Exposición en el museo de Bellas Artes de Sevilla. Fuente: Fondo Gráfico IAPH

Generar proyectos, sumar ideas: el retablo de Santa Ana en Triana (Sevilla)

Valle Pérez Cano, Lorenzo Pérez del Campo, Eva Villanueva Romero, Gabriel Ferreras Romero, Beatriz Castellano Bravo, Centro de Intervención del IAPH

Resumen

El conjunto artístico del retablo es una obra excepcional del Renacimiento andaluz. Consta de quince pinturas sobre tabla que narran significativas escenas de la vida de María y sus padres (Joaquín y Ana). Las tablas fueron ejecutadas entre 1542 y 1557 por el pintor más importante del Renacimiento sevillano: Pedro de Campaña. También forman parte del retablo seis esculturas en madera tallada y policromada, obras anónimas que representan a San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor, San Judas Tadeo, San Juan Bautista y San Juan Evangelista; el conjunto escultórico de Santa Ana con la Virgen y el Niño; y la propia arquitectura lignaria, obra trazada probablemente por Martín de Gaínza y en la que trabajaron los entalladores Nufro de Ortega, Nicolás Jurate y varios pintores de prestigio en su época.

En el artículo se aborda cómo se ha percibido el proyecto y cómo se ha intentado implicar a diferentes profesionales, qué hace diferente a este proyecto, los resultados, la participación, las expectativas o la difusión.

Palabras clave

Andalucía / Campaña, Pedro de / Centro de Intervención / Escultura policromada / Exposiciones / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / Museo de Bellas Artes de Sevilla / Museografía / Pintura sobre tabla / Renacimiento / Restauración / Retablo de Santa Ana / Retablos

ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

El 29 de noviembre de 2010 supuso el último hito en la secuenciación de un proyecto que se había iniciado dos años atrás: la presentación de los trabajos de restauración del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana.

El proyecto ha dado la oportunidad de gestionar de diferentes maneras una gran variedad de recursos y registros de un mismo bien: exposición, catálogo, jornadas técnicas, miradas distintas; permitiendo así identificar y establecer vínculos con amplios sectores de la sociedad.

Para situarnos en la génesis hay que remontarse al 28 de noviembre de 2007 cuando, a través de un convenio de colaboración, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Sevilla, la Fundación Cajasol y el Arzobispado de Sevilla acordaron acometer la restauración del retablo, cifrando su importe en 448.075,82 euros. Así, mediante Orden de la Consejera de Cultura de 2 de diciembre de 2008 se encomienda al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico la dirección y ejecución material del proyecto de intervención del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Sevilla, y de esta forma se logra dar respuesta a las demandas de un colectivo civil que reiteradamente había manifestado la necesidad de recuperar "su retablo".

Sobre el proyecto

Para atender a las necesidades del bien se crearon dos equipos de trabajo: uno para la arquitectura lignaria (in situ) y el otro, en los talleres del Instituto, para intervenir en el conjunto de quince pinturas sobre tablas, seis esculturas en madera tallada y policromada, y tres imágenes de vestir. Ambos equipos garantizaban materia y forma, recuperando el sentido unitario y estético de este bien de interés cultural (Declaración de 4 de junio de 1931).

Siguiendo la metodología del Centro de Intervención, se desplegó una importante actividad investigadora. Se formularon estudios e investigaciones relativas a la historia material del retablo (véase en este mismo artículo el apartado Una historia de complejo trasfondo, sobre las claves de la documentación contractual, absolutamente necesaria para entender cómo se gestionó, desde el punto de vista jurídico, el retablo), o a su estructura y diseño decorativo (el intenso compromiso con las formas clásicas del repertorio ornamental y los elementos constitutivos del retablo se precisan en el apartado El retablo en detalle).

En referencia a las pinturas de Pedro de Campaña ha sido fundamental la puesta al día en materia iconográfica ya que ésta ha sido decisiva para tomar otras decisiones vinculadas con el cambio de posición de las tablas, imprescindible para entender correctamente las escenas sagradas y recuperar el discurso original.

Respecto a la investigación científica, se pusieron al servicio del proyecto todos los recursos necesarios además de la colaboración con la Universidad Pablo de Olavide, el laboratorio láser de la Agenzia Nazionale per le Nuove Tecnologie, l´Energia lo Sviluppo Economico Sostenibile (ENEA), el Laboratoire du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France CNRS-LC2RMF (Louvre) y la Universidad de Sevilla. También se han realizado análisis químicos, biológicos, de identificación de maderas, etc. y se han empleado medios de diagnóstico por imagen como radiografías y reflectografía. El tratamiento realizado estuvo encaminado a recuperar el colorido original, eliminar las intervenciones anteriores y todos los elementos que distorsionaban la imagen de la obra.

El proceso de conservación y restauración del retablo tuvo una duración de 18 meses. El documento final (la memoria de intervención) está disponible en la web del IAPH: http://www.iaph.es/retablosantaana/. En ella se puede acceder a toda la documentación generada durante el proyecto.

Acciones de transferencia

Desde los inicios del proyecto se intentaron establecer varios niveles de transferencia de los resultados obtenidos en las distintas fases/etapas del mismo. Entendíamos la necesidad de atender no sólo a la demanda de conocimiento, sino también a la puesta en valor de este bien para el público.

Una de las propuestas que surgió en primer lugar fue la de realizar una exposición como forma de garantizar el acceso a una amplia mayoría de ciudadanos, ya que los resultados de anteriores exposiciones sobre las restauraciones del Giraldillo y la colección de bienes muebles del Salvador se habían revelado como experiencias muy positivas. La exposición fue posible gracias a la colaboración con el museo de Bellas Artes de Sevilla y se convirtió en el germen de una productiva relación entre las dos instituciones.

Por ello se planteó una muestra que combinara la vertiente científica (el proceso de restauración) y la visión directa de la obra, acercando y facilitando el encuentro con el público. En la exposición que tuvo como título Pedro de Campaña en el retablo de Triana, la restauración del IAPH, se cumplieron varios objetivos. El primero fue dar a conocer a los ciudadanos el proyecto de intervención, siendo la primera vez que se intervenía el retablo con un criterio científico y, en segundo lugar, se exponían las obras fuera de su ubicación original. Sin duda, aspectos que se sumaban a la excepcional calidad de la obra.

Desde el Departamento de Investigación se coordinaron todas las actividades de transferencia; definiéndose las pautas y criterios del proyecto museológico, y ejecutándoseda la museografía por parte del Departamento de Proyectos.

Una de las decisiones que se tomó fue la de no incluir las imágenes del grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño, que se

Retablo mayor de la parroquia de Santa Ana. Fuente: Fondo Gráfico IAPH

expusieron en la capilla sacramental de su parroquia. En esta obra se tuvieron presente varios aspectos, todos ellos encaminados a recuperar y restaurar la dimensión social del bien, siendo éste uno de los elementos que mejor lo definen.

Partiendo de la premisa básica de que cada bien es único, y que restaurar es un ejercicio de responsabilidad, debíamos, por tanto, atender a todas sus particularidades. Por ello, cada uno de los procesos ligados a la obra tendría que ser coherente y consecuente con la propia naturaleza simbólica que la define. Así, en la fase de transferencia debían estar presentes todos los significados vinculados a ella.

A la hora del montaje expositivo se podía optar por varias opciones: descontextualizar la obra, musealizar de forma "pseudo sacra" y/o exponer en un espacio ajeno al entorno habitual de la misma. Ninguna de estas vías era suficiente ya que no reunían todas las claves perceptivas, impidiendo una correcta lectura de las imágenes.

Entendimos que se debía primar un entorno no institucional sin renunciar al carácter científico y técnico que ha supuesto la intervención. Se valoraron la necesidades devocionales de un colectivo muy aferrado a sus imágenes, sobre todo teniendo en cuenta el calendario de la exposición y, precisamente por el complicado entramado de relaciones que existen entre la imagen y su comunidad parroquial, queríamos evitar la ausencia de las santas en su sede habitual en el periodo de máxima afluencia (novena, festividad...), sin reponer los valores inmateriales ligados a la obra.

El resultado fue una exposición como lugar de encuentro, donde se construyen nuevas oportunidades y nuevas vidas para las obras aunque ésta sea efímera. Durante tres meses las tablas y esculturas establecieron otras relaciones y convivieron de forma distinta entre ellas, se vieron individualizadas, únicas entre sí, y posibilitando una comunicación cercana, austera y limpia. El número de visitantes fue 50.636 (del 1 de julio hasta el 17 de octubre de 2010).

Como imagen corporativa de la exposición se escogió la tabla central: San Jorge y el dragón. Se justificaba no sólo por ser la imagen titular -antiguo patrón de la parroquia- sino por ser una de las tablas con mayor carga visual del retablo. Ésta sirvió para todos los elementos de difusión gráfica: carteles, banderolas, portada de la publicación, pie de señalización, etc.

Paralelamente se elaboró un material complementario realizado expresamente para la difusión de la exposición. Principalmente fueron dos productos con propósitos distintos. El primero, un conjunto de cuatro postales para distribuirse de manera gratuita en la sala: cada una contenía textos que explicaban de forma concisa aspectos fundamentales, para que el público en general se llevara una información básica de la muestra. Se escogieron detalles de las tablas de *San Jorge y el dragón, María Cleofás y sus cuatro hijos*, *San Joaquín abandonando la casa* y *los Desposorios de la Virgen.* La elección no fue gratuita ya que cada una fue escogida porque entendíamos que encerraba o representaba alguna de las cualidades o características de la obra de Pedro de Campaña (individualizar algunos fragmentos para potenciar otros).

La elección de *San Jorge y el dragón* se justificaba por ser la imagen corporativa de la exposición (se inundó la ciudad con banderolas anunciantes del evento). *María Cleofás y sus cuatro hijos* como claro exponente de las formas italianas, siendo ésta una constante en la obra de Pedro de Campaña. En las restantes se apostó por dos aspectos fundamentales en la plástica de Campaña como son el aprecio a los detalles (salamanquesa) o las arquitecturas. Detrás de cada una de las postales, respectivamente, se incluyeron los siguientes textos: la intervención del IAPH, Pedro de Campaña y las pinturas, el retablo de Triana y, por último, el proyecto de restauración.

El segundo producto elaborado fue la publicación de sala. Un pequeño libro de menos de cien páginas cuya voluntad era que sirviera como apoyo a la visita de la exposición. Los contenidos que se desarrollaban en la publicación iban siguiendo el recorrido propuesto en el montaje expositivo profundizando en la información gráfica y textual que acompañaba a los distintos núcleos narrativos de la misma. En una primera parte se explicaba la restauración del retablo y en una segunda parte se incluía un catálogo de las obras expuestas. Todo ello con un aporte visual importante y con unos contenidos que, a pesar de ser mínimos, no renunciaban al rigor científico.

La distribución se hizo a través de la tienda del museo y con un coste de cinco euros, editándose 3.000 ejemplares.

Si alguna palabra puede definir este proyecto ha sido la colaboración entendida en todos los ámbitos. Este principio, que no debiera destacar ni extrañar, ha sido una constante, produciéndose una versátil relación entre centros y departamentos del IAPH, instituciones, colectivos, etc.

Como colofón de la exposición, y dentro de la transferencia imperante en el Centro de Intervención, era importante realizar unas jornadas técnicas para dar a conocer los resultados del proyecto. En el marco del mismo, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y la Universidad de Sevilla, con la colaboración del museo de Bellas Artes de Sevilla, organizaron las jornadas técnicas Pedro de Campaña y el arte de su tiempo, cuyo objetivo era potenciar el conocimiento de la obra de este autor y del contexto artístico en el que fueron construidos retablo y pinturas, así como dar a conocer en extenso los contenidos del proyecto de restauración.

Las jornadas se celebraron del 13 al 15 de octubre de 2010, el coordinador académico fue el catedrático Enrique Valdivieso, teniendo una enorme aceptación. Se concibieron tanto para profesionales de la conservación-restauración como para el sector

universitario, homologándose créditos de libre configuración para los estudiantes de la Universidad de Sevilla. Para ello se creó un *microsite* con diferentes enlaces para que se canalizara a través de la misma, no sólo la matriculación, sino también la prueba para la homologación y el reconocimiento académico.

La celebración de las jornadas técnicas sirvió como puesta al día a los diferentes profesionales pero también para que los estudiantes -como futuros responsables del patrimonio- fuesen los protagonistas. De las 70 plazas de las que se disponían, para las que se recibieron 144 solicitudes, se reservaron un 40% para estudiantes. El resto para expertos de la conservación y restauración.

El curso se desarrolló en la sala XIV del museo de Bellas Artes, en un espacio absolutamente extraordinario. El primer día estuvo dedicado al panorama pictórico de mediados del XVI y a la figura de Pedro de Campaña. La segunda jornada se centró en la arquitectura lignaria desde una vertiente general hasta una visión local para continuar con una mirada a la escultura y escultores andaluces. El tercer día se dedicó al proyecto de intervención con la presentación de los resultados y conclusiones por parte de los técnicos del IAPH. Los especialistas invitados fueron los historiadores de la Universidad de Sevilla: Enrique Valdivieso González, José Fernández López, Alfredo Morales Martínez, José Roda Peña; y de la Universidad de Granada: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz y Luz de Ulierte Vázquez.

Una vez terminada la intervención en el retablo fueron convocados miembros de la comunidad académica, instituciones y museos para poder visitar el retablo (antes de desmontar el andamio) y de este modo observar de cerca la restauración, propiciando nuevamente el debate.

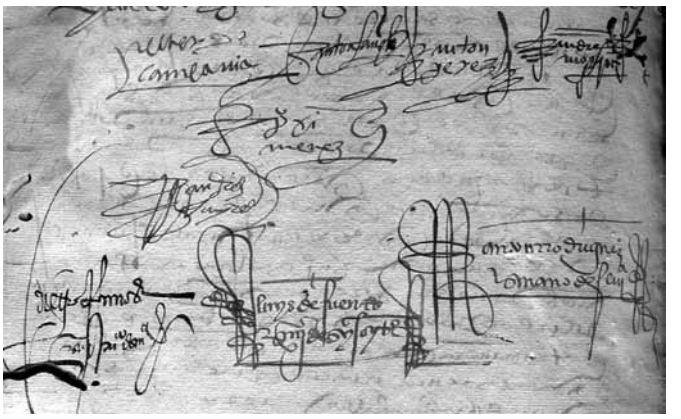
Al hacer balance tomamos conciencia de los resultados, los conocimientos generados, los diferentes productos culturales y, por qué no, una mirada nueva al pasado desde el futuro presente. Distintas perspectivas de un proyecto innovador, realidades complejas que lo integran y lo definen. La flexibilidad del equipo ha dado la posibilidad de formar, gestionar y reflexionar en torno a algo más que un proyecto.

Destacamos a continuación cuatro aspectos del proyecto que consideramos especialmente reseñables. Dichos aspectos se centran en la investigación histórica, formal y estética de la que el retablo ha sido objeto, así como en la transferencia de los resultados de su intervención.

UNA HISTORIA DE COMPLEJO TRASFONDO

Sorprende que la historia material de un bien cultural de la calidad e importancia patrimonial del retablo mayor de Santa Ana haya proporcionado, de momento, tan escasa información directa. Setenta años de investigación sólo han localizado siete documentos. A saber: las escrituras notariales de 24 y 28 de julio de 1542 (documentos I, II), 4 de diciembre de 1557 (III) y 30 de diciembre de 1564 (IV); la escritura de préstamo de 14 de julio de 1564 (V); y, por último, los dos asientos del libro 1 de fábrica parroquial fechados el 25 de noviembre de 1566 (VI, VII). Los documentos II, III y IV fueron transcritos, en lo sustancial, por el profesor Hernández Díaz en 1933 y 1937; el II fue indicado por el citado investigador aunque no transcrito; el V fue estudiado por el también profesor Palomero Páramo en 1985 y los dos últimos, localizados en el archivo de la parroquia, son inéditos. Precisamente la identificación de éstos ha sido posible gracias al proceso de investigación documental llevado a cabo en el marco del proyecto de conservación, entre otros archivos en el de la iglesia de Santa Ana de Triana.

El 4 de diciembre de 1557 los seis pintores se comprometen a través de la fórmula de mancomunidad a pintar y dorar el retablo



Firma de los pintores. Detalle del documento de 1557.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Sevilla

Del análisis de los citados textos se extraen varias conclusiones. En primer lugar, fue la curia del Arzobispado de Sevilla, a través de su provisorato, la promotora de la empresa; pero la adjudicación de la obra se produjo, contrariamente a lo que se ha venido manteniendo, en fecha anterior al 24 julio de 1542. En segundo lugar, el adjudicatario, en lo que se refiere a ensamblaje, talla, suministro de materiales e instalación del retablo, fue el entallador Nufro Ortega, pero queda acreditado que el papel de Nicolás Jurate en el proyecto fue determinante en el orden técnico. En tercer lugar, se confirma que existieron tanto unas condiciones técnicas como una muestra (plano de alzado) del proyecto (firmadas por el provisor) que le fueron entregadas a Ortega y éste a su vez trasladó a Jurate, y con arreglo a los que se ejecutó la obra. Por el momento ambos documentos no se han localizado. Con toda seguridad aclararían la identificación del técnico autor del proyecto. En este sentido compartimos la opinión del profesor Palomero quien apunta, con criterio, que este autor pudo ser el entonces

Pedestal del ático del retablo. Fuente: Fondo Gráfico IAPH

maestro mayor de la catedral, el vizcaíno Martín de Gaínza (véase el epígrafe El retablo en detalle).

Se ha indicado que la adjudicación se produjo necesariamente antes del 24 de julio de 1542 porque en ese día Ortega contrató al también entallador Nicolás Jurate para que éste realizara la mitad del retablo del que había sido adjudicatario y cuyo carácter de tal consta expresamente en la escritura de referencia. Concretamente, Ortega le subcontrató los trabajos de ensamblaje, alquitratura y talla de ese 50%, manteniendo Nufro la obligación de suministro de madera. Éste es el exacto contenido del documento I. Cabe indicar que no era la primera vez que el taller de los Ortega solicitaba los servicios profesionales de Nicolás Jurate. Como antecedente podemos citar la escritura de 3 de febrero de 1540 por la que Bartolomé Ortega, hermano de Nufro e integrante del taller familiar, le contrató tres imágenes de bulto con destino a otro de sus proyectos de arquitectura lignaria. Sin duda, la amplitud de la cartera de pedidos de los Ortega y la preparación del proyecto del gran retablo mayor de la Cartuja de las Cuevas (que sería escriturado por Nufro apenas dos meses después) aconsejaron esta subcontratación.

Pero hay más. Un mes después, exactamente el 28 de julio (documento II), Nufro Ortega decidió ampliar su relación profesional con Nicolás Jurate con respecto al proyecto de Santa Ana y acudieron nuevamente al notario. En esta ocasión, para acordar que Jurate dirigiera por dos meses, hasta acabarlo, la construcción de la mitad del retablo que retenía en su poder Ortega, en lo que tocaba a "ensamblamento e alquitratura ecepto la talla". Para cumplir este compromiso, Nicolás Jurate debía asistir en persona y dos veces al día al taller de Ortega a dirigir y supervisar el trabajo de los oficiales de éste. En el mismo acto también se responsabiliza Jurate del perfecto ensamblaje de ambas mitades; es decir, la que él personalmente construía desde el 24 de julio, y de aquella que levantaban los oficiales de Jurate. Todo ello con arreglo a las mencionadas condiciones y muestra que tanto Ortega como Jurate conocían.

Un segundo hito en la historia documental de la construcción del retablo tiene lugar el 4 de diciembre de 1557 cuando los pintores Andrés Ramírez, Andrés Morín, Antón Pérez, Antón Sánchez, Pedro de Campaña y Pedro Ximénez se obligan a través de la fórmula de la mancomunidad con un acreedor estipulante (que resulta ser el Arzobispado de Sevilla), para pintar y dorar el retablo conforme a las condiciones impuestas por éste, en término extintivo de dos años. Esta modalidad de la obligación requería para su constitución la presencia física de todos los estipulantes o bien de todos los prominentes en un mismo lugar y tiempo determinados. Con esto se garantizaba que no se quebrara la unión. La correalidad nació en el derecho romano con la misión de evitar la división del objeto debido entre varios acreedores o deudores: las partes

podían contraer obligaciones correales, que recaían sobre toda la prestación, en provecho de cualquier acreedor o a cargo de cualquier deudor. Se entendía que había allí pluralidad de vínculos que permitía a cada uno de los sujetos ser acreedores o deudores, y unidad de objeto que hacía proyectar para todos la extinción sobrevenida con relación sólo a un acreedor o deudor. Precisamente esta escritura, que exigió la presencia física de Campaña, constituye el único documento conocido que vincula directamente la figura del genial artista flamenco con el proyecto de Santa Ana al que, sin duda, estaría relacionado con anterioridad por el encargo de las tablas (véase el epígrafe Estilo y forma: las tablas de Campaña). El retablo, a efectos de trabajo, se distribuyó en seis partes iguales, siendo adjudicada una a cada deudor prominente solidario. El resultado final del trabajo sería tasado a vista de maestros pintores que fueron, en este caso, Antonio de Alfián y Juan de Zamora.

A pesar de la fórmula jurídica buscada, el compromiso no fue resuelto en el tiempo pactado y aunque las razones del incumplimiento no están totalmente claras, se han querido relacionar con dificultades económicas por parte de la parroquia a pesar de que, como se ha indicado, era el Arzobispado, y no la fábrica, la instancia que encargó el trabajo y la que, efectivamente, satisfizo importantes cantidades de dinero a los artistas como, años después, ellos mismos reconocieron.

En este sentido, el 30 de diciembre de 1564, Alfián y Zamora procedieron a tasar lo realizado, resultando que Morín había percibido 42.750 maravedíes, Pérez 46.500 ms, Ximénez 44.250 ms, Ramírez 52.000 ms y el difunto Anton Sánchez 59.000 ms. Nada se indica sobre cantidades que pudo percibir Campaña. El informe de Alfián y Zamora fue demoledor: lo cobrado (244.500 ms) superaba al valor del trabajo y éste no se había terminado; restaba, aproximadamente, un tercio de obra. Esta parte fue tasada en 112.500 ms que, esta vez, la fábrica y no el Arzobispado abona por adelantado a Antón Pérez, Andrés Morín, Pedro Ximénez, Andrés Ramírez y un pariente de Sánchez, el pintor Luis Hernández. Todos se comprometen, otra vez mancomunadamente, a hacer la obra en 6 meses, solución a la que se recurrió sin duda por aplicación práctica del principio de *duobus malis minus est eligendum*. Como ya puso de relieve el profesor Palomero, la fábrica había garantizado la financiación del proyecto al pactar (14 de julio) con la colegial del Salvador un préstamo de 320 ducados para hacer frente al compromiso. La deuda gravó la fábrica parroquial durante años, pero el proyecto se concluyó.

Está acreditado que en el verano de 1565 el retablo estaba asentado en el presbiterio de Santa Ana pero faltaban un par de detalles. En el otoño de 1566 (documentos VI-VII) el provisor ordena al mayordomo de fábrica abonar a Nufro Ortega 3.443 ms por la *hechura e tabla* de dos tableros que faltaron al retablo y a Andrés Morín, pintor, 3.426 por el *dorado y pinturas* de los citados dos tableros. Se trata de dos tableros del sotobanco. Casi un cuarto de siglo después terminaba la compleja historia de la construcción del retablo mayor de Santa Ana de Triana.

Aún quedan en pie no pocas incógnitas. ¿Fue definitivamente Martín de Gaínza el autor de las trazas?, ¿cómo y por qué fue adjudicada la obra de pintura a Campaña?, ¿llegó el maestro a trabajar realmente en la arquitectura lignaria?, ¿qué sucedió exactamente entre 1542 y 1555?, ¿por qué no se determinaron responsabilidades entre los pintores y doradores? Éstas son algunas preguntas, posibles y complejas, con las que el paradigma de la investigación no tiene más remedio que enfrentarse para resolver una historia apasionante.

EL RETABLO EN DETALLE

La importancia del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana radica en las novedades que su diseño incorpora al ámbito de la arquitectura lignaria sevillana del segundo tercio del siglo XVI. Su colosal estructura arquitectónica (13,15 x 8,08 m) de madera tallada, dorada y policromada, que sirve de marco al excelente programa pictórico pintado por Pedro de Campaña, estaba ya iniciada en 1542 pero no fue concluida hasta 1566.

Tiene planta ochavada compuesta de sotobanco, banco y tres cuerpos divididos en cinco calles, siendo la central más ancha y acabando en sus extremos en entrecalles donde se ubican hornacinas con esculturas exentas. Muestra además un gran ático de tres calles elevándose la central mediante un zócalo y está coronado por una estructura rectangular en la que se enmarca un medio punto con un relieve del Padre Eterno.

Su originalidad se debe al empleo como soporte de columnas con el fuste tallado y alargados balaustres ambos con capiteles de orden compuesto que sustituyen a los baquetones góticos y permiten mantener tanto la verticalidad característica de las estructuras góticas como el sistema de casilleros. Así mismo se potencia el entablamento y los pedestales y se eliminan los doseletes y los pináculos del ático incorporando como remates unas piezas con forma triangular en cuyo interior, las más pequeñas, presentan bustos en relieves y sobre ellas pequeñas esculturas de ángeles. A esto se une la profusa decoración *al romano* que inunda todas las superficies hábiles, desde los frisos y pedestales hasta las columnas y balaustres (PALOMERO PÁRAMO, 1983: 122-125).

La traza del retablo ha sido atribuida a Martín de Gaínza (?-1556) por la semejanza de su repertorio ornamental con el empleado en la fachada del ayuntamiento sevillano, los soportes del interior de la sacristía mayor y el retablo pétreo de la Virgen de los Reyes en la capilla real de la catedral de Sevilla (PALOMERO PÁRAMO, 1983).

Las obras de las casas consistoriales se iniciaron en 1526 y las de la sacristía mayor de la catedral a partir de 1530. El responsable del diseño y dirección de ambas fue, hasta 1534, el arquitecto Diego de Riaño (?-1534), maestro mayor de las dos instituciones y una figura clave en la renovación de la arquitectura sevillana. Con él trabajó e inició su formación el aparejador Martín de Gaínza,

Detalles del retablo. Fuente: Fondo Gráfico IAPH

documentado entre las nóminas de las obras del consistorio entre los años 1527 y 1528, y sucedió a Riaño en el cargo de maestro mayor de la catedral terminando las obras que éste tenía comenzadas, realizando el proyecto de la capilla mayor. Gaínza tenía habilidad para la construcción pero no poseía dotes para el diseño y le faltaba capacidad creadora recurriendo en sus proyectos a lo aprendido de Riaño (Morales Martínez, 1991: 190-197).

Sin embargo otros elementos que componen el retablo parecen estar extraídos directamente del repertorio clásico descrito por Diego de Sagredo (1490-1528) en su tratado *Medidas del Romano* (1526).

La relación del retablo con las obras antes citadas no sólo estriba en su semejanza ornamental; al analizarlo más detenidamente se observa cómo se ha adaptado a su estructura arquitectónica el esquema compositivo que se reproduce en la fachada de las casas consistoriales, el muro que rodea las dependencias del ángulo sureste de la catedral que incluye la sacristía mayor y el interior de esta última. Los tres ámbitos tienen en común la misma manera de componer la zona inferior de sus paramentos. Se repite un módulo constituido por un podio con realce en las zonas correspondientes a los soportes (columnas, pilastras y/o balaustres). Se emplean capiteles compuestos, un amplio entablamento con cornisa pronunciada y un friso corrido con dados salientes en los soportes.

Es importante destacar cómo la columna usada en el retablo, con fuste tallado con grutescos organizados a *candelieri,* deriva de la empleada en el interior de la sacristía. Mientras que el tipo de balaustres es semejante a los que aparecen en el retablo pétreo de la capilla real, muestra el fuste dividido en tres sectores presentando el tercio inferior como una columna retallada.

Así mismo gran parte de la ornamentación desarrollada en las arquitecturas antes citadas decoradas con grutescos, *candelieris* y medallones con representaciones sacras o mitológicas, es también acomodada a los espacios de la arquitectura lignaria.

Igualmente, como ya se ha comentado, existe una estrecha relación entre ciertos elementos del retablo con lo expuesto en el tratado *Medidas del Romano* (1526). Se puede apreciar cómo los pedestales se ajustan en medidas y decoración a lo recomendado: "en los cuales se esculpe y forma medallas y escudos, títulos, victorias y otras cualesquier labores que el maestro quisiere". Están decorados con medallones en relieve como los reproducidos en la fachada del ayuntamiento y sacristía mayor. Los frisos son representados exactamente como se ilustra en el citado tratado: dos cabezas de querubines con las alas desplegadas y entre ellos unas cintas de las que cuelgan motivos florales. Una interpretación de este tipo de friso con cabezas de ángeles realizó entre 1529-33 Diego de Riaño en la portada de la capilla de San Gregorio de la catedral de Sevilla.

Los capiteles compuestos son prácticamente idénticos al reproducido por Sagredo con la salvedad que presenta las volutas enrolladas hacia arriba al igual que los capiteles de las pilastras de la fachada de la sacristía mayor, diseñada como se ha comentado por Riaño.

La incorporación de pequeñas esculturas de ángeles en los remates del retablo es algo posiblemente también tomado de Sagredo, como muestra en la ilustración de la portada de un sepulcro.

Con estas notas se quiere evidenciar que el retablo de Santa Ana, cuya función aún permanece vigente, continúa siendo una de las obras más representativas de la arquitectura lignaria realizada en

Sevilla en el primer tercio del siglo XVI. A pesar de las modificaciones y añadidos de los que ha sido objeto, conserva casi inalterable sus pinturas, arquitectura y ornamentación (con su policromía y dorado). Tras la puesta en valor de este conjunto, esperamos que sirva como punto de partida para nuevos estudios e investigaciones sobre esta emblemática obra.

ESTILO Y FORMA: LAS TABLAS DE CAMPAÑA

La lectura de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Triana comienza su narración por el primer cuerpo hasta el ático y las calles de izquierda a derecha siguiendo un orden cronológico de las distintas escenas según los textos sagrados.

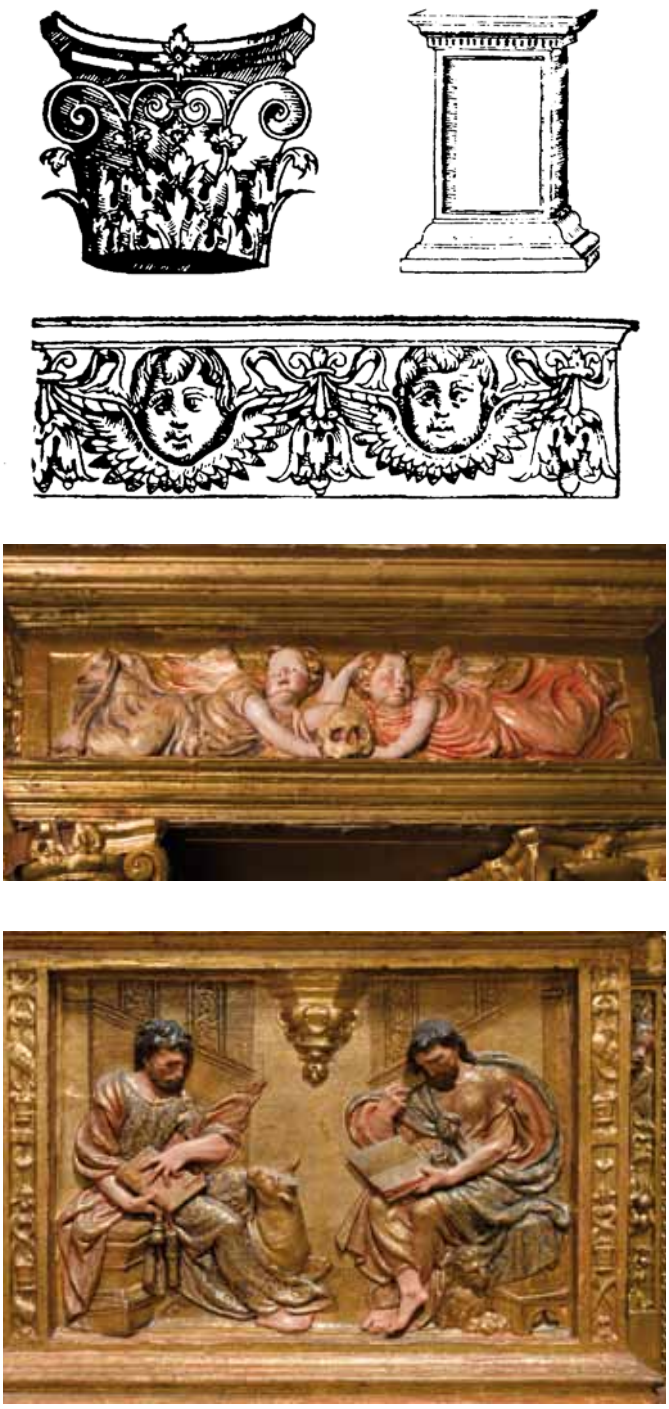
Las quince pinturas al óleo sobre tabla realizadas casi con toda probabilidad por el artista flamenco Pedro de Campaña para este retablo representan: *San Joaquín expulsado del templo*; *San Joaquín abandonando su casa; El anuncio del arcángel a San Joaquín*; *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada*; *La Natividad de la Virgen*; *La presentación de la Virgen en el templo*; *La Coronación de la Virgen en el templo*; *Los Desposorios de la Virgen*; *La Visitación de la Virgen; La Natividad de San Juan Bautista*; *La Natividad de Jesús o la Adoración de los pastores*; *María Cleofás con sus cuatro hijos*; *María Salomé con sus dos hijos*; *San Jorge y el dragón*; y *La Asunción*.

Las tablas que sirven de soporte a las pinturas anteriormente señaladas, constituidas por paneles de madera de castaño, presentan en general un corte tangencial y su adhesión se llevó a cabo por unión viva, aplicándosele *a posteriori* un encañamado o adhesión de estopa por el reverso. También se pone de manifiesto tras este análisis físico de las tablas que los recursos técnicos-pictóricos del artista son importantes, aumentando de esta manera la eficacia del mismo. Son pinturas de colores vivos e intensos, donde además de los arrepentimientos o modificaciones aparecen dibujos subyacentes (reflectografía infrarroja), lo que deja entrever una cierta necesidad por parte del artista de acercarse a la máxima perfección y meticulosidad en la finalización de estas obras.

Las pinturas atribuidas a Pedro de Campaña presentan relevantes elementos que las diferencian entre sí, desde un punto de vista de su calidad, ya que se puede observar en ellas la intervención de diferentes manos, aunque su autoría por parte de los expertos sea desde siempre considerada del pintor de Bruselas.

La homogeneidad de estas obras, desde un punto de vista morfológico, viene dada por diferentes factores. En primer lugar destaca la habilidad del artista para crear escenas y grandes composiciones de personajes que gesticulan y se expresan de maneras variadas como puede observarse por ejemplo en las tablas *La Coronación de la Virgen en el templo*, *La Natividad de Jesús* o *La Adoración de los pastores* y *La Asunción*. En todas ellas se observa cómo el elenco de ángeles, pastores y apóstoles presentan actitudes diferentes y con escorzos varios, dando dinamismo y movilidad a la escena.

El segundo factor consiste en que todo el conjunto de obras analizadas presenta una estética donde se sintetizan las enseñanzas del artista flamenco a lo largo de su dilatada carrera artística. Por ello, la influencia de los Países Bajos viene dada por la matización de los detalles y la inclusión de elementos anecdóticos, propios de la cotidianeidad como puede observarse en *San Joaquín abandonando su casa*, al colocar a una salamanquesa en la fa-



Ilustraciones del tratado *Medidas del Romano*. Fuente: SAGREDO, 1526
Detalle del entablamento del retablo. Fuente: Fondo Gráfico IAPH
Detalle del relieve de San Lucas y San Marcos. Nufro Ortega y Andrés Morín. Fuente: Fondo Gráfico IAPH

La Coronación de la Virgen en el templo

La Natividad de Jesús o La Adoración de los pastores

La Natividad de san Juan Bautista. Detalle

La Visitación de la Virgen. Detalle
Fuente: Fondo Gráfico IAPH

San Jorge y el dragón.

Desposorios de la Virgen con San José. Antes y después de la intervención

María Cleofás con sus cuatro hijos. Antes y después de la intervención.
Fuente: Fondo Gráfico IAPH

chada de la casa del santo; en *La Natividad de San Juan Bautista*, donde introduce un gato atrapando a un ratón a los pies de la cama; o en La *Visitación de la Virgen*, donde un grupo de polluelos comen a los pies de los personajes. También el artista supo captar los gestos y actitudes de los personajes con gran meticulosidad, dando lugar a la plasmación de gestos de dolor, alegría y gozo según las necesidades. Otro de los factores que unifican las tablas es que los paisajes de las pinturas son anecdóticos, secundarios, solamente aparecen para acompañar a los personajes, ya que ellos son los verdaderos protagonistas de las escenas retratadas. Dichos paisajes, a veces arquitectónicos, a veces paisajísticos, a pesar de estar en un segundo plano, están llenos en un buen número de ocasiones de elementos de gran detallismo, propio de la meticulosidad y el simbolismo con que Pedro de Campaña solía representar en sus obras. Los fondos arquitectónicos presentan una edificación clásica propia del renacimiento italiano como se ve en *San Joaquín rechazado en el templo*, *La Presentación de la Virgen en el templo* o *Los Desposorios de la Virgen*. Los fondos paisajísticos reflejan esa formación inicial flamenca, donde el detallismo estaba presente, como se observa en *El anuncio del arcángel a San Joaquín*, *La Visitación de la Virgen*, *La Natividad de Jesús* o *Adoración de los pastores y San Jorge venciendo al dragón.*

Las formas rafaelescas, propias de la influencia italiana que recibió el artista, están presentes en las tablas del retablo, a través de las composiciones triangulares o geométricas, la dulzura de los personajes, el marcado dibujo de los mismos con un trazo firme y enérgico, y la utilización del color en los personajes de algunas escenas. Ciertas figuras representadas se muestran con un canon de belleza alargado, muy manierista, propio igualmente de esta influencia italiana en Campaña por su estancia en el país transalpino.

Las escenas representadas en las tablas tienen una distribución vertical donde, para el desarrollo de los diferentes episodios, es necesario especialmente acudir a tres recursos artísticos distintos: primero presentar una escena única, donde los personajes aparecen alargados y estilizados como en *San Joaquín rechazado en el templo* o *San Joaquín abandonando su casa*; segundo, mostrando una escena doble donde dos grupos de personajes se reparten en dos planos, superior e inferior, de la tabla y sin aparente nexo de unión, como *La Natividad de San Juan Bautista*, *La Presentación de la Virgen en el templo* o *La Asunción*; y tercero, la creación de una doble escena, en dos planos pero unidas por un gesto determinado como sucede en *El anuncio del arcángel a San Joaquín*, *La Natividad de Jesús* o la *Adoración de los pastores* o *San Jorge y el dragón*.

También es posible mencionar que el desarrollo de los paisajes va a dar lugar a diferencias entre los que son interiores y los exteriores que muestran espacios abiertos. Los primeros, en las tablas como *San Joaquín rechazado en el templo, San Joaquín abandonando su casa, La Natividad de San Juan Bautista, La Presentación de la Virgen en el templo, La Coronación de la Virgen en el templo, Los Desposorios de la Virgen, La Visitación de la Virgen, La Natividad de la Virgen, María Cleofás con sus cuatro hijos* y *María Salomé con sus dos hijos,* muestran un cierto recogimiento e intimismo en las representaciones a través de los gestos y manifestaciones de cada personaje a través de sus sentimientos.

La homogeneidad de las obras del retablo viene dada por la habilidad del artista para crear escenas e incluir detalles, elementos anecdóticos y paisajes secundarios

El color es tratado en este conjunto de tablas de una manera especial, ya que se basa en tonalidades normalmente suaves y puras, pero en muchos casos contrapuestas, es decir, sin llevar a cabo una transición de una tonalidad a otra a través de una degradación de dichos colores, algo propio de las formas manieristas. De esta manera da lugar a composiciones llenas de vida por esos efectos de la luz, unida al gusto y notable dominio de los claroscuros.

La unión de influencias flamencas e italianas dio lugar a unas formas artísticas en Campaña que tienen como conclusión pinturas de gran fuerza expresiva y ensalzamiento emocional de los sentimientos manifestados por los personajes.

Además, las tablas no han estado siempre en el mismo espacio para el que fueron concebidas. El desarrollo del programa iconográfico que se establecía antes de esta intervención del IAPH no seguía una correlación lógica y cronológica de las escenas según la lectura que tuvo que presentar en su origen, y que se ha corregido en esta intervención.

En concreto eran las tablas *San Joaquín rechazado en el templo* y *San Joaquín abandonando su casa*, y por otra parte, *Los Desposorios de la Virgen* y *La Natividad de Jesús o la Adoración de los pastores*, las que tenían cambiadas sus ubicaciones entre sí, dando lugar a una lectura incorrecta y a un punto de vista de la perspectiva no adecuado en los diferentes pasajes representados por el artista.

En concreto, las quince tablas al óleo del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Triana fueron, casi con toda seguridad, diseñadas por el artista Pedro de Campaña, ya que incluso se conservan algunos dibujos preparatorios. Aunque se pueden observar en ellas diferentes acabados, seguramente por la intervención durante el proceso de realización del retablo de otros artistas que trabajaron conjuntamente con el maestro flamenco, el estilo y los grafismos propios de éste quedan patentes en las pinturas objeto de estudio, donde se fusionan religiosidad y cotidianeidad al mismo tiempo que naturalidad y elegancia.

ACOTACIONES SOBRE LA EXPOSICIÓN

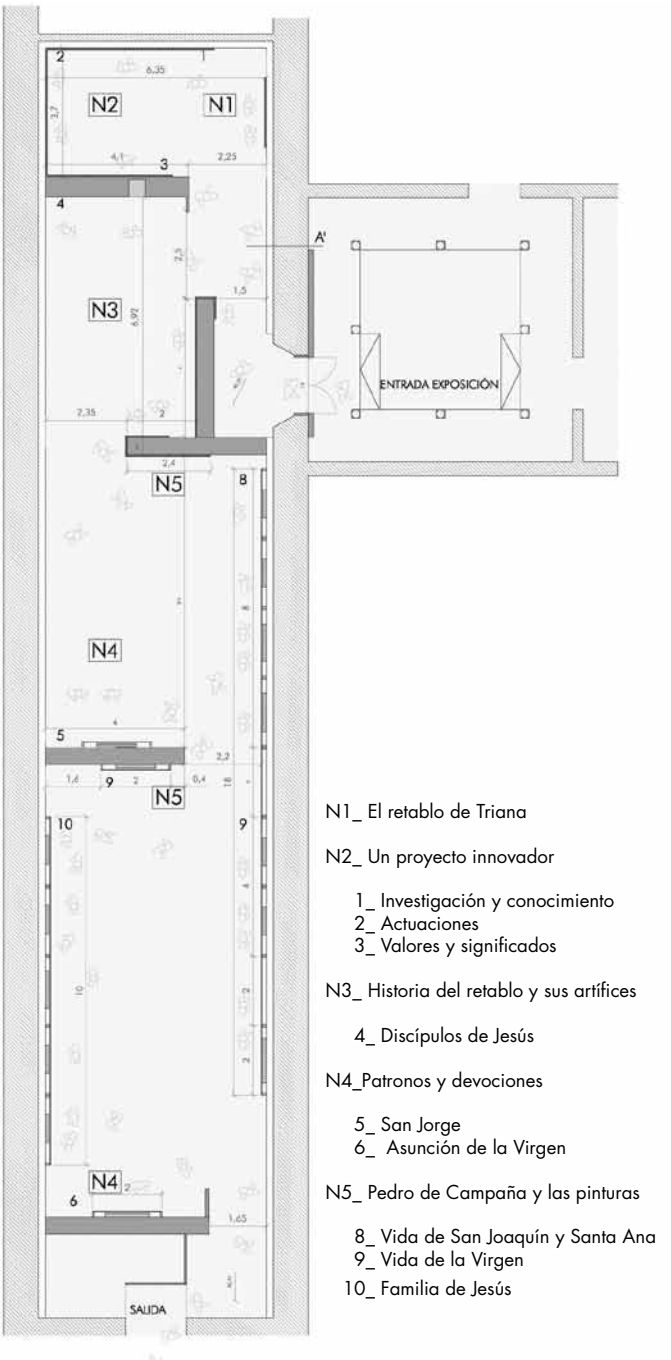
La evolución de las políticas culturales a lo largo del último cuarto del siglo pasado ha conllevado la incorporación de las acciones de transferencia como objetivo prioritario en la tutela de los bienes culturales. Entendiendo que la mejor estrategia para la salvaguarda de los bienes y de sus valores patrimoniales es aumentar el conocimiento sobre los mismos y consecuentemente el aprecio del grupo social al que pertenecen. En consecuencia, tanto la presentación de los resultados materiales de los procesos de actuación sobre los distintos bienes patrimoniales, como la divulgación del conocimiento científico adquirido a lo largo de los mismos, son entendidas como acciones complementarias dentro de una misma fase de la propia intervención.

En este sentido, la exposición *Pedro de Campaña en el retablo de Triana, la restauración del IAPH* es entendida como un medio de comunicación que se integra dentro del conjunto de acciones de transferencia, que han acompañado el desarrollo del programa de conservación llevado a cabo por el IAPH sobre el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Sevilla. La capacidad dinamizadora como atractor cultural del museo de Bellas Artes va a extender los objetivos divulgativos de la exposición, ampliando las tipologías de los grupos de visitantes.

El proyecto expositivo responde al programa museológico, garantizando un resultado espacial de acuerdo con su contenido. Incluye la definición de la imagen gráfica de la muestra, estableciendo unos códigos gráficos, tipográficos y tonales que se aplican tanto en la producción de los materiales didácticos y divulgativos asociados a la misma -banderolas, postales, publicación de sala, señalética de recorridos, señalética en sala- como a los propios soportes del montaje expositivo.

La sala que acogió la celebración de la muestra es un espacio rectangular de aproximadamente 36 metros de largo por 6,5 metros de ancho, totalmente accesible y dotado de sistemas de iluminación, climatización y control ambiental que garantizan las correctas condiciones de presentación y conservación de los bienes expuestos. Como premisa, la sala contaba con 4 estructuras portantes procedentes del montaje de una exposición anterior que serán sometidas a pequeñas modificaciones y reutilizadas para desarrollar nuestra propuesta museográfica.

El montaje expositivo proporciona soporte material al discurso museológico, permitiendo la organización coherente de sus contenidos, estructurados en cinco capítulos o núcleos narrativos -El retablo de Triana, Un proyecto innovador, Historia del retablo y sus artífices, Patronos y devociones, y por último Pedro de Campaña y las pinturas– que se desarrollan de manera articulada y consecutiva, reforzando el carácter didáctico de la exposición. Cuatro estructuras murales perpendiculares al recorrido de la visita, una de ellas de nueva planta, construyen esta secuencia narrativa, delimitando tres ámbitos espaciales diferenciados, or-



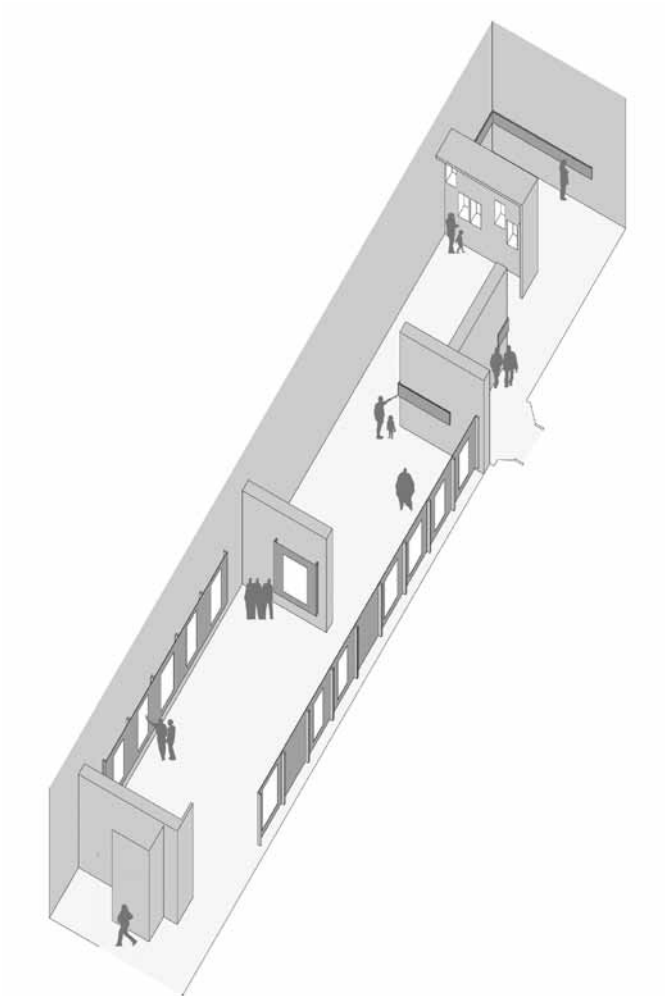
Perspectiva axonométrica de la propuesta museográfica.
Fuente: Departamento de Proyectos IAPH

El montaje expositivo proporciona soporte material al discurso museológico, permitiendo la organización coherente de sus contenidos, estructurados en cinco capítulos o núcleos narrativos que se desarrollan de manera articulada y consecutiva, reforzando el carácter didáctico de la exposición

denando la presentación de contenidos y estableciendo el ritmo del recorrido. Con esta configuración espacial se pretende independizar la presentación de los contenidos de carácter técnico, desarrollados en el primero de estos ámbitos, de la presentación de las obras restauradas, potenciando así su capacidad expresiva y facilitando la percepción de sus cualidades artísticas y de su alto valor cultural.

El acceso del público a la sala se hace por la entrada principal del museo a través de un área de apoyo y servicios al público que hace las funciones de vestíbulo previo y donde se desarrollan unos contenidos informativos básicos sobre la exposición y su marco institucional. Ya en el interior de la sala y frente al acceso, se agrupan dos estructuras murales conformando un espacio de acogida tenuemente iluminado que se aprovecha para direccionar y organizar el sentido de la visita.

La posición descentrada del acceso permite delimitar un primer ámbito, caracterizado por la ausencia de relaciones visuales con el resto de la sala, donde se presenta, bajo el título Un proyecto innovador, el programa de conservación del retablo. Los contenidos divulgativos, mayoritariamente gráficos, se desarrollan a modo de desplegable sobre los paramentos y elementos delimitadores del área que, para facilitar su lectura, se ubican en una franja comprendida entre los 1,2 y 1,8 metros de altura. Previamente, en otro panel ubicado en el frente contiguo al acceso se describen e identifican gráfica y conceptualmente la arquitectura y el programa iconográfico del retablo.



Propuesta museográfica. Distribución en sala.
Fuente: Departamento de Proyectos IAPH

Con la configuración de este ámbito como un espacio cerrado, la disposición de los soportes expositivos y su nivel de iluminación se pretende favorecer una lectura pausada e individualizada de los contenidos desarrollados. En este primer núcleo se establece una jerarquía compositiva en la presentación de la información textual –títulos, subtítulos y párrafos de desarrollo de contenidos- que se extenderá al resto de la muestra y que permite desarrollar para cada núcleo distintos niveles de lecturas.

En contraste, el ritmo establecido por las estructuras transversales pauta un recorrido fluido por el resto de la sala, conformando dos ámbitos expositivos diferenciados, entre los que se generan visiones cruzadas, y donde siguiendo la secuencia establecida en el programa museológico se desarrollan los restantes núcleos narrativos -Historia del retablo y sus artífices, Patronos y devociones y Pedro de Campaña y las pinturas- presentándose tanto las obras asociadas a cada uno de ellos como los textos complementarios.

Los sistemas de exposición propuestos construyen un fondo neutro para las tablas y esculturas reforzando su cualidad expresiva, logrando un nivel de abstracción respecto al retablo que permite al espectador apreciarlas individualmente sin olvidar que forman parte de una composición de orden superior.

El siguiente núcleo narrativo, Historia del retablo y sus artífices, nos acerca a la historia material del templo y del retablo, destacando las aportaciones de los distintos artistas que en él participaron. Como muestra de esta labor, se presenta de forma conjunta el grupo de seis esculturas renacentistas que representan a los discípulos de Jesús, alojadas a modo de hornacinas, en los compartimentos de un nuevo soporte expositivo: un muro contenedor construido con subestructura de madera forrada de tableros de DM, que incorpora su propio sistema de iluminación mediante LEDS, destacando la volumetría de las piezas mediante el juego de sombras creado. Una composición hueco-macizo que responde con la ubicación de la obras en el retablo.

En una analogía compositiva con la estructura del retablo, las obras que forman parte del núcleo denominado Patronos y devociones, originalmente ubicadas en la calle central del retablo, se presentan en una posición destacada respecto al conjunto, al ubicarse en el eje central de la sala en el sentido del recorrido. Las obras se vinculan a las estructuras transversales buscando más profundidad en las perspectivas creadas. La tabla de San Jorge, imagen titular del retablo de gran carga simbólica y audacia compositiva, se enfrenta al conjunto de las tallas de los discípulos de Jesús, siendo la primera de las 15 pinturas al óleo

Montaje expositivo, presentación del grupo escultórico (arriba). Perspectivas del montaje expositivo, núcleos narrativos 1, 2 y 3 (abajo).
Fuente: Fondo Gráfico IAPH

de Pedro de Campaña que se pueden contemplar en la muestra. Del mismo modo, la tabla de la Asunción de la Virgen se presenta de manera individualizada en el muro que cierra el montaje expositivo.

El discurso expositivo del núcleo Pedro de Campaña y las pinturas se apoya en el propósito didáctico que originalmente perseguía el retablo, para proponer la presentación de las restantes tablas agrupadas en tres bloques temáticos -Vida de San Joaquín y Santa Ana, Vida de la Virgen y Familia de Jesús- que se desarrollan parcialmente enfrentados en las dos paredes longitudinales de la sala. Complementariamente, se desarrollan los contenidos divulgativos referidos a la vida y obra de Pedro de Campaña.

Para conseguir un grado de abstracción de cada una de las obras respecto al conjunto, se decide enmarcarlas. Para ello, se dispone una superficie continua adelantada respecto al plano de presentación de las obras pictóricas que, a modo de paspartú, las delimita y encuadra, proporcionando un orden compositivo a un conjunto heterogéneo y complejo, basado en la modulación y la seriación del propio elemento marco. Esta superficie, que se desarrolla entre los 0,6 y los 2,7 metros de altura, está

Montaje expositivo, presentación de las tablas del retablo.
Fuente: Fondo Gráfico IAPH

formada por módulos de 2 metros de ancho por 2,1 metros de altura, que se dejan ciegos para marcar pausas entre los bloques temáticos.

Así, siguiendo el orden de lectura en el sentido del recorrido, el primer grupo ubicado en el frente izquierdo de la sala reúne las seis tablas que narran escenas de La vida de San Joaquín y Santa Ana, incluyendo las que narran el nacimiento y la presentación en el templo de la Virgen y, tras una pausa, una última tabla que representa los desposorios de la Virgen y San José. En el segundo conjunto se presentan en orden correlativo las tablas que narran acontecimientos vinculados con la genealogía de Jesús. La tabla de la Visitación cierra la composición centrada en la vida de la Virgen y se presenta, al igual que las tablas de San Jorge, la Asunción de la Virgen, de manera individualizada sobre una de las estructuras transversales.

Los elementos marco, construidos con tableros de DM a los que se les abren huecos de dimensiones ajustadas a las de las tablas que enmarcan, se fijan a la pared mediante una subestructura portante realizada también en madera. El montaje previo de esta subestructura permite replantear, ordenar y sistematizar su colocación posterior y la de las tablas. Cada una de las cuales descansa en un perfil continuo en U de acero inoxidable, forrado interior-

Secuencia de montaje del sistema de presentación y enmarcado de las tablas del retablo.
Fotos: José A. Pardo González (2 y 3); Fondo Gráfico IAPH (1 y 4)

mente para proteger el plano de apoyo de la tabla. Para garantizar la verticalidad de las mismas se calzan una a una y en el plano superior se disponen dos chapas plegadas de acero inoxidable, convenientemente forradas, que a modo de pestañas evitan el vuelco de las obras.

Con el sistema de presentación propuesto se ha intentado potenciar la percepción por parte del público de las cualidades artísticas de las tablas –color, técnica, trazado–, de su potencia expresiva y de su alto valor cultural, posibilitando una contemplación más cercana y detallada. A su vez, se juega con la intensidad y el tipo de iluminación para construir un marco escenográfico neutro en el que la atención del espectador se concentre en las cualidades expresivas de las obras presentadas.

Como conclusión, consideramos que la muestra consiguió dar una respuesta satisfactoria al doble objetivo de presentar el conjunto de esculturas y pinturas que componen el programa iconográfico del retablo, ofreciendo la posibilidad de enfrentar al público con las obras restauradas de una manera directa, y de transferir el conocimiento adquirido sobre el retablo durante su proceso de intervención. Proporcionando, por tanto, una visión integral del mismo y haciendo partícipe al público asistente del valor y del significado cultural de este patrimonio recuperado.

PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA ANA DE SEVILLA

Promotores

Convenio de colaboración de 28 de noviembre de 2007

Restauración
Consejería de Cultura
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Director
Román Fernández-Baca Casares

Estudios y ejecución del proyecto
Dirección técnica
Lorenzo Pérez del Campo, Jefe del Centro de Intervención

Equipo
Gestión técnica: María del Mar González González; Araceli Montero Moreno
Conservación y restauración de pintura: Rocío Magdaleno Granja (coordinación general); Carmen Bahima Díaz; Enrique Balbontín Casillas; Amalia Cansino Cansino; Eva Claver de Sardi; Juan Alberto Filter Peinado; Cinta Martín León; Silvia Martínez García-Otero; Lourdes Núñez Casares; Beatriz Prado Campos y María José Robina Ramírez
Conservación y restauración de escultura: Juan Carlos Castro Jiménez y Gracia Montero Saucedo
Conservación y restauración de arquitectura lignaria: Enrique Gutiérrez Carrasquilla (coordinación); Benjamín Domínguez Gómez y David Triguero Berjano
Estudios históricos: Gabriel Ferreras Romero y Eva Villanueva Romero (coordinadores); Ángel González Gautier; Alberto Granados Román; y Juan Manzano Calvo
Análisis: Auxiliadora Gómez Morón; Lourdes Martín García; Víctor Menguiano Chaparro y Marta Sameño Puerto
Medios físicos de examen: Eugenio Fernández Ruiz y José Manuel Santos Madrid
Conservación preventiva: Raniero Baglioni
Documentación: Sara Martín Asensio
Administración: Mercedes González-Alorda Zibikowski
Comunicación: Candela González Sánchez y Beatriz Sanjuán Ballano

Colaboraciones científicas
Jacques Castaing; Francesco Colao; Adrián Durán Benito; Roberta Fantoni; Ángel Polvorinos del Río; Pilar Ortiz Calderón y Auxiliadora Vázquez Gónzález

Colaboraciones
Alquiansa; Arte-lab. S.L.; Carmen Ángel Gómez; Manuel de Cárdenas Mansfeld; José Escobar Rodríguez; Lourdes Fernández González; Fundación Forja XXI; Javier de García Alhama; Rocío Hermosín Miranda; Roberto Jiménez Mariano; Pedro Manzano Beltrán; José A. Pardo González; Reyes Ojeda Calvo; Rodríguez e Hijo, S.C.; María de la Roca Marchena y Esteban Rodríguez

Agradecimientos
Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura
Real Parroquia de Santa Ana, Sevilla

EXPOSICIÓN PEDRO DE CAMPAÑA EN EL RETABLO DE TRIANA, LA RESTAURACIÓN DEL IAPH

Organiza
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)
Director
Román Fernández-Baca Casares

Museo de Bellas Artes de Sevilla (MBASE)
Director
Antonio Álvarez Rojas

Comisariado
Lorenzo Pérez del Campo

Coordinación de la exposición en el MBASE
Virginia Marqués Ferrer

Proyecto museológico
Valle Pérez Cano y Eva Villanueva Romero

Proyecto museográfico
Beatriz Castellano Bravo y Marta García de Casasola Gómez

Diseño gráfico
Francisco Lora Burguillos

Conservación preventiva
Raniero Baglioni

Fotografías
Eugenio Fernández Ruiz y José Manuel Santos Madrid

Asesoramiento editorial
Departamento de Publicaciones (IAPH)

Comunicación
Candela González Sánchez y Beatriz Sanjuán Ballano

Montaje
José A. Pardo González-Montaje de Exposiciones

Productos de difusión
Artes gráficas J. De Haro S.L.; Publicidad Carrera S.L.; Escandón Impresores; Trillo Comunicación Visual S.L.U

Traducciones
Edwina May Williams

Transporte
Javier de García Alhama

Agradecimientos
Museo de Bellas Artes de Sevilla

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1979) *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Barcelona: Ediciones El Albir, 1979

BERMEJO MARTÍNEZ, E. (1980) *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Diego Velázquez, 1980, vol. I y II

CALDERÓN BENJUMEA, C. (1990) *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*. Sevilla: Diputación Provincial, 1990 (Arte Hispalense; 51)

DACOS, N. (1980) Pedro Campaña dopo Siviglia: Arazzi e altri inediti. *Bollettino d'arte*, n.º 1, 1980

DACOS, N. (1984) Fortune critique: de Pedro de Campaña – Peeter de Kempeneer. De Pacheco a Murillo et à Constantin Meunier. *Revue Belge d'Archéologie et d'Historie de l'Art=Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LIII, 1984

DACOS, N. (1988) La Crucifixion du Louvre et les premières espagnoles de Peeter de Kempeneer. *La revue du Louvre et des Musées de France*, n.º 3, 1988

GESTOSO Y PÉREZ, J. (2001) *Ensayo de un diccionario. De los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Pamplona: Analecta editorial, 2001

GUERRERO LOVILLO, J. (1986) *Guía artística de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1986

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. (1936) *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla: Junta Conservadora del Tesoro Artístico, 2ª División, 1936

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1937) *Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. IV. Sevilla, 1937

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1933) Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. IX. Sevilla, 1933

JACOBO DE VORÁGINE, BEATO (1990-1992). *La leyenda dorada*. [1ª ed. en "Alianza forma", 4ª reimp.]. Madrid: Alianza, 1990-1992, vol. I y II (Alianza forma; 29-30)

MARTÍNEZ VALERO, M.ª A. (1991) *La iglesia de Santa Ana de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1991 (Arte Hispalense; 56)

*Una **MIRADA** singular: pintura española de los siglos XVI al XIX*. [Oviedo]: Centro Regional de Bellas Artes, 2006

MORALES MARTÍNEZ, A. (1991) *La arquitectura en los siglos XVI, XVII y XVIII. La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1991, pp. 190-197

MURO OREJÓN, A. (1961) *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta provincial, 1961

PACHECO, F. (1985) *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables y varones*. Edición e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación Provincial, 1985

PACHECO, F. (1990) *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990

PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983) *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, pp. 122-125

***PEDRO DE CAMPAÑA** en el retablo de Triana: la restauración del IAPH*. [Sevilla]: Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, D.L. 2010

PÉREZ CALERO, G. (1979) *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979 (Anales de la Universidad Hispalense. Serie Filosofía y Letras; 45)

SAGREDO, D. (1526) *Medidas del Romano,* 1526 [en línea] <http://www.aq.upm.es/Instituciones/jherrera/HistoriaConstruccion/index.html> [consulta: 1/03/2011]

SERRERA CONTRERAS, J. M. (1989) Pedro de Campaña: obra dispersa. *Archivo Español de Arte*, n.º 245, 1989

VALDIVIESO, E. (1991) *La pintura sevillana de los siglos de oro: Focus, Hospital de los Venerables Sacerdotes, Sevilla, Noviembre 1991 - Enero 1992*. [Madrid]: Centro Nacional de Exposiciones, [1991]

VALDIVIESO, E. (1992) *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 1992

VALDIVIESO, E. (2008) *Pedro de Campaña*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa, 2008

VV. AA. (2011) *Memoria final de intervención. Retablo mayor de la iglesia de Santa Ana. Sevilla. Marzo de 2011* [en línea] <http://www.iaph.es/retablosantaana/>