

## ➔ Criterios

# Retablo de La Purificación de la Virgen. Catedral de Sevilla

**Eva Villanueva Romero, Rocío Magdaleno Granja, Julia Rey Pérez, M<sup>a</sup> Isabel Fernández Medina**  
Centro de Intervención del IAPH

### Resumen

En el presente trabajo se exponen las conclusiones de los estudios realizados para elaborar el proyecto de intervención que el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico llevó a cabo en el retablo de La Purificación de la Virgen, sito en la capilla del Mariscal de la Catedral de Sevilla. El informe se redactó entre los meses de mayo y julio de 2006 a solicitud de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, de acuerdo con la petición del Cabildo Catedral de Sevilla. Tiene como finalidad el conocimiento del estado de conservación y la formulación de la correspondiente propuesta de tratamiento de este bien cultural.

### Palabras clave

Alfián, Antonio de | Becerril, Pedro de | Campaña, Pedro de | Catedral de Sevilla | Centro de Intervención | Estudio | Historia | Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico | Intervención | Metodología | Patrimonio inmueble | Pinturas sobre tabla | Proyectos | Retablo de la Purificación de la Virgen | Retablos | Sevilla | 1555



Retablo de La Purificación de la Virgen, sito en la capilla del Mariscal de la Catedral de Sevilla / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

**El retablo presenta una geometría quebrada y se organiza en torno a tres planos verticales**

## **INTRODUCCIÓN**

El proyecto de intervención en el retablo de La Purificación ha permitido ampliar los conocimientos sobre este bien cultural. Con toda la información generada se ha planteado una propuesta de actuación que permita subsanar con todas las garantías aquellas deficiencias que presenta su estado de conservación. El estudio científico-técnico se ha llevado a cabo por un equipo interdisciplinar de técnicos del IAPH, del que han formado parte arquitectos, restauradores, historiadores, fotógrafos, químicos, biólogos, etc.

La capilla del Mariscal está situada en la zona sureste del templo catedralicio, junto a la puerta de Campanillas, en la nave colateral a la de la Epístola, también denominada de San Pablo. Funcionalmente la capilla se convirtió pocos años después de su construcción, iniciada en 1554, en lugar de paso a las dependencias que junto a ella se fueron edificando, la Contaduría y la Sala Capitular. Estas zonas forman parte en la actualidad del recorrido de la visita cultural a la Catedral lo que hace que, junto a sus reducidas dimensiones (7.51 x 6.61 m y 12.84 m de altura), se convierta en un espacio bastante ajustado en el que se suelen dar frecuentemente aglomeraciones de público que no disponen de perspectiva suficiente para contemplar el retablo en su totalidad. Este hecho hace que la intervención sea más singular debido a las condiciones del lugar en el que se encuentra.

## **METODOLOGÍA DE TRABAJO**

La metodología de estudio e intervención del IAPH en cualquier actuación sobre bienes culturales comienza con una fase cognoscitiva que incluye los diferentes estudios para individualizar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos, las patologías presentes y los materiales y técnicas constitutivas. Los resultados permiten formular en una segunda fase, denominada operativa, el proyecto de actuación que requieran los bienes tomados en consideración.

Esta metodología permite establecer los criterios de actuación y los tratamientos y materiales que se emplearán en cada una de las intervenciones. Así mismo aporta datos imprescindibles para definir el proyecto de mantenimiento y las acciones complementarias sobre el entorno con objeto de garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los objetos intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a las características y tipologías de los bienes.

Los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología de actuación del IAPH son la acción interdisciplinar, la investigación aplicada al diagnóstico, la definición de los criterios teórico-prácticos de intervención y por último la transferencia de resultados.

Todos ellos se han aplicado al proyecto de intervención del retablo de La Purificación.

En la fase cognoscitiva se han llevado a cabo los trabajos de campo, para lo cual el Cabildo de la Catedral de Sevilla instaló un andamio que permitió el acceso a la mayor parte de la arquitectura del retablo. No obstante, como todo estudio *in situ* tiene sus limitaciones, en este caso al existir poca separación entre el retablo y el muro trasero, no se ha podido realizar una observación integral de la obra, revisión del reverso de la arquitectura y de las pinturas sobre tabla, así como visualizar por completo la estructura portante del reverso. Sin embargo, se alcanzaron los fines perseguidos a partir de los siguientes estudios:

→ **Estudio histórico-artístico.** Se ha investigado el origen de la obra, sus cambios de ubicación, las modificaciones y restauraciones que ha tenido, su iconografía y se ha realizado un análisis morfológico y estilístico. Se ha profundizado en aquellos aspectos de la historia material que permitieron establecer las coincidencias entre las intervenciones o alteraciones detectadas con las descritas en las distintas fuentes documentales.

→ **Estudios científicos.** Se han analizado muestras extraídas de aquellas zonas más significativas, previamente seleccionadas en relación con los datos o hipótesis a confirmar, que permitieron precisar los materiales constitutivos del retablo (madera, pigmentos, aglutinantes, adhesivos, etc.) tanto del original como de los posibles añadidos. Se han efectuado además estudios de biodeterioro de la madera y del muro.

→ **Estudio de los sistemas constructivos y técnica de ejecución.** Es el punto de partida para el conocimiento de una estructura compleja como la de un retablo, compuesto en este caso por pinturas sobre tabla. Los resultados que se derivan de este análisis han proporcionado una serie de datos primordiales para la posterior propuesta de tratamiento. También se ha procedido al estudio de superposición de policromías, tanto de las originales como de las pertenecientes a intervenciones posteriores en el retablo. Este estudio se considera preliminar, debiéndose completar en la fase de intervención.

→ **Análisis del estado de conservación: estudio de los factores de deterioro y patologías.** Se ha redactado el correspondiente diagnóstico del estado de conservación de la estructura portante y sistema de anclaje del retablo así como de la arquitectura y las pinturas sobre tabla. Se ha estudiado de forma individual cada estrato constitutivo del soporte de madera, preparación o imprimación, película pictórica, policromías, dorados.

Paralelamente a los citados estudios se llevaron a cabo los siguientes documentos de trabajo científico incluidos también en el proyecto:

→ **Documentación gráfica y fotográfica** de aquellos aspectos más significativos y representativos del retablo, tanto desde el punto de vista técnico y constructivo, como desde el punto de vista conservativo. Se registró y clasificó la documentación fotográfica generada imprescindible para controlar y sistematizar la documentación producida.

→ **Cartografía** del retablo y de sus elementos, que ha servido de base a la representación gráfica de los aspectos de interés. El retablo presenta una geometría quebrada y se organiza en torno a tres planos verticales que se adaptan morfológicamente al muro de apoyo trasero. Con objeto de que la representación aporte los datos en verdadera magnitud y evite proyecciones indeseadas de elementos como las columnas o el encasamiento de las tablas, se ha optado por dibujar el retablo abatido utilizando como charnelas las líneas que lo organizan en calles. Este es el criterio de representación aplicado a los alzados del retablo y del nuevo relevo estructural. No se aplica en plantas y secciones.

A partir de todos los estudios y trabajos se redactaron los "criterios y la propuesta de intervención". También se practicaron aquellas pruebas que permitan poner a punto los tratamientos más comprometidos en el curso de la posterior intervención. En concreto se han efectuado pruebas de limpieza y de solubilidad ante medio acuoso. Estas pruebas deberán ser ampliadas antes de iniciar la intervención y puestas a punto cuando se observen dificultades en los procesos de limpieza y remoción de estratos policromos.

Así mismo se ha elaborado un "estudio básico de seguridad y salud y por último una valoración económica" de la intervención propuesta.

## ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

El retablo de La Purificación de la Virgen, como ya se ha comentado, se encuentra ubicado en la Catedral de Sevilla en la capilla que D. Diego Caballero de la Rosa, Mariscal de la Isla La Española y Caballero Veinticuatro de Sevilla (+1560), dotó para enterramiento familiar. A tal fin, en 1553 entregó al Cabildo 23 000 maravedís como depósito y al año siguiente ya consta en los autos capitulares, en concreto el del día 19 de octubre de 1554, que los contadores del Cabildo debían informar al mayordomo de la fábrica y al maestro mayor de que quería hacer Diego Caballero en su capilla (GESTOSO Y PÉREZ, 1984). Por esta época el maestro mayor de la Catedral era el cantero y arquitecto Martín de Gainza. Éste murió el 6 de junio de 1556, siendo sustituido al año siguiente en su cargo por Hernán Ruiz II, que al parecer pudo intervenir en las modificaciones que el Cabildo introdujo en la citada capilla (MORALES MARTÍNEZ, 1991).

El 12 de enero de 1555, Diego Caballero contrató con los pintores Pedro de Campaña y Antonio de Alfíán la ejecución de un retablo para

dicha capilla por el que cobrarían 300 ducados distribuidos en tres pagos de 100 ducados. El 14 de enero del mismo año Campaña traspasó la ejecución de su arquitectura a Pedro de Beceril ajustándose por dicha obra 60 ducados de los 300 en que se había valorado el encargo. Posteriormente el 26 de marzo de 1556 Campaña y Alfían recibieron el segundo de los tres pagos establecidos en el contrato por "la talla e pintura de un retablo que hacemos" (PALOMERO PÁRAMO, 1983). Por lo tanto por esas fechas debieron finalizar las pinturas.

Entre las condiciones del contrato, a las que se adjuntaba un dibujo de su traza, se recoge que debía medir veinte pies de ancho (8,40 m x 5,60 m) "que es el ancho de la pared donde se ha de asentar" y treinta pies de alto, tenía que realizarse en madera de borne. Se especifica que en los remates había que sustituir las figuras de los niños por las de San Pedro y San Pablo de bulto redondo (GESTOSO Y PÉREZ, 2001).

Se ha constatado, mediante los análisis realizados en el IAPH de las muestras de madera extraídas de una de las columnas del retablo, que la madera en que está realizada la arquitectura es *quercus*, es decir, roble. Coincide así con lo establecido en el contrato. Según Covarrubias (1611) una de las acepciones de la palabra borne es: "cierta especie de madera conocida en España", aunque no especifica cuál (COVARRUBIAS HOROZCO, 1987). La edición de 1984 del *Diccionario de la Real Academia* da mayor información, la tercera acepción remite a madera borne y roble borne. Madera borne: La que es poco elástica, quebradiza y difícil de labrar, de color blanco sucio y a veces pardusco. Procede de árboles puntisecos y viejos. Roble borne: Melojo (*quercus pirenaica*). Por lo tanto borne se refiere a un tipo de roble común en España que suele aparecer con frecuencia en los contratos de obras de esta época como en el del retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla, fechado en 1553, donde se especificaba que fuera realizado en madera de borne. Los análisis de madera realizados durante su restauración, llevada a cabo por el IAPH entre los años 2001-2004, concluyeron que el tipo de madera en que estaban hechas las tablas pictóricas era roble.

Continuando con el análisis de lo establecido en el contrato del retablo, el programa iconográfico debía ser principalmente pictórico, en concreto pintura sobre tabla. Tenía que ubicarse en la calle central la escena de La Purificación de la Virgen, a la derecha Santiago a caballo y a la izquierda la Virgen entregando la casulla a san Ildelfonso. Encima de éstos debían situarse las pinturas de Santo Domingo y San Francisco y en los basamentos del banco, entre los pedestales, el retrato del señor Mariscal "contrahecho del natural y de la señora su mujer y en el otro espacio el retrato de Alonso Caballero su hermano que haya gloria e de la señora su mujer y sus armas en ambos lados a do mejor puedan estar y en el table-ro redondo que va por remate ha de ir pintado un crucifijo muy bien acabado con sus lejos y celajes y todo lo cual ha de ser fecho con toda perfección y acabado" (GESTOSO Y PÉREZ, 2001).

Es posible que previamente a la ejecución del retablo se introdujesen algunos cambios respecto al contrato porque los retratos de la familia Caballero no están representados con la distribución que se plantea en el citado documento contractual. Además en éste no se citan las pinturas sobre tabla de Jesús entre los doctores, ubicada en el basamento central del banco, ni la del Resucitado del remate del ático. La primera muestra una calidad de ejecución inferior a las del resto del retablo y a la del Resucitado sin embargo tras el examen realizado *in situ* se ha podido comprobar que ambas tienen unas características técnicas semejantes. A esto hay que añadir que en la descripción del retablo que hace Ponz en 1780 cita ambas tablas en la misma localización que tienen hoy día (PONZ, 1989).

Respecto a la policromía del retablo el contrato dice: "primeramente las columnas, bazas y capiteles todas doradas de oro fino excepto las estrias e canales de azul y en lo que convenga esgrafiado y de algunas colores en forma del oro y granido ... Item que toda la talla así de pedestales como basas, molduras, frisos, capiteles, alquitrabes y pilares y trasdoses ha de ser todo de oro fino bruñido con los campos algunos bancos [sic] y de otras colores e matices esgrafiados donde convenga. El cual dicho retablo nos obligamos de hacer de hoy en adelante e no alzar mano dello fasta lo haber acabado e lo daremos fecho e acabado todo punto e asentado en la dicha capilla de manera que delante del pueda decir misa en la dicha capilla e lo daremos acabado e puesto e asentado a fin del mes de agosto primero venidero deste dicho presente año de mil quinientos e cincuenta e cinco años conforme a las dichas condiciones que de suso van incorporadas e a una muestra que llevamos en nuestro poder tomada al pe della del dicho señor mariscal Diego Caballero e de Gaspar León escribano público desta çibdad de Sevilla" (GESTOSO Y PÉREZ, 2001).

Tras las catas realizadas en algunas zonas del retablo, se ha podido comprobar que en la mayoría de los casos se conserva la policromía original debajo de los repintes. Ésta presentaba una diversidad de colorido mayor al actual, que fue aplicado en una restauración posterior. Han aparecido los colores citados en el contrato, como el color azul en las estrias de la columna o el blanco en los fondos de los pedestales y de la parte de la columna donde están los grutescos.

La ubicación original del retablo era la pared de enfrente a la que está en la actualidad en la capilla. No obstante, a los pocos años de quedar allí instalado se trasladó al lugar que hoy ocupa. Al iniciarse en 1558 la construcción de los cimientos de la Sala Capitular y la Casa de Cuentas, el Cabildo intentó permutar la capilla del Mariscal por otra para abrir un acceso a la contaduría, en concreto por el muro donde estaba el retablo. Diego Caballero se negó pero aun así se llevó a cabo la apertura la puerta. Esto se hizo una noche sin permiso del propietario y por la fuerza derribando el retablo y altar que estaba en este lugar por lo cual entabló un pleito con el Cabildo (MORALES MARTÍNEZ, 1991; FALCÓN MÁRQUEZ, 1980).

También por la fuerza se abrió en 1587 la puerta por la que se accede al antecabildo desde esta capilla por lo que el caballero Veinticuatro de Sevilla Diego Caballero de Cabrera, hijo del mariscal, interpuso un nuevo pleito en el cual relata cómo ocurrió el derribo del retablo años atrás. "Sabén que siendo vivo el dicho Mariscal Diego Caballero mi padre un día amaneció quitado y desecho el altar donde se decía misa y se servía las capellanías que el dicho mariscal Diego Caballero tenía dotadas y el retablo de que el dicho altar y capilla estaba adornado e rompida la pared e abierta una puerta en la trase-ra donde estaba el dicho altar y retablo" <sup>2</sup>.

Tras ser desmontado el retablo quedó instalado de nuevo en el lugar que ocupa actualmente hacia 1560. Ese año consta el pago de veinte ducados al cantero Martín de Açola y Aspe "por romper la pared de cantería para asentar el retablo de la capilla del Mariscal Diego Caballero" <sup>3</sup>. Desde entonces el retablo ha mantenido esta ubicación.

Además del cambio de ubicación también están documentadas diversas restauraciones en el retablo. Entre los años 1879 y 1880 fue restaurado el cuadro de La Purificación de la Virgen, periodo en el cual se llevaron a cabo una serie de intervenciones en la Catedral dirigidas por el pintor Eduardo Cano, miembro de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, y ejecutadas por el restaurador Manuel Lucena (SERRERA CONTRERAS, 1987). En un acta del Cabildo fechada el 26 de noviembre de 1883 consta lo siguiente: "Se dio lectura a un escrito de la Comisión de la Academia de Nobles Artes de San Fernando informando al Cabildo acerca de la restauración hecha del cuadro de la capilla denominada de los Caballeros y aseguran que ésta le ha inspeccionado los trabajos del restaurador Don Manuel Lucena, y los ha hallado perfectamente ejecutados. El Cabildo quedó satisfecho y acuerda se den a la indicada comisión las más expresivas gracias" <sup>4</sup>.

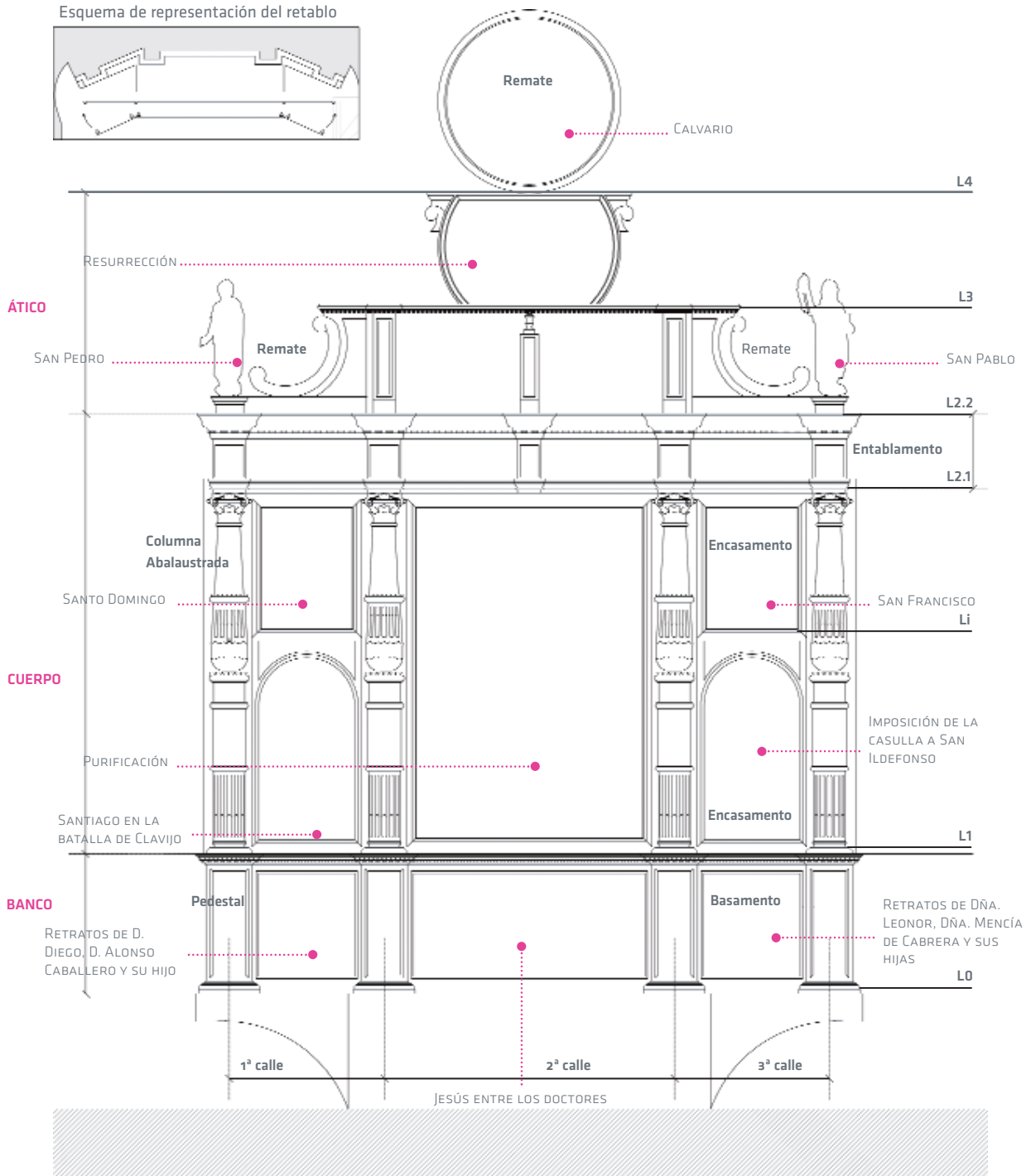
Gestoso comenta respecto a esta restauración lo siguiente: "El mal estado en que se encontraban las tablas de este altar, especialmente la grande y hermosa central, dio lugar a que se procediese a restaurar todas, y en octubre de 1880 recibió el Cabildo autorización de la Real Academia de San Fernando, encomendando tan difícil tarea al Sr. D. Manuel Lucena, bajo la inmediata inspección de los reputados pintores D. Eduardo Cano y Manuel Wssel, juntamente con el Director de esta Escuela de Bellas Artes, Sr. D. Claudio Boutelou. Asegurada la vida de estas inestimables joyas, limpióse y barnizóse el retablo, todo con aplauso de los inteligentes" (sic) (GESTOSO Y PÉREZ, 1984).

A esto hay que añadir que en 1998 fueron restauradas por el IAPH las pinturas sobre tabla del banco del retablo, en concreto los retratos de D. Diego Caballero, su hermano Alonso y su hijo y los retratos de D<sup>a</sup> Leonor, D<sup>a</sup> Mencía y sus hijas. También fue intervenida en esta ocasión la tabla de la tercera calle que representa la imposición de la casulla a San Ildefonso. Recientemente se ha restaurado la tabla



④ Detalle del Retablo en el cuerpo de la primera calle. Santiago en la Batalla de Clavijo / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

Esquema de representación del retablo



central de la Purificación de la Virgen en el Instituto del Patrimonio Histórico Español en Madrid.

Se ha observado además una pequeña modificación muy reciente en el remate del retablo. En una fotografía publicada en 1991 se ve un elemento ornamental sobre la tabla del Calvario que actualmente no conserva <sup>5</sup>.

El cambio de ubicación del retablo, ocurrido como se ha comentado en 1560 en unas condiciones un tanto particulares, debió suponer importantes deterioros en el mismo y modificaciones al montarlo en su nuevo emplazamiento. Uno de esos cambios pudo afectar a la planta del retablo. Aunque actualmente la planta es poligonal adaptándose de esta manera a la pared curva donde se encuentra anclado el retablo, el muro donde estaba originariamente es plano. Según comenta Martín González en su estudio *El retablo barroco español*, en el siglo XVI generalmente las plantas de los retablos eran rectas salvo cuando la cabecera del templo tenía forma poligonal. Entonces los retablos se adaptaban a ella para evitar un empequeñecimiento del presbiterio (MARTÍN GONZÁLEZ, 1992).

En el contrato no se especifica nada de la planta que debía tener el retablo pero sí sobre sus medidas, como se ha citado antes: 8,40 m de alto y 5,60 m de ancho, especificándose que debía tener el ancho de la pared donde se va a asentar. Esta pared, como ya se ha indicado anteriormente, era el muro por donde se accede a la antigua Contaduría y mide de ancho 6,59 m, por lo que sólo habría una pequeña diferencia entre el ancho del retablo y la pared. Sin embargo el ancho actual del retablo en proyección es 5,70 m, mayor que la medida que se recoge en el contrato.

A todos estos datos hay que añadir los resultados de los estudios previos llevados a cabo *in situ* en el retablo y los análisis de laboratorio. Según los estudios de correspondencia de capas policromas se ha constatado una segunda policromía sobre la original y numerosos repintes. En la segunda policromía mediante los análisis químicos de pigmentos se ha detectado la existencia de azul de Prusia y amarillo de cromo. El primero de estos pigmentos está documentado su uso en obras de arte en Andalucía a partir de 1735 y 1740. Mientras que el amarillo de cromo comenzó a ser comercializado a partir de 1818. Por lo tanto esta segunda policromía debe corresponder a la restauración llevada a cabo entre 1879 y 1880.

En relación con su morfología hay que decir que el retablo tiene planta poligonal. Se compone de banco, cuerpo con tres calles, ático y remate. Los elementos sustentantes son columnas abalaustradas. A pesar de las modificaciones a que ha sido sometido el retablo durante su historia material se ha podido comprobar que todavía conserva elementos de la estética renacentista en que fue realizado, como son los balaustres o columnas abalaustradas, los entablamentos cuyos frisos aparecen decorados con grutescos, los tableros de *candelieri*, etc. A ello hay que añadir las características de la policromía antes expuestas.

La división de las tareas que ejecuta cada artista no están marcadas en el contrato. Esto ha dado lugar a diversas atribuciones, como la posible intervención de Campaña en la imaginería o de Alfián en algunas de las pinturas del retablo. Sin embargo Palomero, Serrera y Valdivieso coinciden en que todas las pinturas presentan una homogeneidad en su ejecución atribuible a Pedro de Campaña, mientras que Antonio Alfián debió encargarse de la policromía de la estructura arquitectónica del retablo y Pedro de Becerril asumir los trabajos de imaginería y arquitectura (PALOMERO PÁRAMO, 1983; SERRERA CONTRERAS, 1991; VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1992).

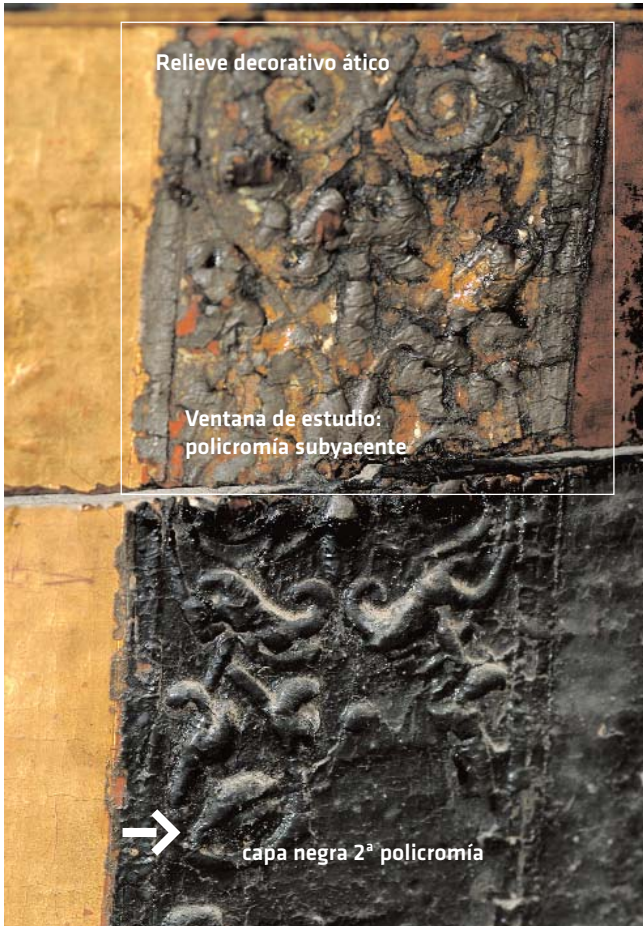
En la época en que se ejecutó esta obra, 1555-1556, la primacía de la pintura en el programa iconográfico del retablo había sido sustituida, en otras provincias andaluzas, por un mayor desarrollo de la arquitectura y la escultura en la morfología e iconografía. Esta circunstancia se refleja incluso en la titulación de los contratantes de las obras, pues hasta la mitad del siglo XVI es común en casi toda Andalucía que los pintores sean quienes contratan la obra total y luego ceden a los ensambladores y entalladores su arquitectura. A partir de los años cuarenta del siglo XVI son los escultores los que contratan la obra, encargándose ellos de las trazas del retablo, al generalizarse el empleo de la escultura en su iconografía. Hacia los años ochenta de dicha centuria el encargo del diseño lo hacían los arquitectos.

Sin embargo en Sevilla el abandono del retablo pictórico es más tardío, ya que en el segundo tercio del siglo XVI comenzaron a instalarse en la ciudad una serie de artistas extranjeros, entre los que destacan escultores franceses como Diego Guillén Ferrant y holandeses como Roque Balduque, que trabajaron en la decoración del Ayuntamiento y la Sacristía Mayor de la Catedral, y pintores flamencos como Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña, quienes implantan el "rafaelismo" en Sevilla.

## ESTUDIO DE LOS SISTEMAS CONSTRUCTIVOS. ASPECTOS TÉCNICOS

El estudio de las técnicas constructivas y pictóricas, así como el análisis del estado de conservación, se ha efectuado mediante la observación visual del retablo (estructura portante y sistema de anclaje, arquitectura y pinturas sobre tabla). Al ser un retablo adosado a la pared, aunque con una separación de unos centímetros, ha sido difícil visualizar el reverso, especialmente a la altura del banco, al quedar éste completamente unido al muro posterior.

Debido al cambio de ubicación del retablo, la planta del mismo está condicionada por la forma del muro de apoyo trasero al que se adosa, ya que presenta una ligera curvatura tanto en planta como en sección. Por lo tanto, no nos encontramos con un retablo incluido en un único plano vertical en planta, sino que muestra una planta quebra-



Estudio de policromías I / BEATRIZ CARMONA LOZANO (fotografía) Y MARIBEL FERNÁNDEZ MEDINA, IAPH



Estudio de policromías II / BEATRIZ CARMONA LOZANO (fotografía) Y MARIBEL FERNÁNDEZ MEDINA, IAPH

da a partir del giro de las dos calles laterales como adaptación a dicha forma. En sección, sin embargo, el retablo mantiene el plano vertical (ver figura p.136).

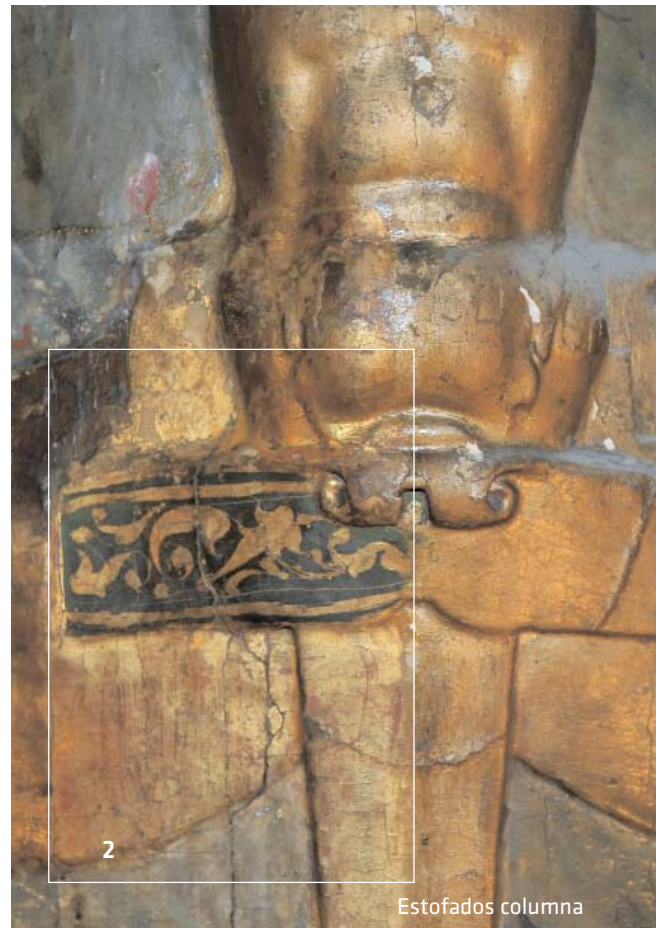
En un retablo (entendiendo el conjunto como un ejercicio de arquitectura escénica adosada a un muro) no existe una función estructural encomendada a una parte del mismo, sino que se establecen unas relaciones de interdependencia volumétrica que hacen que funcione como un todo.

### Estructura portante original

La estructura portante original, ejecutada en madera de pino, se organiza a partir de 8 montantes verticales de apoyo (de sección 10 x 6 cm) asociados a la geometría de las 4 columnas que se ubican en el único cuerpo existente en el retablo y que generan la estructura de



Estudio de las policromías II / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ (FOTOGRAFÍA) Y MARIBEL FERNÁNDEZ MEDINA, IAPH



Estudio de las policromías II / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ (FOTOGRAFÍA) Y MARIBEL FERNÁNDEZ MEDINA, IAPH

calles ya referida. Esta estructura se ejecuta apoyada en el altar de piedra llegando hasta el ático (h = 6.20 m en el centro y 5.80 m en los extremos). Sobre esta estructura de apoyo vertical se adosan unas vigas durmientes en las denominadas (L1 y L2.1 y 2.2) que además de reforzar la transmisión de las cargas gravitatorias (de la tabla central y la zona del entablamento y el ático) ejercen una función estructural de arriostramiento de este plano.

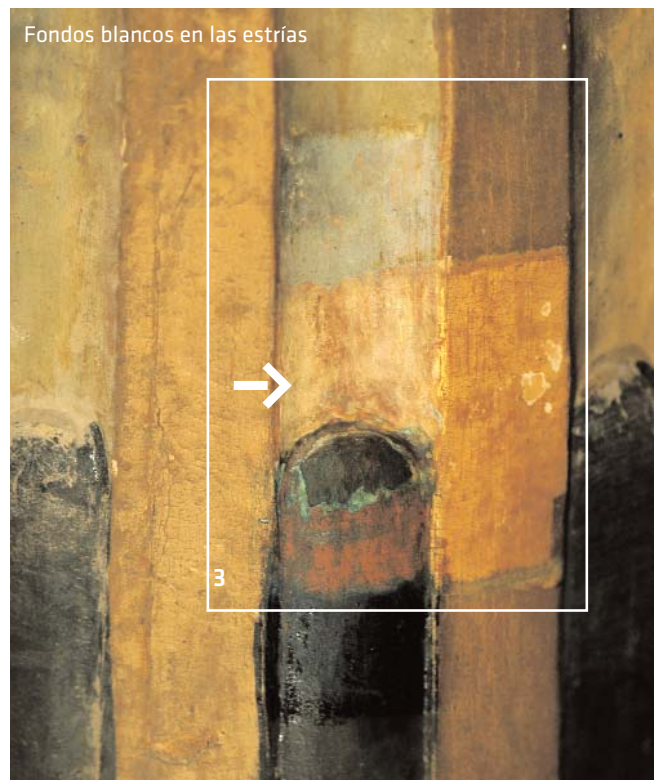
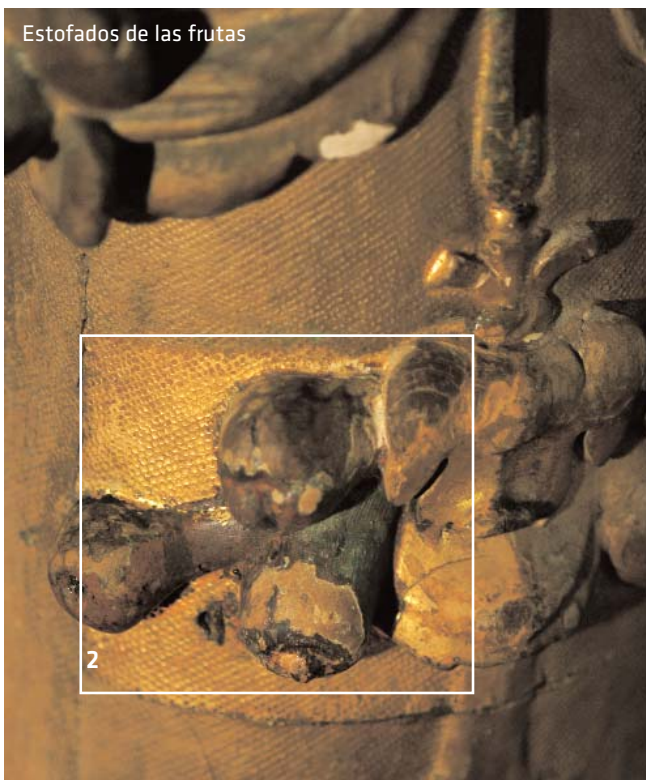
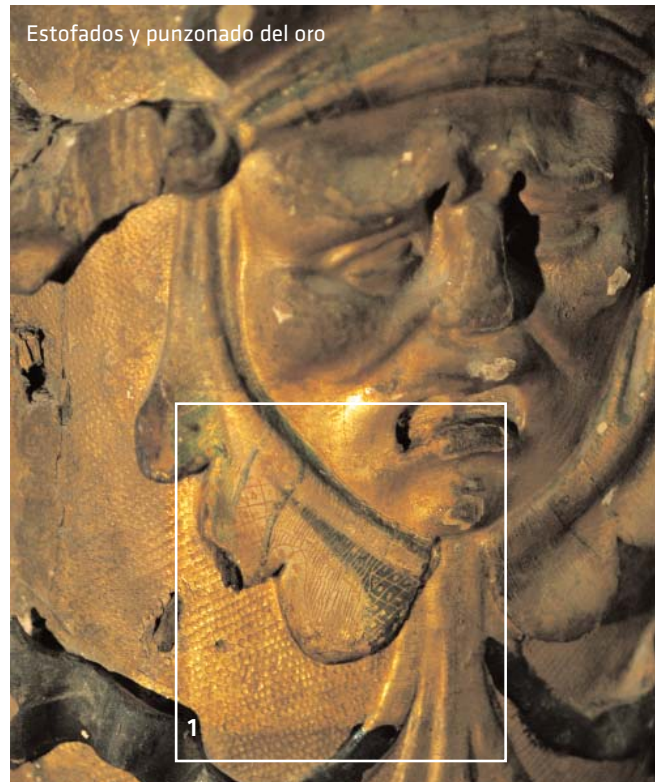
### Sistema de anclaje

El sistema de anclaje al muro trasero se realiza con rollizos de madera de pino de 10 cm de diámetro empotrados y tomados con yeso. La distancia de separación de la estructura del retablo a la pared varía de los 13 cm en su parte inferior hasta los 10 cm en su parte superior (a partir del ático), que se corresponden con la curvatura de la pared.

### Arquitectura del retablo

La arquitectura del retablo fue construida en madera de roble, de estructura sencilla, cuya función era la de servir de marco decorativo a la serie de tablas que lo componen. Está formado por banco, cuerpo y ático y se estructura verticalmente en una calle central de mayores dimensiones y dos calles laterales. Arranca de un sotobanco de fábrica y recubrimiento de yeso, al que se antepone un frontal de altar o pintura sobre lienzo que imita un frontal de mármol.

Hay que hacer referencia también a los ensambles originales, tanto los de las pinturas de tabla a la arquitectura del retablo, como los ensambles de los elementos que entre ellos conforman la arquitectura del retablo. Estos eran de varios tipos: cajeados, espigas y clavijas, ingletes y unión viva con refuerzos de espigas de madera, que hoy se aprecian en muchas zonas, pero cuya funcionalidad a



© Estudio de las policromías III / BEATRIZ CARMONA LOZANO, EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ (fotografías) y MARIBEL FERNÁNDEZ MEDINA, IAPH

veces se ha perdido y otras fueron sustituidos o reforzados con elementos metálicos.

El desmontaje y cambio de ubicación del retablo conllevó la pérdida de los sistemas de ensambles originales de los distintos elementos entre sí, produciendo con el paso del tiempo algunos de los daños más importantes en la arquitectura del retablo y en la estructura portante.

En este proceso de reensamblaje del retablo se emplearon numerosas piezas de madera que sirvieron de elementos de unión entre piezas con holguras o uniones deficientes. A veces, se insertaron a modo de cuñas y otras se clavaron directamente a la arquitectura del retablo. En algunos casos, quedan en madera vista y, en otros, se policroman imitando el original para quedar integradas visualmente, como ocurre en la cornisa del entablamiento, pintándose la decoración denticulada.

Como sistema de refuerzo de algunos ensambles, se emplearon telas encoladas en las uniones que servían para amortiguar y evitar que los movimientos de la madera pudieran dañar la policromía. Se han localizado en las tallas decorativas de las columnas abalaustradas y en las esculturas de San Pedro y San Pablo.

El estudio de superposición de policromías se ha llevado a cabo a partir de ventanas de estudio en áreas de la arquitectura del retablo previamente seleccionadas. Este estudio ha permitido analizar y conocer la policromía original. Se seleccionaron zonas que pudieran ofrecer resultados adecuados a la finalidad de dicho estudio: dos de las columnas abalaustradas del cuerpo (catas a diversos niveles), el fondo de la decoración de grutescos del entablamiento, los paneles decorativos del ático y relieve de *candelieri* del ático.

Durante la fase de estudios se han hecho pruebas de eliminación de los estratos superpuestos a la policromía original, aportando información sobre las características técnicas de ésta, que junto a los datos de la investigación histórico-artística llevada a cabo paralelamente han permitido entender el cambio estético que ha experimentado el retablo a través de su historia material. Las ventanas de estudio muestran una policromía subyacente de gran calidad. La lámina de oro aparece en un estado de conservación aceptable, con desgastes y abrasiones que, en algunos casos, dejan ver la capa de bol rojo pero, en general, recupera el brillo característico del oro. Al eliminar la segunda policromía se acentúa el juego de vibraciones que producía el oro con motivos cincelados. Así mismo, se descubren cenefas estofadas con finos dibujos de grutescos y estofados rayados en azul y verde (figura p. 130).

En el proceso de estudio de correspondencia de las policromías se ha observado el empleo de lámina de plata sobre el bol en algunas zonas

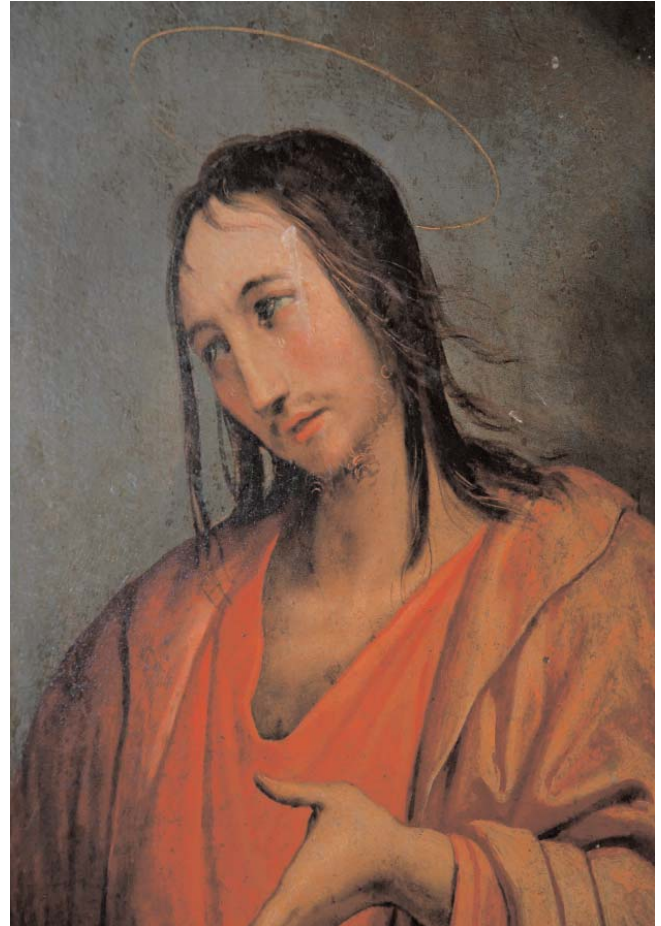
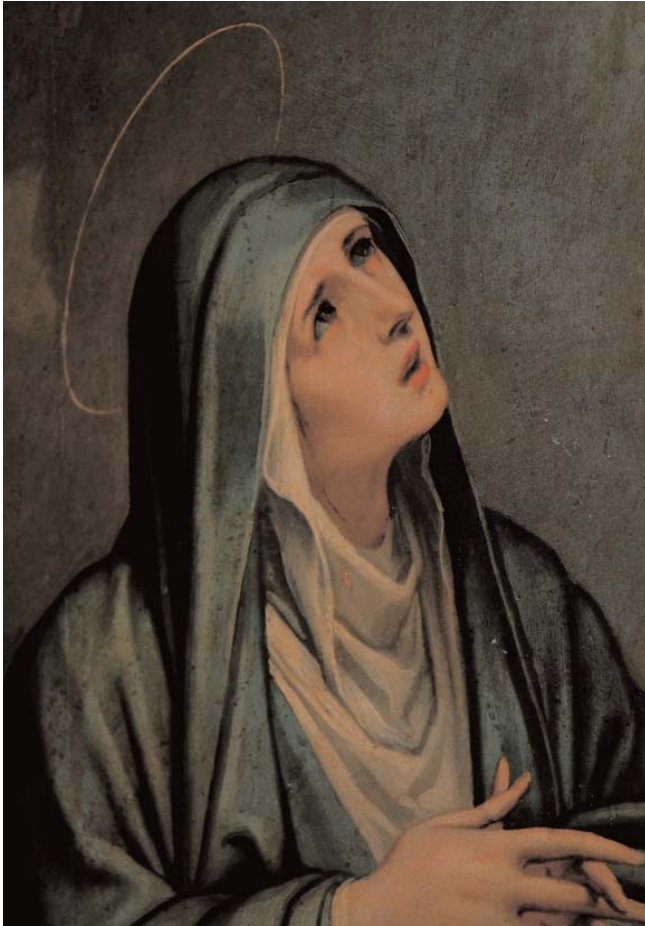
de las columnas abalaustradas. Hoy sólo quedan restos de plata, casi inexistente por la sulfuración. La plata podría estar cubierta originalmente por laca roja o verde.

La ventana de estudio realizada en los relieves de *candelieri* muestra con mayor claridad la técnica de ejecución con el empleo de una matriz. Aunque no aparecen restos de policromía o de lámina de oro o plata, no se descarta su existencia original.

La policromía de la estructura arquitectónica del retablo presenta gran riqueza de materiales y técnicas. Una primera capa de preparación blanca de sulfato cálcico se extiende en toda la superficie, seguida de una capa de bol, no sólo en las zonas destinadas a ser doradas, sino en toda la superficie. Sobre estos estratos se aplica la lámina de oro con labores de punzonado y estofado. Se acompaña de otros colores, fondos azules y blancos que contrastan con el oro, así como otros trabajos decorativos, los finos relieves de *candelieri* en el banco, entablamiento y ático. Así lo describe el contrato, con gran precisión y detalle. La delicadeza y refinamiento con el que se policroma el retablo, se hace evidente en la aplicación de los relieves de *candelieri* del banco, entablamiento y ático. No son exactamente brocados aplicados al modo flamenco, sino que se trata de otra técnica que utiliza una matriz de relativo grosor, representando formas vegetales, posiblemente en cera o estuco (figura p. 131).

La nueva policromía, fruto de la restauración realizada en el siglo XIX, cambia el cromatismo de la arquitectura del retablo, con el uso de tres colores fundamentales: negro, marmorizado azul verdoso y dorado. Los análisis químicos de caracterización de materiales han permitido definir la secuencia estratigráfica y los materiales empleados de algunas de las zonas policromadas más significativas. Así, se conoce que la policromía original parte de un estrato de preparación de cierto grosor, compuesta de sulfato cálcico y cola animal, seguido de un estrato de bol rojo generalizado, sobre el que se dorará con oro fino o se aplicarán colores, como el pigmento azurita con algo de blanco de plomo y ocre para los fondos azules, y blanco de plomo y tierras para los fondos blancos de las columnas y pedestales (figura p. 132).

La segunda policromía se compone, en algunos casos, de una sola capa de color -como el negro que cubre todos los fondos azules del cuerpo, entablamiento y ático- y, en otros, se aplica un estrato de preparación a base de sulfato cálcico y cola animal, sobre el que se realizará un marmorizado azul verdoso, a base de blanco de plomo, azul de Prusia y cuarzo -en los pedestales del banco, columnas del cuerpo y fondos del ático-. Para el dorado se emplea una técnica que parte de una preparación de color pardo a base de sulfato cálcico y tierra, sobre la que aparece un estrato amarillento, compuesto de blanco de plomo, calcita, tierra y amarillo cromo y, finalmente, una capa que imita el oro, compuesta de latón.



➊ ➋ Detalle de la Virgen y San Juan (El Calvario) / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

## Pinturas sobre tabla

En las pinturas sobre tabla, el conocimiento del material utilizado constituye un factor básico para el análisis de los deterioros que sufren. La madera es un material complejo cuyo comportamiento viene determinado por su estructura anatómica y las condiciones ambientales a las que está sometida. De ahí que se haya procedido a un exhaustivo estudio -dentro de las limitaciones- para conocer el sistema constructivo de estas pinturas y la mayor parte de aspectos técnicos que se puedan llegar a observar.

Estas pinturas forman parte de un conjunto pictórico de extraordinaria calidad en el que queda la impronta de la genialidad de este artista. Sus recursos pictóricos se caracterizan por la transparencia en la pincelada y la soltura y seguridad en la misma. Son pinturas al óleo con un vivo y extraordinario cromatismo, actualmente oculto por los repintes y barnices oxidados.

La técnica y materiales empleados en la realización de estas pinturas son las propias de la producción artística de la época. Sobre un soporte lignario, en este caso de madera de roble ya curada, y con estopa y lienzo en las uniones de paneles, se recibe un siguiente estrato, de color blanco, que corresponde a la preparación aplicada en varias capas. Los paneles dispuestos verticalmente siguen la dirección de la veta de la madera. Están ensamblados a unión viva, esto es, uniendo y pegando con cola orgánica los tableros por el contacto de los cantos. En la tabla central del banco y en la tabla inferior del ático, a diferencia de las demás estudiadas, tienen dispuestos los paneles en horizontal. Los paneles empleados en estas tablas oscilan entre 30 cm y 15 cm de ancho para conseguir la medida deseada.

Como la unión directa de los cantos de los tablones no llega a ofrecer todas las garantías necesarias para su estabilidad y conservación, ésta se completa añadiendo otros sistemas. Se refuerzan estos paneles con lengüetas rectangulares, como pieza intermedia entre ellos, embutidas en los cantos de los tableros en un rebaje realizado en los mismos a modo de caja a media madera. La existencia de estas lengüetas en el estudio de estas pinturas no se ha podido confirmar, pues es necesario el apoyo de un estudio radiográfico. Sin embargo, en tres de las tablas intervenidas con anterioridad se confirma este tipo de refuerzo, por lo que se puede establecer la conclusión de que es el sistema utilizado en la construcción de todas las tablas de este retablo. En una de las pinturas se observan además unos círculos que corresponden a espigas internas.

La preparación realizada como la técnica tradicional (carga y cola animal) es de un grosor medio y se encuentra en buen estado de conservación tanto de adhesión a los demás estratos, a excepción de las pérdidas y levantamientos puntuales, como de cohesión entre sus componentes. La luminosidad de este color se transmite a la capa

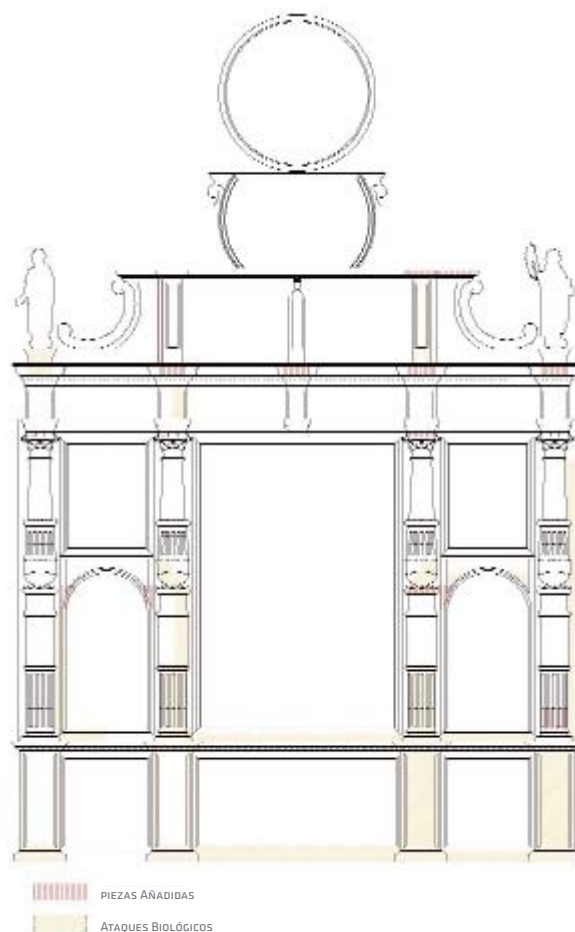
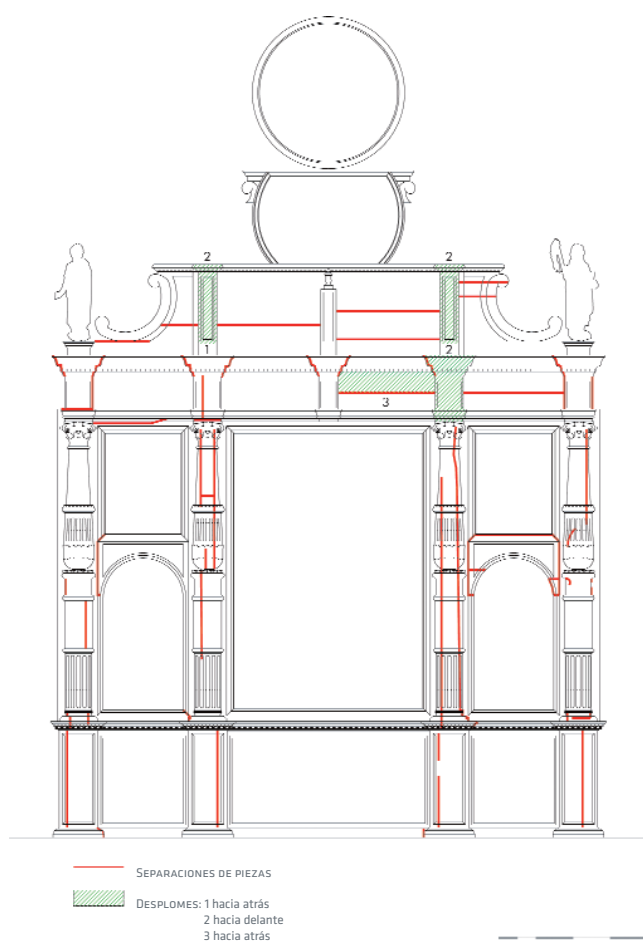


Levantamientos del color en la unión de paneles /  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



Espigas internas en unión de paneles /  
BEATRIZ CARMONA LOZANO, IAPH





Estado de conservación del Retablo / JULIA REY PÉREZ, IAPH

La estructura (figura p. 136), ejecutada en pino, muestra un estado de conservación desigual aunque en general no se aprecian grandes patologías. El sistema de pilares referidos a las columnas no presenta ataque biológico aunque la madera está muy seca y se puede hablar de una buena estabilidad estructural. Las patologías relacionadas con el comportamiento estructural están asociadas a los elementos intermedios cuya función es garantizar una adecuada transmisión de las cargas gravitatorias en el plano del retablo. El fallo de estos elementos y de la arquitectura del retablo hacen que empiecen a ser elementos que trabajan como ménsulas con cargas en punta generando una serie de fallos estructurales en cadena.

Las pérdidas existentes en los pilares de madera centrales se asocian al desmontaje de la tabla central.

El sistema de anclajes al muro trasero, con rollizos de madera empotrados y tomados con mortero de yeso, tiene un estado de conservación aceptable. Sin embargo, se han detectado algunos rollizos con ataque

biológico muy acusado lo que, unido al inadecuado comportamiento del yeso en situaciones de elevada humedad, hace aconsejable la sustitución de estos elementos.

### Arquitectura del retablo

En la arquitectura del retablo, uno de los factores de alteración más relevante lo constituyen las intervenciones que se han observado en el sistema de ensambles: inclusión de tornillos pasantes, refuerzos mediante pletinas de agarre y nuevas piezas de madera intermedias entre el muro y el propio retablo. Estas intervenciones, más que constituir una rehabilitación general del retablo, suponen unas soluciones puntuales de los daños sufridos con el tiempo.

Un caso significativo es el empleo de tornillos pasantes en las columnas que quedan así unidas a la estructura portante del retablo. Además se emplea un refuerzo de sujeción mediante pletinas de agarre para garantizar la estabilidad de la columna.



Estaca de separación /  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



Gancho de agarre /  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



Pletina de agarre /  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

## La pérdida de ensambles ha contribuido a la aparición de desplomes y desplazamientos de muchas piezas

En otras zonas se introducen piezas de madera que suplementan el aumento de separación al muro de apoyo trasero. El número de estos anclajes aumenta conforme subimos en altura ya que el momento de vuelco es mayor en esta zona. La zona superior del ático y el remate se sujetan de forma independiente, apoyadas en el retablo con unos ganchos de hierro forjado como elementos de anclajes, que impiden el movimiento de las tablas.

Todas estas intervenciones posteriores se manifiestan en el estado de conservación del retablo. La pérdida generalizada de ensambles en la arquitectura del retablo ha contribuido a la aparición de desplomes y desplazamientos de muchas piezas (figuras p. 137). No se está produciendo una correcta transmisión de cargas gravitatorias ya que muchas de las piezas no trabajan de forma solidaria.

Tras el estudio de las transformaciones que había sufrido la estructura arquitectónica concluimos que el estado de conservación actual está relacionado con la historia material del bien, especialmente por las transformaciones sufridas en el soporte y las intervenciones sobre la policromía. Los nuevos sistemas de fijación de piezas -como clavos, puntillas y tornillos- han causado desplazamientos de piezas y el vencimiento de alguna zona de mayor peso y escasa sujeción a la estructura portante del reverso.



🕒 Rollizo de sujeción/  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



🕒 Tablas superpuestas /  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



🕒 Hueco tornillo pasante /  
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

Por otra parte, la acumulación de suciedad en el reverso del soporte de madera, unido a las condiciones ambientales idóneas, han propiciado la aparición de alteraciones de tipo biológico y microbiológico en el reverso de la arquitectura del retablo. Así, se han detectado varios tipos de ataques de insectos xilófagos, identificados a través de sus excrementos como anóbidos y cerambícidos; y colonias de hongos, que según el estudio microbiológico realizado se trata de colonias de *Aspergillus niger* Van Tiegh y *Penicillium* sp.

La superposición de policromías en la arquitectura del retablo ha supuesto una alteración estética importante, al ocultar la originalidad cromática, con la aplicación de materiales de menor valor, como purpurinas sobre la lámina de oro o capas de color negro sobre los fondos de azurita, además de implicar una transformación estilística que interfiere en la correcta lectura de la obra.

Por otra parte, los problemas de conservación de la policromía están relacionados con la degradación natural de los materiales empleados -colas, aglutinantes, etc.- y la superposición de policromías sobre un soporte de madera en continua adaptación al medio ambiente en el que se encuentra. Así, aparecen cuarteados de diversa tipologías y lagunas en los diferentes estratos que se superponen, además de otro tipo de lagunas que se han identificado como daños antrópicos,

causados por manipulaciones en montaje y desmontaje de piezas, introducción de nuevos sistemas de sujeción, etc.

### Pinturas sobre tabla

En las pinturas sobre tabla las intervenciones en periodos precedentes y observadas a simple vista sobre la superficie pictórica han causado cambios a nivel estilístico. No parece sin embargo que estas pinturas hayan sido intervenidas a nivel estructural. Las actuaciones se han centrado en limpiar la superficie y reparar de manera más o menos afortunada las fisuras del color provocadas por la separación de los paneles o grietas de la madera así como suplir las pérdidas puntuales de pequeños fragmentos del estrato pictórico. Estas acciones destinadas a recuperar la estética de la obra tienen un efecto contraproducente al utilizar, como en este caso, materiales no adecuados que llegan a ocultar parte del color original y que con el tiempo se han alterado llegando a modificar la percepción original de la obra.

Este estudio a través del examen visual nos ha aportado datos generales sobre estas intervenciones. Sin embargo es necesaria una investigación más profunda y completa tanto física como química para conocer el verdadero alcance y tipología de estas acciones.

En líneas generales las intervenciones precedentes localizadas sobre estas pinturas han sido fundamentalmente limpiezas para la eliminación de la suciedad de diversa naturaleza, depósitos superficiales y barnices envejecidos y oxidados. En las limpiezas se ha procedido de manera desigual tanto por defecto, quedando a la vista acumulaciones de barnices antiguos en zonas puntuales donde se ha insistido de menor manera, como por exceso, al resultar evidente la eliminación de parte de las veladuras del color original muy utilizadas en esta técnica pictórica. Otra intervención a destacar son los repintes consistentes en la reposición del color en las pérdidas del mismo. Con el paso del tiempo han alterado la unidad estética de la composición. La técnica utilizada en estos repintes a simple vista parece ser oleosa. Este tipo de material ha envejecido de manera distinta al original y resulta por tanto muy evidente en algunas zonas por su diferencia cromática con el color original, alcanzando, como suele ocurrir en estos casos, mayor protagonismo las pinceladas añadidas que las realizadas por el artista. El uso de este tipo de material ha contribuido al proceso de degradación de estas pinturas. Estos retoques o repintes no se limitan únicamente a las faltas o pérdidas del color sino que cubren sobremanera la superficie original. En definitiva con estas intervenciones se ha perseguido sólo una solución válida referida al deleite estético.

Algunas de estas pérdidas se encuentran previamente estucadas principalmente en las zonas de unión de los paneles.

Es frecuente en la época en que se realizaron las pinturas, la preocupación por los soportes pictóricos para conseguir resultados excelentes al ser trabajados. Por ello se han tenido muy presente ciertos aspectos como la elección de la madera, su curado y secado, el tipo de corte, el resane de los nudos, el ensamble de los paneles y su refuerzo, etc. De todo ello ha dependido en gran parte el resultado y la estabilidad a lo largo del tiempo. Sin embargo, la madera como ser vivo tiene una serie de características que han podido perjudicarla con el paso del tiempo. La mayoría de los daños localizados en estas pinturas están directamente relacionados con la naturaleza y características de los elementos constitutivos. Deterioros causados por el envejecimiento natural de estos materiales, influenciados además por factores ambientales y biológicos, junto con intervenciones humanas, siendo la más frecuente las "restauraciones" inapropiadas a lo largo de su historia.

La madera es hidrófila lo que provoca cambios de volumen según sean las condiciones ambientales. Estos cambios han dado lugar a fisuras, grietas y separación de paneles, llegando a romper las fibras de estopa y el enlizado de refuerzo hasta repercutir en la superficie pictórica. En las tablas del ático se ha observado la disminución volumétrica del soporte lignario al quedar visible por el anverso parte de la madera que en origen estaría tapada por el

marco. Hay que destacar también dentro de las alteraciones los levantamientos de estratos pictóricos. Los movimientos del soporte -tanto la madera como demás componentes, estopa y lienzo- repercuten en los estratos superiores. Como consecuencia se puede apreciar la separación de este estrato con levantamientos en forma de cazoletas o picos, algunos de los cuales puede en cualquier momento desprenderse. Se localizan fundamentalmente en la zona de unión de paneles aunque puntualmente también en otras zonas de la superficie pictórica. Por último señalar la existencia de barnices oxidados, mal repartido en forma de gotas, insertados en los surcos de los empastes y pinceladas. Como resultado de limpiezas anteriores no homogéneas se han producido estas acumulaciones puntuales de depósitos antiguos englobados mediante añadidos de nuevos estratos y superposiciones de naturaleza heterogénea. A simple vista aparecen varias capas de barnices o resinas, de naturaleza desconocida, aplicadas de forma irregular que se han alterado y oscurecido con el paso del tiempo. Llama la atención sobre todas las composiciones pictóricas de este retablo, una serie de manchas oscuras en forma de goterones alargados, resultantes de una mala aplicación de estos barnices.

## CRITERIOS GENERALES Y ESPECÍFICOS. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

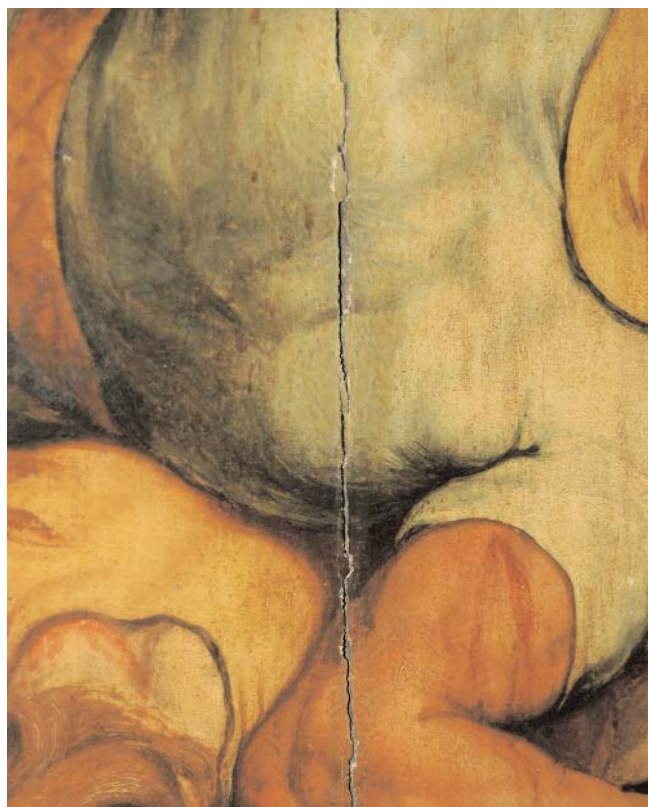
A partir de la investigación preliminar expuesta, se ha llegado a conclusiones decisivas para el desarrollo de una correcta propuesta de intervención.

Se ha partido de los principios establecidos y aceptados a nivel internacional para el estudio e intervención de bienes de interés histórico y artístico en las Cartas de Restauración de 1972 y 1987 y, más recientemente, en el Código Deontológico de E.C.C.O. Primordialmente esta intervención deberá cumplir unas reglas básicas: el respeto al original, el discernimiento de las partes integradas y la compatibilidad y reversibilidad de los materiales empleados.

Los criterios específicos de intervención se han establecido teniendo en cuenta los resultados de los estudios llevados a cabo sobre la obra a nivel material y técnico, y sobre el conocimiento histórico-artístico que se desvela en la fase de estudio previa al presente proyecto. El estado de conservación actual del retablo y su historia material son factores importantes en la definición de la línea de actuación, que viene establecida en los criterios específicos que se detallan a continuación.

La intervención de conservación-restauración de un retablo se suele abordar bajo los principios de conservación material de la obra, actuando sobre los procesos de deterioro y respetando su autenticidad mediante la mínima actuación en reintegraciones matéricas y/o cromá-

Estado de conservación: separación de paneles, levantamientos y pérdidas en el estrato pictórico y repintes sobre el color original / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH





❶ Oxidación y acumulación de barnices / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

ticas. Es admisible la introducción de tratamientos puntuales de restauración siempre que sean necesarios para la preservación futura de la obra, su correcta lectura y puesta en valor.

### **Estructura portante y sistema de anclaje**

El estado de conservación de la estructura vertical de apoyo del retablo es aceptable. Sin embargo, la necesidad de desmontaje de las diferentes tablas y de la arquitectura del retablo para poder llevar a cabo una buena desinsectación y restauración de los mismos (teniendo en cuenta los condicionantes espaciales y funcionales de la capilla) llevan a proponer el desmontaje completo del retablo, así como la sustitución de la estructura portante y de anclaje por un nuevo sistema estructural ejecutado con acero inoxidable que garantice un buen funcionamiento estructural en el tiempo. Asimismo, el estado de conservación de los diferentes elementos de hierro forjado, oxidados, así como la innumerable cantidad de tornillos, puntillas y elementos de agarre, hacen aconsejable una completa sustitución de los mismos.

El diseño del nuevo relevo estructural deberá tener en cuenta la geometría de la estructura original así como la morfología del retablo, introduciendo elementos intermedios que sirvan de enlace con la arquitectura del retablo, de forma que las piezas de sujeción nunca atraviesen la cara exterior del bien (figura p. 144).

La propuesta recupera el esquema planteado en el original, aunque simplificándolo (figura p. 144). Se plantea una estructura formada por cuatro pilares verticales, situados detrás de las columnas apoyados sobre el altar de piedra. El acero inoxidable es el material más apropiado para este tipo de estructuras y para las condiciones climáticas del lugar en el que se ubica. Como criterio general, se opta por apoyar los pilares de la estructura portante del retablo sobre el altar de piedra.

Como trabajos previos fundamentales, destacamos la limpieza y sellado del muro trasero de apoyo, el desmontaje de la barra para colgar doseles (decisión por parte del Cabildo) y la consolidación del altar de apoyo y del forjado de madera correspondiente.

### **Arquitectura del retablo y pintura sobre tabla**

#### **→ Soporte**

La intervención en el soporte se ceñirá al mínimo indispensable para no alterar el equilibrio de la madera ya estabilizada. Su principal finalidad se centrará en recuperar la cohesión de las partes constitutivas de la arquitectura del retablo. Para ello se procederá al desmontaje de las partes estructurales que presenten problemas de anclaje o piezas desensambladas en peligro de desprendimiento. En el nuevo ensamblaje las uniones se realizarán mediante caja y a espiga, posteriormente encoladas.

---

### **FICHA INSTITUCIONAL**

---

Román Fernández-Baca Casares. Director del IAPH  
Lorenzo Pérez del Campo. Jefe del Centro de Intervención

---

### **FICHA TÉCNICA**

---

Araceli Montero Moreno. Restauradora. Jefe de proyecto

#### **Conservación-restauración**

María Isabel Fernández Medina. Restauradora. Dirección Técnica  
Rocío Magdaleno Granja. Restauradora  
Carmen Román Sánchez. Restauradora

#### **Inmuebles**

Marta García de Casasola Gómez. Arquitecto  
Beatriz Castellano Bravo. Arquitecto  
Julia Rey Pérez. Arquitecto  
Javier Gutiérrez Rodríguez. Arquitecto. Cálculo de Estructuras  
Javier Perales Martínez. Arquitecto Técnico. Estudio Seguridad y Salud

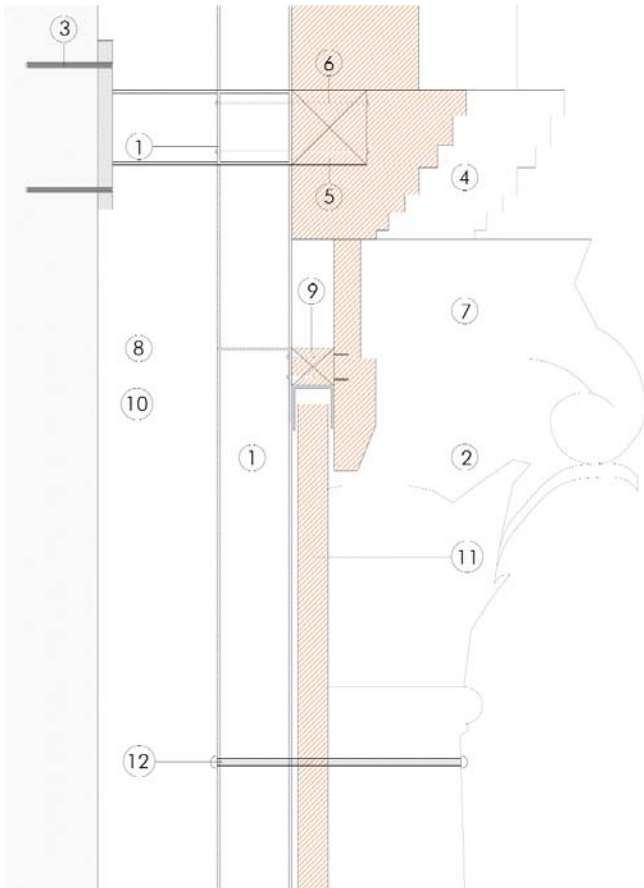
#### **Estudio histórico-artístico**

Eva Villanueva Romero. Historiadora del Arte

#### **Estudios científicos-técnicos**

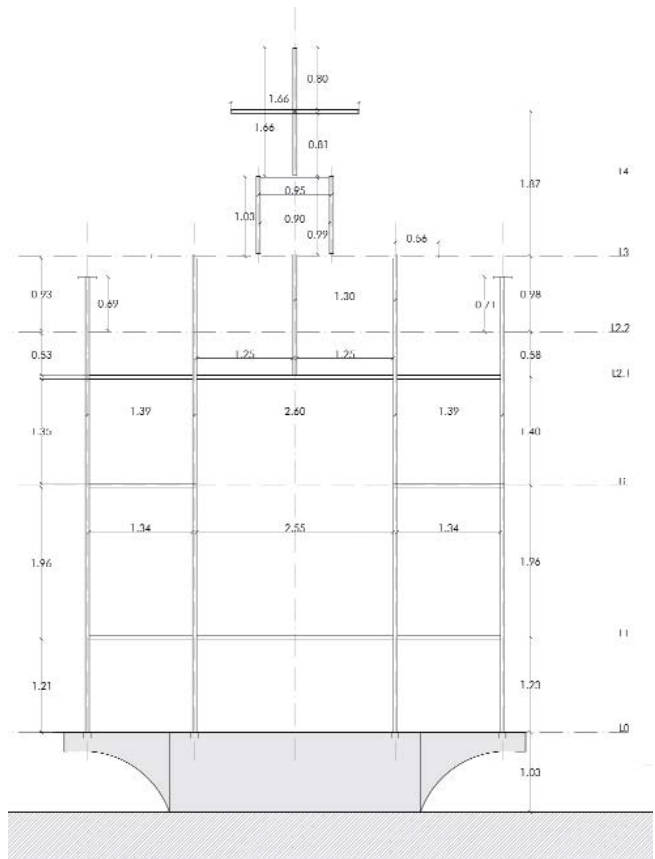
Marta Sameño Puerto. Bióloga  
Lourdes Martín García. Química  
Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo  
Beatriz Carmona Lozano. Fotógrafo

④ Detalle de capitel / JULIA REY PÉREZ, IAPH



1. Perfiles de acero inoxidable AISI 304L 50.50.3 mm
2. Pieza de capitel de columna
3. Placa de anclaje de codal en muro de 150x150x10 mm
4. Moldura de madera perteneciente a la arquitectura del retablo
5. Nuevo elemento de transición de madera de 50x50 mm ensamblado a moldura
6. Tornillo pasante sobre durmiente de madera
7. Marco de madera de tabla pictórica
8. Perfil L50.5 AISI 304L
9. Travesaño de madera de 30x25 mm ensamblado a marco
10. Pletina metálica de acero inoxidable AISI 304L de 30x30 para sujeción de tabla
11. Tabla pictórica
12. Tornillo pasante de Ø12 de acero inoxidable AISI 304L para sujeción de columna

⑤ Replanteo de la estructura. Alzado abatido. Cotas en metros / JULIA REY PÉREZ, IAPH



En este proceso, los ensamblajes originales, telas encoladas o estopas serán respetados y tratados para devolverles su funcionalidad si fuera necesario.

Si bien no se reconstruirán elementos ornamentales desaparecidos o pérdidas, siempre que el soporte de madera esté en buen estado pero presente fisuras, defectos de adhesión de piezas o faltas, se procederá al saneamiento necesario con madera de roble con el mismo grado de humedad interior que la original y con pequeños segmentos, siguiendo las metodologías ya consolidadas por la práctica.

La madera nueva utilizada en las reposiciones y resanes será de roble curado y tratado, exenta de nudos, alabeos, y fendas, con un grado máximo de humedad del 12% y mínimo de 10%, considerándose como grado óptimo y exigible el de 12%. Además, recibirá tratamiento preventivo contra hongos e insectos xilófagos, por inyección o impregnación superficial a brocha.

Por otra parte, no se eliminarán reposiciones de elementos ornamentales, añadidos en intervenciones posteriores, si estos no distorsionan la correcta lectura del conjunto.

Para asegurar la durabilidad del soporte se aplicará un tratamiento preventivo con productos validados en las zonas del retablo que estén atacadas por agentes xilófagos.

Los encuentros entre la arquitectura del retablo y la nueva estructura portante del reverso deberán protegerse con la introducción de una pieza de madera o durmiente, a la que se fijará o atornillará la estructura metálica.

### → Policromía de la arquitectura y estratos pictóricos de las pinturas sobre tabla

Como primer paso se fijarán y consolidarán los estratos constitutivos de la policromía y estratos pictóricos para recuperar la adhesión entre la policromía original y el soporte. En este tratamiento se emplearán los adhesivos más adecuados en función de los materiales constitutivos o de la técnica de ejecución, con objeto de no modificar las características originales.

La complejidad que supone la remoción de la segunda policromía de la arquitectura del retablo requerirá la puesta a punto de la metodología, que será el resultado de las pruebas previamente efectuadas. Se deberá trabajar con medios mecánicos, químicos o mixtos en función de la materia a eliminar (depósitos superficiales, barnices oxidados y repintes).

Por otra parte, los tratamientos de limpieza, tanto de los elementos arquitectónicos como de las pinturas sobre tabla, consistirán en la eliminación de suciedad superficial y polvo, remoción de protectivos no originales o barnices alterados y eliminación de repintes locales.

Finalmente, el método de reintegración cromática de la arquitectura del retablo se decidirá en función de las necesidades de cada área, siempre diferenciable, fácilmente reversible y con el máximo respeto por el original.

Así mismo, las pinturas sobre tabla tendrán un tratamiento de reintegración del color integral, empleando un método discernible, como el rigatino, que devuelva a la pieza la unión cromática original. Estas lagunas se integran perfectamente en el conjunto de la obra sin producir contrastes cromáticos.

## Notas

<sup>1</sup> Un pie de Castilla equivale a 28 cm.

<sup>2</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso, J. Manuscrito XXXIV. Fol. 408-409.

<sup>3</sup> Institución Colombina. Archivo de la Catedral de Sevilla. Libro de Adventicios 1560. Folio 91 vto.

<sup>4</sup> Institución Colombina. Archivo de la Catedral de Sevilla. Libros de Autos Capitulares. Libro 222. 1881-1886. Fol. 186.

<sup>5</sup> La foto está publicada en el libro *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991, p. 381.

## Bibliografía

COVARRUBIAS HOROZCO, S. (1987) *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Barcelona: Alta Fulla, 1987, p. 230

FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1980) *La Catedral de Sevilla: estudio arquitectónico*. Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 160

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1984) *Sevilla monumental y artística, 1890*. Sevilla: Ed. Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984, T. II, p. 365

GESTOSO Y PÉREZ, J. (2001) *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive. 1899-1909*. Pamplona: Analecta, 2001, pp. 279-281

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1992) *El retablo barroco español*. Madrid: Alpuerto, 1992, pp. 14-15

MORALES MARTÍNEZ, A. (1991) *La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII. La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991, p. 174

PALOMERO PÁRAMO, J.M. (1983) *El retablo sevillano del renacimiento: análisis y evolución: 1560-1629*. Diputación de Sevilla, 1983, pp.120-121

PONZ, A. (1989) *Viaje de España*. 1780. Madrid: Aguilar, 1989. T. IX, pp. 52-53

SERRERA CONTRERAS, J.M. (1987) *Coleccionismo regio e ingenio capitular. Archivo Hispalense*, nº 215. Sevilla, 1987, p. 164

SERRERA CONTRERAS, J.M. (1991) *Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla. La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991, p. 388

SERRERA CONTRERAS, J.M. Y MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (1999) *Retratos de la familia Caballero fichas 14 y 15 del Catálogo Velázquez y Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1999, p. 42

VALDIVIESO, E. (1992) *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 68-69