectónica: <input checked="" type="checkbox"/> Vegetal: <input checked="" type="checkbox"/> Animal: <input type="checkbox"/> Gráfica: <input type="checkbox"/>	
DORADO	TIPO DE PREPARACIÓN	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/>
	COLOR	Blanca: <input type="checkbox"/> Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>
	AGLUTINANTE	Aceite: <input type="checkbox"/> Cola: <input checked="" type="checkbox"/>
	TÉCNICA	Al agua: <input checked="" type="checkbox"/> Al mixtión: <input type="checkbox"/>
POLICROMÍA	TÉCNICA	Óleo: <input type="checkbox"/> Temple: <input type="checkbox"/> Mixta: <input checked="" type="checkbox"/>
ÉPOCA: <i>S. XVI - XVII</i>		
ESTILO	Románico: <input type="checkbox"/> Gótico: <input type="checkbox"/> Renacentista: <input checked="" type="checkbox"/> Neoclásico: <input type="checkbox"/> Barroco: <input type="checkbox"/> Otros: <i>CLASICISTA, ROCOCÓ</i>	
Nº DE PIEZAS: <i>DESCONOCIDO</i>		
MAZONERÍA: ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS RECUBRIMIENTOS		
ESTADO DE CONSERVACIÓN	BUENO: <input type="checkbox"/> REGULAR: <input checked="" type="checkbox"/> MALO: <input type="checkbox"/> MUY MALO: <input type="checkbox"/>	
DORADO	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/> QUEMADOS: <input type="checkbox"/> DESCONSOLIDACIÓN: <input type="checkbox"/> EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>	
	SUCIEDAD SUPERFICIAL:	POLVO: <input checked="" type="checkbox"/> HOLLÍN: <input checked="" type="checkbox"/> CERA: <input checked="" type="checkbox"/> DEYECCIONES: <input type="checkbox"/> BARRO: <input type="checkbox"/> OTROS: <i>CONCRECIONES</i>
POLICROMÍA	LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/> QUEMADOS: <input checked="" type="checkbox"/> DESCOHESIÓN: <input checked="" type="checkbox"/> ABRASIONES: <input checked="" type="checkbox"/>	
CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS		
PREPARACIÓN		
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/> Comercial: <input type="checkbox"/> Imprimación: <input type="checkbox"/>	
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/> Coloreada: <input type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE:	Aceite: <input type="checkbox"/> Cola: <input checked="" 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 checked="" 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 type="checkbox"/> Media: <input checked="" type="checkbox"/>
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/> Fina: <input type="checkbox"/> Mixta: <input checked="" type="checkbox"/>	
DIBUJO SUBYACENTE: Sí: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>		
BARNIZ:		
TIPO DE BARNIZ: <i>RESINA NATURAL</i>		

CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input checked="" type="checkbox"/> Regular: <input checked="" type="checkbox"/> Malo: <input type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>		
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input checked="" type="checkbox"/>	Descohesión: <input type="checkbox"/>	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input checked="" type="checkbox"/>	Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>	
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Falsas: <input type="checkbox"/>	
CAZOLETAS: <input type="checkbox"/> LAGUNAS: <input checked="" type="checkbox"/> ABOLSAMIENTOS: <input type="checkbox"/> PULVERULENCIA: <input type="checkbox"/> EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/> OTROS: <i>PÉRDIDA DE ESTRATOS Y ATAQUE DE INSECTOS XILÓFAGOS</i>			
QUEMADOS:	Granulaciones: <input checked="" type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>	Manchas: <input type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>
	Oxidación: <input type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input checked="" type="checkbox"/>
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input checked="" type="checkbox"/>	Aspecto: <i>HETEROGÉNEA</i>
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input checked="" type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro: <input type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>