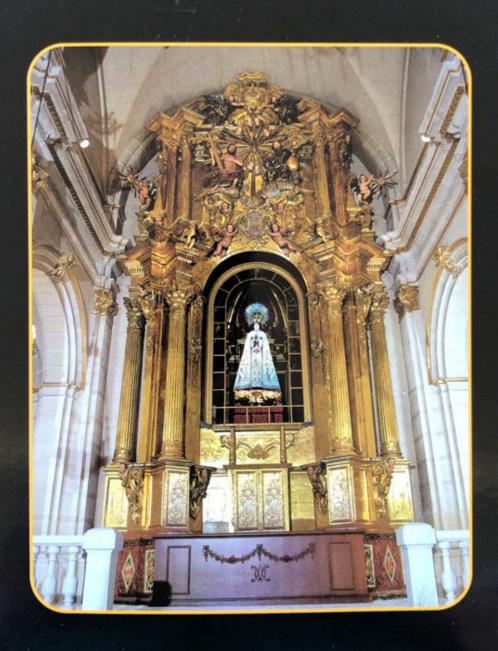
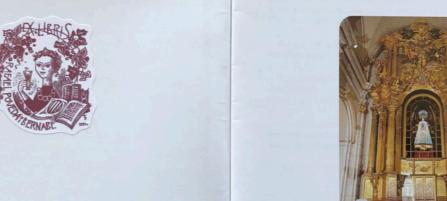
Conservación y restauración del Retablo Academicista (ca 1.774) de la Virgen del Remedio de Monóvar



CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO HISTORICO VALENCIANO

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL RETABLO ACADEMICISTA (ca 1.774) DE LA VIRGEN DEL REMEDIO DE MONÓVAR













En 1763, Francisco Mira labraba el retablo de la Virgen del Remedio, sito en la capilla de la misma advocación de la Iglesia de San Juan Bautista de Monóvar. Este bello ejemplo de la retablistica barroca en la Comunidad Valenciana padeció, como tantos otros bienes del patrimonio cultural valenciano, los estragos de la cruenta Guerra Civil de 1936-39.

En la actualidad, la conservación del patrimonio cultural, con independencia de su naturaleza laica o eclesiastica, constituye una meta común para todos los valencianos.

La recuperación del retablo de Monóvar ejemplifica la forma en que la conservación del patrimonio contribuye a consolidar una sociedad plural, de la tolerancia, y tiene por ello un significado especial para la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Por ello y porque Monóvar, patria de Azorín, que tanto ha ofrecido al patrimonio común de todos los valencianos, bien merecia poder contemplar de nuevo el primoroso retablo de su Patrona de todo su esplendor.

MANUEL TARANCÓN FANDOS
Conseller de Cultura, Educación y Ciencia

Uno de los mejores baremos para evaluar el grado de madurez alcanzado por una sociedad viene costituído por el estado de conservación del patrimonio cultural.

A lo largo de los últimos años, la Dirección General de Patrimonio Artístico ha impulsado decididamente la recuperación del patrimonio cultural a lo largo y ancho de la Comunidad Valenciana.

La restauración del retablo de la Virgen del Remedio de Monóvar después de sucesivas campañas ejemplifica la constancia y la dedicación de nuestro propósito.

Las tallas barrocas del retablo de la patrona de Mónovar han recuperado buena parte de su lustre y con ello, el patrimonio valenciano ha recuperado un magnifico exponente de su peridodo barroco.

CARMEN PÉREZ GARCÍA

La Directora General de Patrimonio Artístico

INTRODUCCION

JOAQUÍN VTE. ESPÍ LLUCH

Técnico de la Dirección General de Patrimonio Artístico.

Hace tres años (1996) comenzaron a elaborarse los informes técnicos necesarios desde la Unidad Técnica de Bellas Artes del Servicio de Patrimonio Arquitectónico y Medioambiental, acerca del estado de conservación precario en que se hallaba el denominado retablo de la capilla de la Virgen del Remedio de Monóvar. Desde entonces a hoy (abril de 1999) no han cesado de avanzarse, mediante impulso y encargos, trabajos que han devuelto su dignidad a esta obra que hoy se presenta restaurada.

Se trataba de un retablo academicista de tradición clasicista pero con fuertes aditamentos postbarrocos que subsisten en la Comunidad Valenciana hasta el 3º tercio del s. XVIII pero que se erige con total protagonismo entre finales del XVII y 1ª mitad del XVIII.

El Retablo actúa como gran marco dorado y policromado de la uma central ocupada por la imagen de la Virgen del Remedio, patrona de Monóvar, en capilla dedicada ex-profeso.

Existen grabados de diversas épocas. El más antiguo que recuerdo es uno de la 1ª mitad del XVIII del insigne grabador y profesor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, D. Tomás Planes.

La Virgen del Remedio de Monóvar es ante todo un punto focal central a la altura media del conjunto en cuyas fases se situaban imágenes talladas desaparecidas de su madre Santa Ana, su esposo San José, su padre San Joaquín y su prima Santa Isabel con su sobrino San Juan Bautista, junto a las cuatro columnas corintias que sustentan en su parte superior otras más pequeñas en el 2º cuerpo. El frente presenta la Trinidad rodeada de símbolos letánicos. En ménsulas y remates aparecen querubines que jalonan las formas descritas.

No subsisten retablos de la época mencionada en demasía más bien escasean. Es por ello que la Generalitat Valenciana, a través de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia en labor coordinada desde la Dirección General de Patrimonio Artístico elaboró las bases de actuación futura que permitiera su recuperación.

En una 1ª fase de actividad se concretó la actuación sobre la puerta barroca pétrea de acceso a la capilla, labor que fue apoyada por la Conselleria de Trabajo y Asuntos Sociales, con financiación de los fondos europeos bajo la actuación del restaurador D. Jaime Aparicio.

En cuanto al retablo se elaboró un proyecto de actuación de cateo y de 1ª fase de actuación con programa similar bajo la actuación del restaurador D. Julián García Iraola.

En los años siguientes también con fondos europeos se llevo a cabo una segunda fase del programa con la actuación del restaurador D. Francisco Díaz Egio y D. Francisco Berdonces Gavilán y contrataciones posteriores desde la Conselleria de Cultura, en su Dirección General de Patrimonio Artístico al equipo de restauración compuesto por Dº Nuria Cano Soriano, D. Eduardo Caro Martínez, Dª Irene Litarte Belda y D. Manuel Moreno Bautista, bajo la tutela del profesor D. Francisco Berdonces, a quien se le encomendaron tareas y trabajos de avance en la larga y costosa restauración de limpieza, de estucado de lagunas que contaron además con las reparaciones en tallas y labores de carpintería propiamente en la base del retablo de mesa de altar.

Si a ello sumamos los medios auxiliares, obras en suelo y anexos, etc., vemos que han participado alrededor de 25 personas en su recuperación, la participación de cuatro entidades y que sumados los diversos esfuerzos económicos permitieron la actuación final de la restauradora D^a Gemma Mira Gutiérrez, licenciada en Bellas Artes por la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, que realizó las fases de reintegración cromática de la policromía del oro y de las tallas de madera faltantes, así como la protección final del conjunto y la supervisión de la iluminación del retablo.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL RETABLO "VIRGEN DEL REMEDIO" DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE MONOVAR

GEMMA MIRA GUTIÉRREZ RESTAURADORA

DATOS HISTORICOS

La antigua y sólida edificación de la Iglesia San Juan Bautista de Monóvar, se levantó, según los datos del archivo parroquial, en el año 1571.

En 1749 un seísmo afectó gravemente al edificio provocando la caída del campanario. Todo el edificio amenazaba inminente ruina y se aconsejó su demolición para construir una nueva sobre las mismas bases y extendiendo su superficie en atención al crecimiento de la población.El Sr. Obispo, Gómez de Terán fue testigo de la gran catástrofe. Este hecho evitó que las obras de reconstrucción no se demoraran.

La nueva construcción siguió el gusto de la época, de módulo y exorno barroco. En 1760 se colocó la primera piedra de la Capilla. En 1766 debió quedar conclusa la obra principal y en 1774 las obras referentes al Retablo.

Tradicionalmente se ha venido considerando autor de esta obra a Francisco Mira. Aunque no se ha podido hallar ningún documento referente al retablo pensamos que, efectivamente, éste fue obra del citado escultor por varias razones. En primer lugar era un artifice conocido en la villa puesto que desde 1755 trabajó decorando el interior del templo parroquial debiéndose a él, junto con otros escultores, la talla y escultura de esa iglesia incluidas las de las portadas. En segundo lugar, sabemos de su actividad como retablista en fechas anteriores a la realización del retablo de la Virgen del Remedio y asimismo estaba reconocido como experto



Fachada Virgen del Remedio de la Iglesia San Juan Bautista

en la materia, siendo requeridos sus conocimientos para informar sobre la traza que Ignacio Esteban había realizado para el retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen del templo de Santiago de Orihuela. Por diltimo, el hecho de que remitiera dicho informe a esa ciudad desde la villa de Monóvar en Junio de 1776, fechas en que se estaba concluyendo la ornamentación de la Capilla de la Virgen, apuntan hacia Francisco Mira como el autor del retablo de dicha capilla, si bien es cierto hubo de contar con un taller que le ayudaría en la factura del mismo como prueban las diferentes manos que se advierten en la talla del camarín y del retablo.

DESCRIPCION DEL RETABLO

El retablo de la Virgen del Remedio se encuentra presidiendo el altar mayor de su capilla y ocupa la practica totalidad de la cabecera del recinto. Consta de un banco y dos cuerpos.

El primer cuerpo se organiza en torno al camarin, donde se venera una imagen de vestir, moderna, de la Virgen del Remedio; arranca de la altura de la mesa del altar, sobre la que se apoyan los plintos de cuatro columnas de fuste acanalado y capiteles de orden corintio, de cuyos collarines penden sendas guirnaldas de flores en las dos laterales inmediatas al camarin, mientras que las otras dos extremas están adornadas de rocalla. Soportes apilastrados alternan con las columnas, decorándose en aquellos las zonas correspondientes a capitel y basamento con amplias ménsulas y cabezas de querubines. En los intercolumnios, presentaba unas imágenes religiosas, que se destruyeron en el periodo 1936-1939, donde de izquierda a derecha aparecía en primer lugar una figura femenina togada sosteniendo un libro abierto en sus manos después, la imagen de San José con el Niño en sus brazos; a continuación la figura de un anciano barbado, que se apoya en un bastón y que representase a San Joaquín; por ultimo, una figura femenina sosteniendo a un niño a sus pies que aparece parcialmente cubierto por el manto de aquella.

En el centro del retablo se abre un amplio bocaporte de medio punto, y sobre la clave en una cartela sostenida por dos ángeles policromados en vuelo está grabado el anagrama de Maria; y a los lados penden dos ángeles en oro semimate que antiguamente sostenían dos lamparas.

El entablamento del primer cuerpo sustenta el peso de un cornisamento volado que remata secante al ultimo tercio del arco del camarin. Sobre éste se apoyan las basas del cuerpo superior en el que dos columnas del mismo estilo pero de menor diámetro

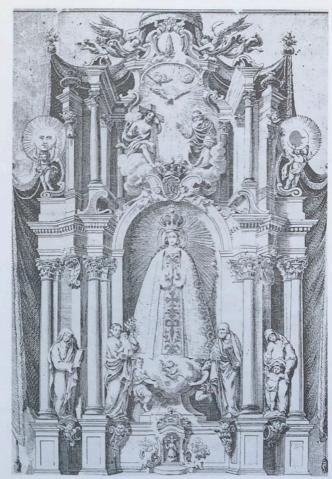
enmarcan las figura en alto relieve de la Sacratisima Trinidad, sedente en trono de nubes que se apoyan en dos guardapolvos ondulados rematados en espiral que forma un espiral tangencial al arco del referido camarin; y a los lados dos ángeles niños sostienen sobre los hombros al sol y la luna que irradian brillantes destellos.

La Trinidad queda representada por la figura del Dios Padre que aparece representada como Creador, sosteniendo la bola del mundo y en actitud de bendecir; la disposición de las piernas y el torso proporcionan a la figura un aire de firmeza y asentamiento; a la derecha del Dios Padre, la figura de Cristo aparece representada como Redentor, sosteniendo la Cruz; el escorzo de su pierna derecha hace que el torso desnudo adopte una posición un tanto

El Retablo es coronado por un pináculo, en que un blasón sostenido por dos ángeles en vuelo, sirve de marco a una palmera, simbolismo de Santísima Virgen. Las figuras correspondientes a la Trinidad y los dos ángeles mancebos del blasón, presentan ricos estofados en sus vestimentas

La policromía de las esculturas de todo el retablo esta realizada con temple a la cola, y la policromía de los estofados con temple al huevo. Los grabados que se realizaron sobre los "lisos" del oro, son de gran belleza y representan temas simbólicos marianos, arquitecturas irreales, fuentes, aves, etc., dentro del más puro estilo rococó, inspirados en grabados franceses.

El dorado es al agua sobre preparación de bol armenio. Se trata de un bol rojizo utilizado para darle al oro un tono más cálido. El oro es de color amarillo de 23 quilates. Presenta zonas plateadas con plata fina, correspondiendo las nubes asentamiento de la Santísima Trinidad, en el anagrama de María y en el blasón, circundando el símbolo de la palmera.



ESTADO DE CONSERVACION

El retablo presenta una serie de alteraciones y degradaciones, las causa del deterioro se deben fundamentalmente a:

- causas fisicas: los cambios bruscos de temperatura y humedad influyen directamente sobre la madera, ya que esta tiene un carácter higroscópico y tiene la capacidad de absorber y desprender la humedad, con lo cual sufre los movimientos de contracción y dilatación y como resultado de ello la aparición de grietas, fisuras, y deformaciones en la madera de todo el retablo. Las altas temperatura sufridas en gran parte del retablo, debido a los incendios acaecidos, han provocado además de movimientos de la estructura interna de madera, graves pérdidas de policromía en zonas puntuales; la exudación de la resina de la madera de pino; gran cantidad de ampollas por la totalidad el oro y la policromía; el desgaste mecánico de los materiales provocando el desencajado de algunas partes leñosas; craqueladuras de los diferentes estratos; abolsamientos de estratos desprendimientos. La retención de humedad por los muros de la Iglesia, afectó directamente a la estructura del retablo que se hallaba anclado al mismo.



circundan la Trinidad

 causas químicas: los compuestos químicos que se encuentran en los materiales, originan la oxidación y decoloración de los mismos y con ello un debilitamiento de los estratos que componen los dorados y las policromias; también aparecen manchas de óxido provocadas por la oxidación de los clavos. La plata había oxidado, ennegreciéndose y perdiendo su brillo natural.

 causa biológicas: acumulaciones de deyecciones de insectos sobre la superficie tanto dorada como policromada; infección de la madera por insectos xilófagos que provocaron el debilitamiento y la pérdida de soporte leñoso.

 factor humano: los actos vandálicos sufridos en el lugar más graves fueron localizados en el periodo entre 1936-1939, donde realizaron mutilaciones importantes en las esculturas del retablo, así como la destrucción total de algunas de ellas. En la parte del banco aparecen zonas arañadas y rozadas.

Los incendios provocados en diferentes puntos del retablo fueron las causas del grave estado de deterioro en el que se encontraba, ya que las altas temperaturas, como ya se ha nombrado anteriormente, habían quemado completamente algunas zonas y en otras el calor levantó ampollas, provocando pérdidas del soporte del sustrato, de la policromía y del oro.

Los diferentes tipos de iluminación empleados a lo largo de la historia también fueron causa de alteración: cirios, lámparas eléctricas, hierros y cables que alteraban la unidad, tanto estética como física y químicamente. La proximidad de dos grandes fuentes de calor, las lámparas de iluminación eléctrica y los cirios, provocaron graves deterioros de la película y los dorados. Los cirios dejaron las zonas donde se ubicaban, parte inferior del retablo muy dañados con las gruesas capas de cera acumuladas.



Detalle del estado de conservación: faltantes volumetricos del Cristo, suciedad de humos y polvo, exudaciones de resina, quemaduras, ampollas, lagranas.



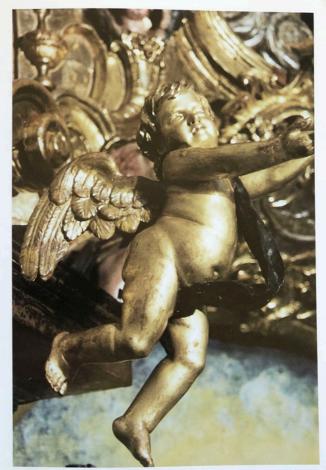
Detalle macro de las ampollas sufridas en zonas doradas provocadas por las altas temperaturas del incendio.



Detalle de las ampollas en la policromia y las exudaciones de resina del ángel niño izquierdo



Detalle de las graves quemaduras y debilitamiento del soporte leñoso de un al



Detalle del ángel del niño del lado lateral derecho.

1º FASE: CONSOLIDACION - LIMPIEZA. ESTUCADO Y REPRODUCCION VOLUMETRICA DE LOS ROSTROS FALTANTES.

En primer lugar se realizó una desinfección para la eliminación de insectos xilófagos. Esta se llevó cabo mediante los tres métodos dos posibles de aplicación del fungicida elegido, fumigación, impregnación e inyección. A continuación se procedió a la limpieza mecánica con brochas suaves, aspirador de baja potencia y bisturies.

Una vez terminada la limpieza superficial comenzó la consolidación de la estructura inyectando el adhesivo con jeringuilla en las grietas y fisuras, encajando las piezas sueltas con gatos y adhesivo, y rellenando oquedades del soporte.

La consolidación de estratos, se realizó con Paraloid B-72 al 5% en Xileno. El asentamiento de ampollas mediante inyección de coleta italiana y la aplicación de calor puntual.

Tras la consolidación de la obra, se procedió a la limpieza química que se diferenció en los dorados y las policromías.

Para llevar a cabo la limpieza primeramente se realizaron las catas necesarias hasta encontrar el disolvente y/o jabón mas adecuado e inocuo para la obra, de manera que en los dorados se utilizó un disolvente con lo cual se evitaba la aportación de humedad en el oro y las policromias con una solución jabonosa, ambas limpiezas se neutralizaban con disolvente orgánico.

La reproducción volumétrica de faltantes, se efectúo con modelado de arcilla, posteriormente molde en escayola y positivo en veso duro. Finalmente el estucado de las lagunas de la policromía y del dorado se realizó mediante un estuco compuesto por cola de conejo y blanco panet, guardando las mismas características que los estucos originales.



Detalle del proceso de limpieza química, donde se ha eliminado la gruesa capa de barniz oxidado y de humos grasos.



Detalle del proceso de desinfección de la madera pulverizando mediante compresor.



Detalle del proceso de limpieza del comisamiento de la zona inferior del retablo.



Recostrucción de los rostros faltant

2° FASE: REINTEGRACION CROMATICA DE LA POLICROMIA Y DEL ORO; REINTEGRACION VOLUMETRICA Y CROMATICA DE LAS TALLAS DE MADERA FALTANTES; Y PROTECCION FINAL DEL CONJUNTO.

En las fases de reintegración cromática de la policromia y del oro, reintegración volumétrica y cromática de las tallas de madera faltantes, y protección final del conjunto, la intervención se ha basado en todo momento, en los criterios básicos de la restauración, que han sido el máximo respeto por la obra original, teniendo en cuenta el envejecimiento natural de la misma, la reversibilidad de los métodos y de los materiales empleados, así como el reconocimiento visual de la intervención.

La labor encomendada se basa fundamentalmente en restablecer la unidad potencial del retablo, con el rigor correspondiente que ello precisa.

La presencia de lagunas en la película pictórica, en los dorados y en las tallas de madera, en gran parte del retablo, constituyen en si, elementos físicos que interrumpen la continuidad de la imagen del conjunto, alterando su configuración, originalmente creada por el autor y atrayendo la atención del espectador. Por tanto, y teniendo en cuenta, la importancia de su unidad, cada laguna no es parte independiente de la obra, sino que pertenece a la unidad potencial de toda ella v estará inmersa en ella. Es decir, cada laguna no se tratará de forma aislada como un todo, sino que será parte del conjunto, y se reintegrará teniendo en cuenta todo el retablo. La reintegración que efectúe, teóricamente proporcionará una continuidad aparente, vista a distancia, pero observándose a una distancia corta.

La reintegración cromática de la policromía y del oro se ha realizado, dependiendo del tipo de la laguna y de su situación, mediante el método de selección cromática y el de abstracción cromática.

El primero consiste en el ligamento cromático y formal del tejido figurativo interrumpido con colores puros. Los rasgos se ejecutan, de manera que los distintos colores no se sobrepongan completamente de forma que el ojo pueda percibir la mezcla en el estado puro.

Este método ha sido el empleado para recuperar el aspecto de la totalidad del oro envejecido del retablo. Respecto al método de al abstracción cromática se ha utilizado para ciertas zonas de dorados y policromías en las que ya no se podía practicar el ligamento formal del tejido figurativo sin operar con fantasía. En este caso se utilizó alguno de los colores presentes en la obra, de manera que se uniesen los tonos entre los distintos campos de color y que cambiase según los colores adyacentes.

Sendos criterios se ejecutaron con materiales estrictamente reversibles y de fácil eliminación, como son, las acuarelas Winsord and Newton y los pigmentos al barniz de la casa Maimeri. La reintegración queda totalmente limitada a la laguna. El color cobra una mayor profundidad con lo cual, las lagunas dejan de tener protagonismo



Detalle del estado de conservación del ángel niño del lateral izquierdo, acumulación de humos grasos, polvo, exudación de resinas, desprendimientos de policromia y estuco, faltante de un ala de madera, quemados, ampollas...



Detalle del estado de conservacion tras la limpieza superficial



Imagen general del estucado de lagunas del ángel niño ubicado en el lateral izquierdo.



Detalle después de la colocación del ala derecha y limpieza química de los humos grasos, barnices oxidados y las exudaciones de resina.



Imagen final del ángel niño del lateral izquierdo.

REINTEGRACION DE LA POLICROMIA

La tarea de reintegración de las lagunas de la policromía, se ejecutó actuando con la rigurosidad necesaria que implica la restauración, mediante el método de selección cromática y rayado a tono con colores al agua, ajustando el tono final con pigmentos al barniz. No obstante, también, se empleó, el método de abstracción cromática, que como ya he comentado anteriormente se utilizó, en zonas donde no se podía practicar el ligamento formal del tejido figurativo, sin operar con fantasía, es entonces cuando se han utilizado algunos colores presentes en el conjunto, de manera que se diera vida a un color neutral, que vinculara los distintos campos cromáticos adyacentes. Los tipos de reintegración se hicieron extensibles a todo el retablo, persiguiendo siempre la unidad de todo el conjunto.

Cada laguna se ha tratado teniendo presente la policromía original existente en el retablo. Por tanto cuando se han encontrado zonas de la policromía original en las que, a pesar de su limpieza, no se ha logrado recuperar su color y desafortunadamente presentaban lagunas pictóricas, se ha intervenido de manera que el tono fuera un término intermedio entre el color supuestamente original y los colores existentes, es decir, un tono inferior al actual, que dentro del conjunto no fuera perceptible.

Hubo zonas, en las que había sido imposible recuperar la policromía, debido a los graves quemados producidos por el incendio sufrido durante la guerra civil. Concretamente, ocurrió en dos zonas muy significativas, que fueron, la mano derecha del Dios Padre, y el rostro de un ángel, situado en la zona superior izquierda.

En este particular, la reintegración procuró que estas lagunas tuvieran una unidad y una coherencia, tanto en la zona circundante como en el conjunto. No obstante, este hecho permite observar los efectos históricos acaecidos en el lugar, conduciéndonos a valorar, si cabe, aún más, la conservación y restauración del retablo en cuestión.



Trabajo de reintegración cromátic

REINTEGRACION DEL ORO

Respecto a la fase de la reintegración de lagunas del oro, se plantearon varia posibilidades para ejecutar. Se barajó la posibilidad de dorar al agua las zonas faltantes y posteriormente envejecerlas, aproximando el tono al oro original; otra posibilidad consistía en la aplicación de oro fino y líquido en las lagunas; y por ultimo, la posibilidad de reintegrar cromáticamente las lagunas. De ellas se eligió la ultima, ya que se creyó la más apropiada para la obra, reuniendo los requisitos fundamentales que esiempre tenemos presentes en toda intervención. Su fácil reconocimiento y eliminación, fueron decisivos para su elección. Si se hubiera optado por la otras dos posibilidades, nos arriesgabamos a caer fácilmente en la falsificación histórica, evitando el claro reconocimiento de lo restaurado y lo original.

La reintegración cromática del oro se efectuó mediante acuarelas y pigmentos al barniz, aplicando principalmente el método de selección cromática mediante el denominado "regattino" vertical con cuatricromía. En este caso, la mezcla de los colores sucede en el ojo del espectador, trasmitiendo un tono con aspecto relativamente dorado, que concede a los dorados la coherencia interrumpida por las lagunas. Esta reintegración de dorados deja de ser apreciable a una cierta y distancia, siendo por el contrario observable a corta distancia.

Por otra parte, en el primer cuerpo del retablo, y junto al camarín, se alzan dos pares de columnas de fuste acanalado y capiteles de orden corintio. Entre estos intercolumnios, aparecen cuatro zonas de poco mas de 1'5m. de altura y 40 cm. de ancho, sin oro alguno, de madera vista en estado natural, observándose incluso gran cantidad de

nudos. Estas zonas, pertenecian al lugar de ubicación de cuatro imágenes tamaño natural de Santa Ana, San José, San Joaquin, Santa Isabel y San Juan Bautista.

Estas esculturas religiosas se destruyeron el incendio de 1936 y desde entonces quedan vacantes los lugares que ocupaban. Sin embargo, cabe la posibilidad de reproducirlas, ya que se conserva documentación suficiente para ello. En estos espacios vacíos, y debido a la incongruencia que provocaban en el conjunto, se creyó oportuno intervenir evitando esa tensión visual.

Esta cuestión se solucionó tratando estas maderas, con el mismo tratamiento original que se aplicó en 1774 a las zonas semiocultas del retablo, es decir, aplicando la preparación tradicional, compuesta por cola de conejo, carbonato cálcico y en este caso, pigmento natural ocre amarillo para la aportación de color. Posteriormente se aplicaron varias capas de bol ocre amarillo, y para finalizar se protegieron las zonas con barnices sintéticos, de igual manera que todo el retablo. Esta solución aportaba al conjunto la coherencia perdida.



Imagen del estucado y la recuperación volumetrica de la parte inferior



magen final de la reintegración cromatica del oro mediante regattino.



Estucado general de las lagunas de la pilastra izquierda.



Imagen final tras la reintegración crómatica de las lagunas de oro y del bol.



de camarin. Presentaban un precario estado de conservación.



Imágen de cinco piezas encontradas pertenecientes a la zona inferior de camarin Proportibles an accominante de camarin Proportibles an accominante de cinco piezas encontradas pertenecientes a la zona

REINTEGRACION VOLUMETRICA Y CROMATICA DE LAS TALLAS Y MOLDURAS FALTANTES.

El retablo presentaba numerosos faltantes de las tallas ornamentales y de las molduras que, al igual que las lagunas de policromía y dorados, interrumpian en algunos casos gravemente la visión general del conjunto. Este hecho nos aconsejó la recuperación de las ornamentaciones en talla y de las molduras.

Las tallas originales estaban realizadas en madera de conífera, concretamente de pino y doradas la agua con la técnica tradicional. Así pues, nos encontramos ante una situación similar al momento de reintegración del oro, ya que las piezas originalmente, estaban también doradas al agua.

Siguiendo los criterios de restauración, bajo la línea directa del máximo respeto y mínima intervención, diferenciando en todo momento, la intervención del original, evitando cualquier tipo de confusión entre ambas, y eludiendo posibles falseamientos en la obra, se debía elegir el tratamiento más adecuado, que en este caso como ya comentaremos mas adelante, fue el tratamiento tradicional que se realiza previamente al dorar y la reintegración cromática.

El número de tallas faltantes que se hicieron ascendía entre tallas y molduras a unas 27 piezas. Estas, comprendian medidas que oscilaban entre los 20 cm. y los 80 cm.

Entre estas piezas talladas en madera, se realizaron las tres alas faltantes de los ángeles dorados, que pendían del comienzo del segundo cuerpo, junto al arco de medio punto del camarin de la Virgen.

Para la ejecución de las tallas ornamentales y las molduras, en primer lugar se realizó un exhaustivo estudio de la documentación del retablo, recurriendo incluso a antiguos grabados del siglo XVIII en los que se ilustraba el retablo en cuestión. A continuación se extrajeron las plantillas de las piezas faltantes. Este hecho fue posible gracias a la gran simetría del conjunto a las lagunas existentes en la madera, que permanecían intactas. Estas lagunas correspondían a las zonas donde se hallaban las tallas perdidas, que estaban inicialmente adheridas con cola animal aplicada en caliente. Estos elementos cayeron debido al reblandecimiento del adhesivo durante el incendio sufrido en dicho lugar.

Las nuevas piezas se tallaron en madera de conifera como las originales, con la correspondiente rigurosidad profesional bajo la coordinación de un restaurador. Se colocaron en el retablo por la parte interna del mismo, de forma que la sujeción no pudiera ser vista en ningún momento, y a continuación se trataron como si fuesen a dorarse, siguiendo el procedimiento tradicional de la aplicación de tres capas de preparación coloreada y tres capas de bol color ocre amarillo.

Una vez las piezas estuvieron emboladas, se acometió su reintegración que se realizó con los mismos criterios que el resto de la obra. Se realizó una reintegración cromática que asemejara el oro, mediante la técnica de rayado vertical con cuatricromía, y en alguna ocasión dejando un color neutral. Este procedimiento fue practicado desde la parte superior del retablo al banco.

En el transcurso de la intervención, se observó que en la zona central, entre el banco y la parte inferior del camarin de la Virgen estaba incompleta, y como resultado, la imagen del conjunto quedaba truncada. Con la finalidad de encontrar alguna pieza que pudiera corresponder a esta zona, se investigó en distintos lugares internos de la propia Iglesia, donde se localizaban restos de antiguos retablos desaparecidos, hasta que se encontraron entre otras, seis piezas

pertenecientes a dicha zona. Estas piezas eran: dos columnas doradas de 80 cm. de altura, con estría envolvente, relieves vegetales y estofados en la parte inferior de las mismas, así como una espiga de la propia madera en cada extremo; dos piezas de madera que actuaban de base para las columnas, y que presentaban formato cuadrado de medidas aproximadas de 12 cm. y de 2 cm. de grosor, con un orificio circular en el centro de ambas, en los cuales, a modo de espiga se unían a las columnas; También se encontró una pieza de mas de 2m. de larga y 5cm. de grosor. Esta, correspondia a la parte superior de las dos columnas y presentaba dos orificios circulares al igual que las bases, en las que se introducían a modo de espiga las dos columnas

Estas piezas se encontraban en pésimo estado de conservación: grandes ampollas, exudaciones de resina, craqueladuras, grietas del soporte, faltantes de soporte leñoso y una gruesa capa de suciedad sobre el oro. La intervención, se comenzó con una delicada consolidación del oro, y asentamiento de las grandes y abundantes ampollas que debieron producirse en el ya nombrado incendio de la Capilla. Este proceso se realizó mediante la inyección del adhesivo con jeringuilla y la aplicación de calor puntual con la espátula caliente para el asentamiento. El adhesivo que se utilizó fue la coletta italiana, ya que proporcionaba buenos resultados al penetrar făcilmente entre los estratos

Tras la consolidación, se comenzó la limpieza mecánica y química de las piezas, en la que se eliminaron barnices oxidados, exudaciones de resina, humos grasos y elementos adheridos al oro.

Seguidamente se reintegraron volumétricamente las zonas faltantes, se estucaro las lagunas con una preparación coloreada y se embolaron, para después reintegrarlas con el mismo tratamiento que el resto de reintegraciones del oro.



Imagen del rostro original: capa de suciedad de barniz oxidade y humos grasos, lagunas de la policromia y del estucado, deyecciones de insectos.



Detalle de una cara de limpieza.

Asombrosamente, entre las piezas recuperadas del retablo, se encontró el rostro original de la figura de Cristo. El rostro estaba realizado en madera de conífera, se comprobó la identidad del tipo de madera con la del retablo, se examinaron las medidas de la pieza en el lugar que le correspondia, que encajaba perfectamente. Sin duda alguna se trataba del rostro original. Respecto al estado de conservación, se distinguía sobre todo, una gruesa capa de suciedad en la superficie, que impedia observar la rica calidad cromática; y las lagunas de preparación y de policromía.

La talla del rostro presentaba unos rasgos delicados y tiernos, de gran belleza escultórica y cromática.

La intervención sobre la pieza hasta el

proceso de estucado se efectuó antes de colocarla en su sitio original.

En primer lugar se realizó la consolidación puntual de las lagunas que lo requerían; a continuación la limpieza mecánica y química de la superfície policromada y del reverso del rostro, así como el estucado de las lagunas; y finalmente se procedió a la eliminación del rostro que se había colocación del original en su lugar. El proceso de reintegración cromática de las lagunas se realizó una vez colocado el rostro en el retablo.

El descubrimiento de esta pieza tan importante del conjunto, fue una grata sorpresa y un aporte de gran belleza a la Santísima Trinidad.



Imagen de la recostrucción del rostro en un estudio previs



Imagen de la recuperación del rostro original del Cristo



Aplicación de la preparación coloreada sobre las alas faltantes que se tallaron en madera



En la izquierda, faltante de talla de soporte leñoso



Prueba de colocación del volumen tallado en madera y reintegrado cromáticamente.

PROTECCION FINAL DEL RETABLO

Para finalizar la intervención se aplicó un barniz de protección a todo el retablo. Este es un proceso de gran importancia ante la conservación de la obra y de la restauración realizada, por su función tanto protectora como de efacto estético. Esta capa de protección, compuesta por resinas sintéticas con propiedades de buena estabilidad, inalterabilidad en el tiempo y buena reversibilidad, evitará el contacto directo de la pintura y de los dorados con las condiciones atmosféricas, la luz, los rayos ultravioleta e infrarrojos y los microorganismos.

El barnizado de protección, tanto en los dorados como en las policromías y reintegraciones en general, se aplicó mediante compresor, ya que al tratarse de una superficie amplia, de este modo obteníamos una capa homogénea.

Con independencia de las intervenciones referentes al retablo se ultimó la realización de su frontal y la iluminación del conjunto, también bajo coordinación del restaurador.

Para llevar a término la realización del frontal, se realizó una investigación de los antecedentes tanto con documentación gráfica como fotográfica; estudiando desde los grabados del siglo XVIII, hasta las fotografias de finales del siglo XIX. Con toda la documentación recopilada se realizaron diferentes bocetos que se asemejaran al original.

Tras una complicada elección, se optó por un frontal sencillo, nada ostentoso que tuviera una cierta coherencia con el retablo. Se realizó en madera de haya y las tallas en madera de pino. El frontal pretendia ser, por una parte una pieza independiente y distinguida del original y por otra parte que tuviera una cohesión con el conjunto.

Con esta finalidad de cierta ambigüedad se llevó acabo el frontal, que formalmente continuaba las molduras superiores e inferiores de la parte baja del retablo, donde se hallaba incrustado centralmente. En la superficie frontal se tallaron el anagrama de la Virgen Maria y sobre este una guirnalda de flores; a ambos lados se colocaron dos cuadrantes en relieve, realizados con el mismo patrón que las molduras de los cuadrantes originales y con idénticas medidas.

En relación a la iluminación, cabe nombrar la presencia de técnicos en la materia y la coordinación del restaurador para su perfecta instalación.

La iluminación instalada cuenta con los niveles de luz recomendados inferiores a 8 foot candles, apropiado para los componentes más sensibles a la luz. Los focos emiten la denominada luz fria, que evita el calor directo sobre el retablo. No obstante, el tiempo de exposición es limitado debido al lugar de ubicación.



Imagen de la zona del frontal durante la intervención y tras la colocación del nuevo frontal de madera con ormamentación en talla.



Imagen de la zona del frontal durante la intervención y tras la colocación del nuevo frontal de madera con ormamentación en talla.



Detalle de la policromía del lateral inferior derecho del retablo



Detalle de la zona central del retablo



Profesores de los cursos de Restauración JULIÁN GARCÍA IRAOLA FRANCISCO DÍAZ EGÍO FRANCISCO BERDONCES GAVILÁN

Equipo Restauración

NURIA CANO SORIANO

MANUEL MORENO BAUTISTA

EDUARDO CANO MARTÍNEZ

IRENE LITARTE BELDA

Restauradora Responsable de Reintegración GEMMA MIRA GUTIÉRREZ

Dirección Técnica y Coordinación Ger JOAQUIN V. ESPÍ LLUCH

Jefe del Servicio de Patrimonio Arquitectónico y Medi RICARDO SICLUNA LLETGET

Subdirección de Cultura en Alicante CONCEPCIÓN SIRVENT BERNABEU

Inspección del Patrimonio Mueble en Ali LUIS PABLO MARTÍNEZ

Presupuesto Global de la Restauración 18.000.000

Texto: JOAQUIN V. ESPÍ LLUCH GEMMA MIRA GUTIÉRREZ

Fotografia de portada: JOSÉ MARÍA ESPÍ NAVARRO

Fotografias del proceso: GEMMA MIRA GUTIÉRREZ

Edita: CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÉNCIA DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI ARTÍSTIC

Diseño y maquetación: ROIG INDUSTRIA GRÁFICA

Imprime: ROIG INDUSTRIA GRÁFICA

Deposito legal: V-1.622-1.999









CAM

Caja de Ahorros del Mediterraneo



FONDO SOCIAL EUROPEO

