

Retablo gótico San Juan Bautista. Cutanda. Documentación y restauración

Belén Díez Atienza*

Pedro Luis Hernando Sebastián**

RESUMEN. El retablo de San Juan Bautista ubicado en la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Cutanda ha sido recientemente objeto de un proceso de restauración. Ejecutado en un estilo gótico tardío para la ermita de San Juan Bautista de la misma localidad, representa distintas escenas de la vida del santo.

El principal objetivo de este artículo es mostrar la obra a partir del estudio técnico realizado para su conservación, lo que nos permite conocer mejor las técnicas, los materiales o los pigmentos utilizados para su creación.

ABSTRACT. The pictorial altarpiece of San Juan Bautista, located in the Asunción de Nuestra Señora of Cutanda church, is the subject of a restoration project implemented in 2014. This is an example of international Gothic altarpieces in the province of Teruel.

Executed in the late XIVth century for San Juan Bautista's hermitage in the same locality, combines some panels painted with illustrative and descriptive sense of this saint's life, dominating in the center San Juan's effigy and around him, the scenes of his life divided into tables.

The main objective is to collect documentation, historical, iconographic and technical studies of the work, and the projection of the restoration work undertaken to extend its protection over the years

* Belén Díez Atienza. Conservador-restaurador de bienes culturales / Escuela doctorado. Universitat Politècnica de València. ** Pedro Luis Hernando Sebastián. Universidad de Zaragoza. Departamento Historia del Arte.



Estado final Retablo San Juan Bautista.

1. Introducción

El retablo de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Cutanda se sometió a un proceso de restauración durante los meses de noviembre del 2013 a febrero de 2014.

El trabajo se ha desarrollado gracias a la labor de colaboración de los feligreses y del párroco de la iglesia y de la ermita de la misma localidad. Dicho apoyo ha sido imprescindible para la realización de acciones de restauración. Conjuntamente ha favorecido las labores de este trabajo el Obispado de Teruel, cediendo una de sus estancias del Palacio Episcopal para la restauración acometida por Belén Díez Atienza.

En la documentación que presentamos, se muestra información fundamental sobre el retablo, su contexto físico y cultural y el criterio seguido para su conservación.

2. Estudio histórico-artístico e iconográfico

El bien cultural del que tratamos es un retablo de pintura sobre tabla con carácter altamente narrativo, que puede ubicarse cronológicamente en el tránsito entre los siglos XV y XVI. El autor es desconocido, y no hemos localizado, en la escasa documentación conservada, ninguna referencia útil sobre el asunto.

Estilísticamente las figuras y la composición de las escenas muestran un carácter medievalizante. El artista mantiene estructuras compositivas extraídas de otras obras del siglo XV. Entre estas estructuras podemos incluir las posturas de los personajes y su posición, la manera de interactuar entre ellas, o el uso de la arquitectura para generar cierta idea de profundidad. No obstante, es innegable la incorporación de otros elementos mucho más naturalistas, evidenciados por ejemplo en los rostros de los personajes, lo que obligaría a retrasar su factura desde el mundo medieval, y lo proyectaría hacia el siglo XVI. Todo ello teniendo en cuenta la problemática específica de este tipo de obras en las que se hace prácticamente imposible hablar de certezas, pues su lejanía de las principales rutas de comunicación artística, unida a la calidad que muestra el artista que realizó la obra, obliga a reconocer como fundamental el carácter retardatario de los elementos que la componen.

Descriptivamente hay que valorar la obra por la ejecución de escenas compuestas por numerosos personajes que ambientan la historia narrada, enriqueciéndola con gran número de elementos y detalles iconográficos. Los personajes lucen vestimentas ostentosas y singulares indumentarias cortesanas de la época. Destacan las luminosas policromías, brillantes y artificiosas. El segundo plano o el fondo sin geome-

tría real, se reserva para las representaciones de castillos, ciudades o paisajes con escasa vegetación. Se emplea además la perspectiva caballera con registros sobrepuestos.

Actualmente, lo encontramos ubicado en el muro de cierre de la segunda capilla de la iglesia parroquial, (Fig.1). Sin embargo hay que señalar que es originario de la ermita gótica de San Juan Bautista de esta localidad del Jiloca.

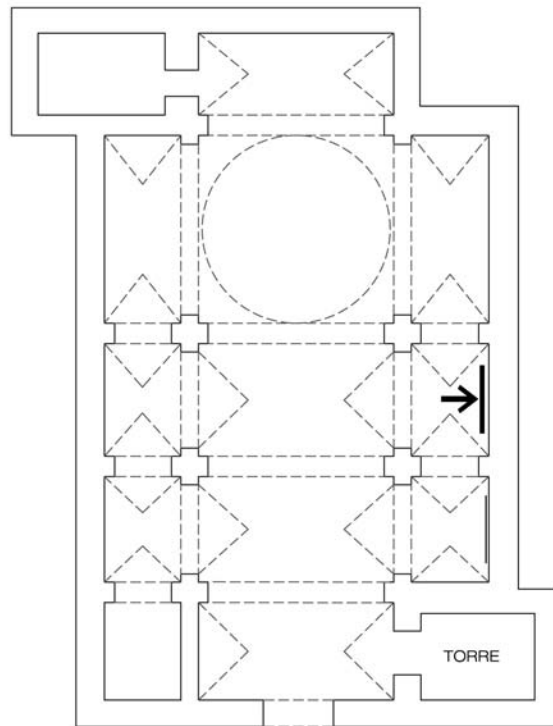


Figura 1. Ubicación del retablo. Plano iglesia Asunción de Nuestra Señora.

Estructuralmente, en la actualidad, el retablo se compone de cuatro tablas. Las dos tablas laterales se dividen visualmente en tres escenas cada una, en las que se describen escenas de la vida del santo. Estas escenas son las siguientes. En la tabla lateral izquierda y de arriba abajo, aparecen La Visitación, el Nacimiento de San Juan y la Imposición del nombre de Juan. En la tabla lateral derecha, el Bautismo en el Jordán, la Presentación de la cabeza de San Juan y Entierro de San Juan. En la tabla central se dispone la representación de San Juan Bautista, y en la cuarta tabla, el coronamiento del retablo, el Calvario.

Iconográficamente, la escena central representa a San Juan Bautista¹. Aparece con vestido corto de piel de color marrón, ceñido con una faja fina anudada por delante, descalzo y con capa roja. Aparece típicamente representado con barba y pelo oscuro largo sobre los hombros, algo enmarañado, alusivo a su estilo de vida. Está acompañado por el Agnus Dei o Cordero Divino, definido como un pequeño cordero, que el santo sostiene con su mano izquierda sobre el libro de color verde. El santo precursor lo señala con el índice derecho de acuerdo con el texto: *Ecce agnus Dei*.

La Visitación es la escena superior de la calle lateral izquierda del retablo². Ésta sucede pocos días después de la Anunciación en casa de Isabel y Zacarías en la colina en los alrededores de EinKerem. En primer plano la Virgen María y su prima Isabel arrodillada. Isabel, caracterizada de acuerdo con su edad, aparece vestida con sayo verde y azul y manto rojo ante María. La virgen, que la invita a levantarse, manteniendo con la mano en su vientre, está representada con vestimenta de color rojo y azul con el cabello al descubierto. Entre ambas figuras se puede establecer una comparación basada en este último detalle, contrastando los cabellos sueltos de María, símbolo de su virginidad, con el velo de la cabeza de Isabel. En el fondo de la escena, en la izquierda, se muestra una representación urbana.

En la escena central de la calle, se representa el Nacimiento de San Juan³. La escena se desarrolla en el interior de una habitación. Dos sirvientas se disponen en la parte inferior de la escena portando en brazos al recién nacido. Otras dos se ofrecen el alimento necesario para la recuperación de la madre, todavía sentada en la cama. Se trata de una de las pocas escenas de este tipo representadas dentro de la imaginería cristiana. El nacimiento de la Virgen María, junto con la iconografía que ahora nos ocupa, nos permiten recuperar la imagen de cómo se realizarían los partos en el pasado, la manera de fajar al recién nacido, el primer alimento que tomaría la parturienta.

En la escena inferior se representa La Imposición del nombre de Juan⁴, Zacarías con bonete sentado en un trono a la izquierda, mostrando cierto gesto de incredulidad, escribe sobre una tablilla: "Joannes Est Nomen Eius".

(1) La vida de San Juan Bautista está en el Nuevo Testamento según: Lucas (1, 5-25) - (1, 57-66) - (3, 1-22); Mateo (3, 1-12) - (14-3-12); Marcos (1, 1-8 - 6), (17-29); Juan (1, 29-34) - (3, 22-36).

(2) Evangelio de San Lucas (1, 39-45) / Evangelios apócrifos: Protoevangelio de Santiago (cap XII) / Jacopo de la Vorágine, La leyenda Dorada. S. XIII.

(3) Lucas (1, 57-58).

(4) Lucas (1, 59-66).



Figura 2 y 2b. Emplazamiento en la ermita. Datos 1983.

En la calle lateral a la derecha del espectador, aparece la escena del Bautismo de Jesús en el Jordán⁵. Se representa siguiendo la iconografía tradicional de ambos personajes descrita en las escrituras, acompañándose por la paloma del Espíritu Santo.

El centro de la calle lo ocupa la escena de la presentación de la cabeza de San Juan⁶. El santo ha sido decapitado por la espada de un soldado, y su cabeza presentada en el banquete de Herodes. Se podría identificar las dos figuras femeninas con Salomé y Herodías. Esta escena merece una descripción de mayor detalle, puesto que ofrece varias claves para identificar el periodo estilístico en el que debió de realizarse la obra. Por un lado, vemos que el artista ha querido representar al santo dentro de su encierro, simbolizado éste como una torre, siendo decapitado a través de una de sus ventanas. Esta manera de mostrar la temporalidad del acontecimiento recuerda mucho al sistema medieval de representación. Lo mismo se puede decir de la forma en la que se describe la mesa del banquete y la actitud de los personajes situados a su alrededor. No obstante, las tipologías arquitectónicas descritas son más propias del siglo XVI. Nos referimos a la galería de arcos de medio punto de la parte superior, al tipo de pilares descritos en los laterales, y a los finos capiteles de decoración entrelazada que los acompañan.

(5) Lucas (3, 22); Mateo (3, 13-17); Marcos (1, 9-11).

(6) Mateo (14, 6-11); Marcos (6, 21-28).

Y como representación final se encuentra el Entierro de San Juan⁷, en el que los discípulos guardan sepultura al cadáver decapitado. Seis figuras componen la escena. Mientras una mujer sostiene la cabeza del Bautista, dos hombre introducen el cuerpo en el nicho y tres aparecen en actitud orante.

Como coronamiento del retablo se incorpora la escena del Calvario en el ático.

La obra en origen fue concebida para ocupar el presbiterio de la ermita de San Juan Bautista (Fig.2), una edificación en mampostería gótica en regular estado de conservación. El retablo se trasladó a la iglesia parroquial sobre el año 2006⁸.

2.1. Estudio técnico

Se trata de una obra trabajada por un artista local y en cuyas calidades se refleja el momento de la sociedad que lo origina. Se trata de un buen ejemplo de pintura tardo-medieval en la finalidad didáctica y devocional que transmite su carácter narrativo.

Descripción formal

Nos detenemos primero en la explicación de su estructura, comenzando por la parte inferior. Es aquí donde, como hemos dicho anteriormente, se pudiera haber encontrado un banco o predela.

En la parte superior se presentan las calles jerarquizadas, una central y dos laterales con diferentes escenas. Está representado el tema de la imagen principal de la obra en el cuerpo del medio, mientras que en las zonas verticales laterales se recogen las escenas complementarias del tema principal, sobre un mismo soporte que forman recuadros. Carece de entrecalles al igual que de estructura portante. Como remate final termina en un ático encima de la calle central. El perímetro de las piezas del cuerpo y del ático muestra una moldura añadida, no original, a modo de simulación de los modelos de marco o remates góticos o de tracería.

Lo rodea un guardapolvo de madera, formado por siete piezas en forma de paralelogramo. Pudiera ser otro añadido de obra, pues no mantiene relación material ni técnica con el conjunto. Quizá en su inicio no contará como un elemento como tal, aunque en este caso el concepto de historicidad se antepone a cualquier decisión en su eliminación, ya que contribuye de manera decisiva a la parte estética del perímetro de la obra, y permite realizar una correcta interpretación de la misma en su conjun-

(7) Mateo (14, 12); Marcos (6, 29).

(8) Datos aportados por D. Tomás Guitarte Gimeno, vecino de la localidad de Cutanda.

to. Está policromado por un color monocromo en su cara principal, rodeado en unos de sus lados por una decoración, que sólo se intuye, de carácter simétrico floral, y en sus cantos por un patrón geométrico de forma triangular en dos tonos blanco y negro intercalados.

En conjunto son tablas policromadas vistas en un telón simétrico en la que se ha dispuesto un ciclo narrativo para la visión y contemplación del espectador.

Datos técnicos

Soporte

El retablo de San Juan Bautista está compuesto por una estructura orgánica conformada por un conjunto de tablas de madera superpuestas. El tipo de soporte leñoso es uno de los más empleados desde la antigüedad. Muestra en su composición una serie de elementos metálicos que veremos como son parte importante de su construcción y estado de conservación.

Se trata del único objeto que preside de manera única y principal la segunda capilla derecha del templo, de manera que se colocó y ajustó al muro en un solo plano. No cuenta con ninguna estructura de sujeción ni de carga al muro. El conjunto de tablas están ligadas al muro con diferentes elementos metálicos actuales y con listones de madera clavados. Se apoya sobre una estructura de madera añadida que hace imaginar la forma o diseño de una posible predela. A la vez, descansa en un saliente de muro de hormigón, con unas medidas de 200x16 cm. Las piezas añadidas de unión son alambres de diferentes grosores, clavos y tornillos de variados tamaños, perfiles metálicos como pletinas planas y en ángulo recto, anclajes de plástico, y fragmentos de madera de pino y de conglomerado.

Hasta el siglo XVI era frecuente emplear maderas autóctonas de la comarca donde se trabajaba. El retablo de Cutanda es un claro ejemplo de que su producción artística fue realizada por un maestro de la zona debido a la elección de madera conífera de especie leñosa, en concreto madera de pino con muchos nudos trabajada por el reverso a azuela y en varias zonas a cepillo. Las tablas se dividen en paneles ya que uno de estos por sí solo no puede tener el ancho requerido. Tallados de los troncos con el corte de tipo tangencial (Fig.3), se realiza paralelo a un plano tangente al diámetro del anillo de crecimiento a todo lo largo y ancho del mismo. Calculado su espesor se corta de forma longitudinal. Este tipo de corte es menos estable al ser más susceptible de más acentuados de la madera.

El ensamblaje entre las tablas supone parte de la conservación de la obra, depende de él los estratos contiguos. La unión empleada es la de modo acanalado mediante la

hechura de unos canalillos en los laterales de la madera, formando un entrante a lo largo de los paños que se acopla con el saliente, encajando ambas tablas al ser unidas mediante cola de animal.

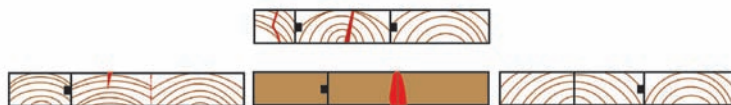


Figura 3. Estudio de los anillos de los paños de madera que conforman los distintos soportes.

El formato del soporte (Fig.4) es el más habitual, rectangular, mostrando cada tabla un tamaño diferente. Para evitar las deformaciones en la construcción del sistema de refuerzo se añadieron los travesaños horizontales superpuestos a contra veta colocados hacia los márgenes del panel y clavados al soporte desde el anverso. El número de travesaños ha ido en función del tamaño de los paneles. La distancia entre los travesaños oscila entre los 30 y 40 cm. El grosor de los listones varía entre los 4,5 y 5,5 cm y su anchura va desde los 5 a 6 cm.

Los soportes de las escenas de cada tabla están contruidos en general por dos o tres tablas de sección corte tangencial. Para el montaje del panel presenta un tipo de ensamblaje acanalado, reforzado en la zona de la unión con estopa y yeso. En cuanto a la mazonería del retablo existe una relación entre las escenas y los paneles, pues un único panel se aprovecha para representar tres escenas en la cara anterior.

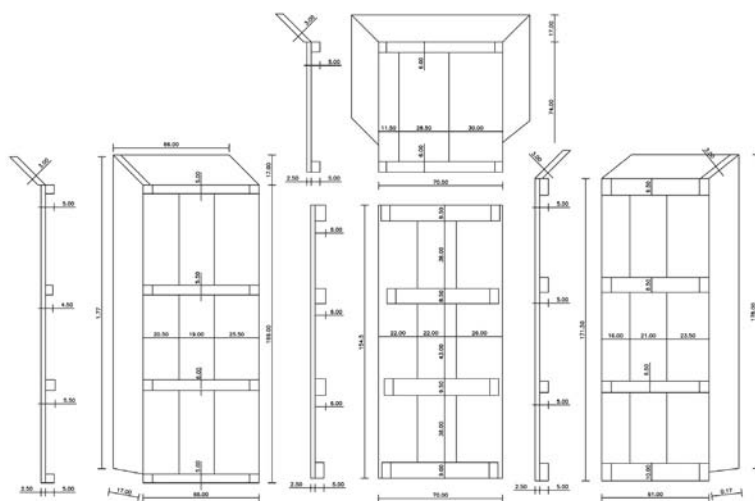


Figura 4. Plano general de medidas del soporte.

Preparación/ Pintura/ Barniz

La capa de preparación, (Fig.5) cuya función es la de disponer el soporte en cuanto a color, textura lisa y porosidad, está preparada mediante la aplicación de una fina capa baja en contenido de aceite para obtener un graso sobre magro, pues esta técnica de pintura se adhiere mejor en soporte absorbentes.



Figura 5. Esquema de conformación de retablo pictórico.

La capa pictórica es pintura al temple, consistente en el empleo de agua como disolvente y un aglutinante de grasa animal como la yema de huevo o colas. Está aplicada en finas capas que admiten numerosas pinceladas ofreciendo un acabado fino y mate. Una característica de esta técnica es la estabilidad que muestran los colores, pues permanecen estables sin variaciones tonales. Lo único que le provoca a la superficie una variación es la presencia de barniz, como ocurre en estas tablas.

Los colores a destacar en el conjunto son los rojos y verdes. Los principales pigmentos utilizados en el s. XV fueron: Amarillo de plomo y estaño (hasta el s. XVIII), Tierras coloreadas por óxidos de hierro o de manganeso, azurita (hasta el s. XVIII), lapislázuli (hasta el s. XIX), blanco de plomo (hasta el s. XX), negros de carbón (vegetal, hollín...), minio (hasta el s. XIX), bermellón (hasta el s. XX), laca de rubia (hasta el s. XIX), laca quermes (hasta el s. XVI), acetatos de cobre (hasta el s. XIX), resinato de cobre (hasta el s. XVIII) y malaquita (hasta el s. XIX)

Presenta pequeñas zonas doradas ejecutadas con la técnica "a la concha", es decir el oro se emplea en polvo aglutinado con un adhesivo proteico. Como estrato final se encuentra el barniz. Podemos tener diferentes tipo de resina aplicada con distintos objetivos, bien de proteger la pintura, de modificar el brillo o de aumentar la saturación de los colores. En ellas podemos encontrar de diferentes tipologías: aceite secante, aceite secante más resina, clara de huevo más agua, resina más disolvente o ceras.

Para un estudio más pormenorizado se hubiera necesitado un estudio con las diferentes técnicas analíticas que en este caso por diferentes motivos no fue posible realizar.

Modificaciones cometidas

Sufrió notables daños ya que durante unos años fue un retablo expuesto por piezas, según documentos fotográficos y como hemos podido comprobar en esta intervención al reconocer diferentes materiales de época no original.

En el inventario que la Diócesis de Teruel y Albarracín realizado por Ángel Novella Mateo, Pedro Martínez Pérez y Eulogio Domínguez Verde financiado por CAZAR⁹, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, entre los años 1975 y 1985, en su carpeta 48, se recogen datos de la obra ubicada en la ermita. En sus textos se describe que la obra tiene un estado de conservación deficiente, y también añade *“Pequeño retablo de tres calles. De la central se ha despegado la tabla anterior”*.

El estado de conservación y la información oral transmitida por los habitantes de Cutanda son los únicos testigos que conocen que la obra se vio sometida a diferentes modificaciones (Fig.6), ubicaciones y añadidos o pérdidas de piezas que pondrían el conjunto. Todos ellos se habrían dado en su ubicación primigenia, la ermita, donde ha se encontraba hasta esta última década.

De manera hipotética, en su origen podría haber estado constituido, además del ático y cuerpo, por una predela con sus correspondientes secciones, como numerosos retablos de tipo lámina similares a este muestran. Además, las zonas inferiores de las tablas del cuerpo presentan una pérdida completa de los estratos pictóricos.

Otro indicio de lo anterior lo encontramos en que hoy en día en la iglesia el retablo se encuentra sustentado por una estructura de madera, pieza de diseño actual que simula la original perdida.

Queda añadir que las ocho polseras que delimitan y enmarcan el contorno del conjunto no presenta las mismas características que el resto de la obra en lo referente a materiales y técnicas. Durante la intervención se ha podido constatar este hecho de manera fehaciente, decidiendo que, aunque no originales, forman parte del conjunto y permanecerán nuevamente junto a él.

(9) Ibercaja Banco S.A.

Como remate decorativo de unión entre el soporte pictórico y las pulseras contaba con molduras ornamentales de madera dorada, muy debilitada al haber sido atacada por insectos y clavadas al conjunto, faltando algunas de sus partes. Piezas completamente actuales, pues se observa que pertenecen a diseños tipo hechos con fresa multiperfilar como los empleados para tapacantos en trabajos de marquetería. Debido a su mal estado e inadecuado se procedió a su retirada y almacenaje durante los trabajos de restauración.



Figura 6. Reproducción hipotética de su estado original.

3. Estado de conservación

El estado de conservación que presentaba este retablo podía considerarse como delicado, por la conjunción de diferentes agentes de deterioro como los destacables cambios bruscos en la humedad relativa y temperatura y la acción humana inadecuada. Además, los altos índices de humedad relativa han permitido que proliferaran los insectos xilófagos. En este diagrama (Fig.7), se pueden localizar concretamente las zonas de mayor deterioro provocado a la obra.

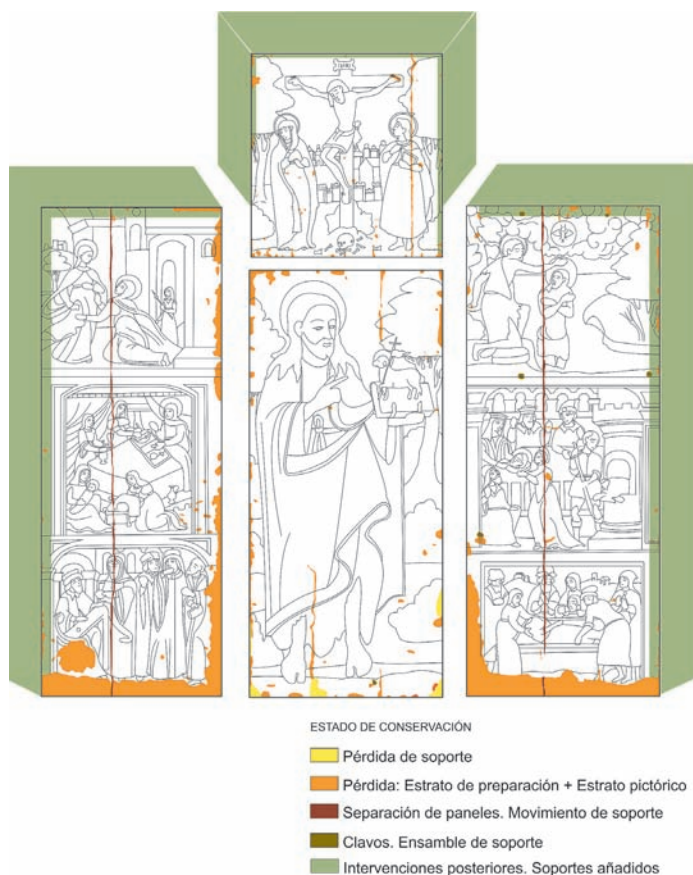


Figura 7. Diagrama de daños. Estado de conservación inicial.

A estos daños se le suman, los derivados del continuado uso litúrgico, los producidos por el traslado, la acumulación de suciedad en toda la superficie del reverso, y el propio envejecimiento de los materiales constitutivos con el paso de los años. También los deterioros externos como son limpiezas inadecuadas, añadido de piezas no originales, además de desmontajes y nuevas piezas metálicas.

La totalidad del retablo presenta suciedad acumulada en el reverso del mismo, no solo por los depósitos de polvo, sino por la presencia de yeso depositado debido a la degradación del muro en el que se asentaba y los trabajos realizados en él. El estado de conservación que presenta la pared es aceptable, aunque exterioriza humedades notables por la capilaridad de sus paredes que podemos evidenciar en el estado deteriorado de la pintura, pequeñas disgregaciones del mortero haciéndolo algo pulverulento, pero sin ninguna grieta significativa a pesar de las humedades detectadas.

En cuanto al soporte, la integridad estructural no suponía peligro, no apreciándose movimientos ni deformaciones que representaran riesgo de colapso. Presentaba numerosas piezas (Fig.8) de madera variada actuando como elementos de fijación. El soporte contenía gran variedad de daños, como grietas y juntas abiertas, deformaciones y desprendimientos de piezas. A lo largo de las tablas laterales, especialmente en las del primer cuerpo, mostraba una separación de paños motivados por movimientos higroscópicos intensos, que han acabado por fragmentar la superficie.



Figura 8. Reverso. Estado inicial. Proceso de desmontaje.

Encontramos numerosas zonas en las que se habían producido ataques de insectos xilófagos (Fig.9). El debilitamiento ocasionado era superficial en alguna zona y en otras, como los laterales o inferiores de las tablas y algún travesaño, el daño se vio favorecido por la humedad y la integridad del soporte resultó comprometido con numerosas pérdidas de madera.



Figura 9. Reverso. Ataque de insectos xilófagos.

En cuanto a los estratos pictóricos (Fig.10) sufre pérdida del cromatismo original como consecuencia directa de la aplicación de barnices u otras sustancias, más su



Figura 10. Modificación cromática.

posterior degradación, añadiendo el humo graso de las velas y el polvo acumulado a lo largo de los años, lo que provoca esa distorsión visual de la pintura original.

Las pérdidas dejan grandes zonas de soporte al descubierto en los laterales y en las zonas inferiores. Además circundante a estas partes la policromía aparece pulverulenta, como consecuencia de la pérdida de consistencia de la capa de preparación provocada por la excesiva humedad. Encontramos también pequeñas partes en las que se ha disipado únicamente la policromía, conservándose parte de la capa de preparación.

4. Proceso de restauración

Los principios que han primado en esta intervención han sido estrictamente conservadores, destacando siempre el valor y su calidad técnico-artística original. Apreciaciones y valores que se han establecido al estudiar de manera pormenorizada el estado de conservación deficiente (Fig.11) en la que nos encontramos la obra al inicio de la intervención. La restauración tiene un carácter excepcional con la finalidad de conservar y poner de relieve su riqueza formal e histórica.



Figura 11. Estado de conservación inicial.

Los trabajos se iniciaron con un previo estudio técnico de la disposición del soporte mediante los elementos que la fijaban. Para un correcto desmontaje de las piezas se llevó a cabo una enumeración sobre un plano y sobre las piezas del posicionamiento de cada una que forma el conjunto.

A continuación se realizó un trabajo in situ de limpieza superficial para permitir aplicar una protección temporal con cola técnica¹⁰ sobre la capa pictórica, que a su vez actúa como consolidante de la misma. La obra fue desmontada para el trabajo y estudio en el taller extrayendo todas piezas, tanto metálicas como de madera que tenía adheridas o clavadas. En la iglesia algunas piezas como los guardapolvos no fueron separadas de las tablas del cuerpo o del ático (Fig.12) considerándose oportuno trasladarlas unidas para una revisión en el taller.

Una vez en el sitio de trabajo las piezas fueron desembaladas para continuar con los procesos de restauración. En primer lugar, una vez revisados los tipos de uniones, se pudieron desmontar todas las piezas quedándose en once fragmentos individuales. De manera general todo el retablo recogía gran cantidad de suciedad ambiental por

(10) Adhesivo de naturaleza proteica.



Figura 12. Estado de conservación inicial. Ático. Anverso y reverso.

lo que se eliminó de manera superficial mediante brochas y aspiración. Posteriormente, se procedió al tratamiento contra insectos xilófagos por el reverso de las tablas mediante inyección de producto líquido preventivo-curativo. Este procedimiento se repitió cuantas veces fue necesario hasta lograr estabilizar la obra en las zonas en las que los insectos aún estaban activos.

Siguiendo con la estabilización del soporte se procedió a la limpieza físico-mecánica de forma exhaustiva de todas las tablas. Consistió en la eliminación de concreciones de variadas pinturas procedentes de la pared, restos de polvo de yeso y de suciedad generalizada. De manera única se retiró el travesaño inferior del cuerpo izquierdo, pues tenía dos barrotes, este exterior le aportaba diferentes tensiones y estaba prácticamente perdido. El resto de los travesaños de refuerzo seguían realizando su función original y su estado permitía su correcta conservación con el tratamiento de estabilidad elegido.

Para concederle mayor estabilidad al soporte, al verse afectado por el daño de los insectos, la madera fue consolidada mediante la impregnación de una resina acrílica termoplástica¹¹ en disolvente, devolviéndole en medida de lo posible las calidades estructurales iniciales. Este mismo ataque le había ocasionado en algunas zonas perimetrales pérdidas de soporte. En las de mayor tamaño se reintegró volumétricamente con resina epoxi¹² recuperando la unidad estructural y estética del soporte.

(11) Resina acrílica al 100% a base de Etil-metacrilato con óptimas características de dureza, brillo y adhesión sobre los más variados soportes. Soluble en cetonas, ésteres, hidrocarburos aromáticos y clorurados.

(12) Resina epoxídica tixotrópica con óptima estabilidad y resistencia mecánica. Polímero termoestable que se endurece cuando se mezcla con un agente catalizador o «endurecedor».

Finalizados los tratamientos en el reverso y conseguido un soporte lo más estable posible se retomó el tratamiento del anverso. Antes de efectuar otro proceso se retiraron fácilmente, por su estado, los perfiles dorados no originales¹³, que además desvirtuaban el conjunto.

En cuanto a las cuatro tablas, se retiró el papel empleando para la fijación obteniendo una superficie de pintura adherida a los estratos anteriores, lo que permitió proceder a la limpieza fisicoquímica (Fig.13). Se llevó a cabo en su totalidad con un agente limpiante en forma gel de disolventes¹⁴, con el que se puede alcanzar la remoción de esa capa espesa de barnices envejecidos, gomas lacas y suciedad.



Figura 13. Proceso de limpieza del estrato pictórico.

Las zonas de lagunas y pérdidas de pintura y estratos preparatorios se han restituido mediante un estuco natural blanco, consiguiendo la puesta a nivel y la preparación de la superficie. Así se ha procedido a la reintegración cromática mediante colores acuarelables en una primera fase o con pigmentos al barniz en algún caso puntual, para ajustar la saturación de colores. El criterio empleado ha sido el diferenciador, manejando el bajo tono en las pérdidas minúsculas y en las zonas grandes, como las situadas en la parte inferior de esta obra, un único color en relación a la gama cromática de la zona. Se carecía de documentación fotográfica que sirviera como testi-

(13) Estas piezas retiradas se han tratado contra los insectos xilófagos, para así documentarlas y almacenarlas correctamente.

(14) Los geles de disolventes están formados por las resinas Carbopol® (polímeros del ácido acrílico con un pH ácido) neutralizadas con una base.

go de la pérdida en estas zonas, por ello se ha considerado que la restauración debía detenerse donde comenzaban las hipótesis, ofreciendo así el máximo respeto a la obra. Por último, con el objetivo de aportar un estrato de protección y unificar brillos a las policromías se ha efectuado el barnizado de las mismas.

En cuanto a los guardapolvos, estas siete piezas, consideradas un añadido histórico, se han sometido a un estudio exhaustivo de sus características para entender su influencia en la lectura estética del conjunto dentro de su evolución histórica. Por ello han recibido los mismos procedimientos que las otras piezas. Sometiéndolas a una limpieza del soporte, un tratamiento contra insectos xilófagos, consolidaciones puntuales de estratos cromáticos, estucado de lagunas y una reintegración cromática con su posterior estrato de protección final.

La creación de un sistema de estructura de anclaje al muro (Fig.14) ha sido necesario. Para ello se hizo un análisis de materiales seleccionando el acero inoxidable como el adecuado para diseñar la estructura. Ofrece una serie de propiedades óptimas para la estabilidad de la madera, pues tienen resistencia a la corrosión natural, gran firmeza mecánica y aguante a temperaturas bajas como las que afectan al interior de la iglesia.

La separación del muro es obligada y fundamental para crear corrientes de aire que recorran todo el reverso del soporte de este retablo, evitando además el contacto con las humedades posibles del muro.

El método de sujeción planteado consiste en compactar las piezas para el montaje de las mismas. Cada una de las tablas cuenta con un perfil de anclaje al muro sujeto en los travesaños y soporte, actuando los pesos de manera independiente aunque aparentemente creen el conjunto. Apea en una estructura de base donde se transmite a su vez el peso, dividiéndolo y evitando tensiones. Estos perfiles corredizos son anclajes móviles que evitan la reiterada acción de incluir estructuras fijas costosas de retirar.

Este análisis técnico, histórico, de su estado de conservación, documental e iconográfico de retablo de San Juan Bautista de la iglesia de Cutanda ha permitido conocer de manera detallada su técnica estructural y los materiales con los que fue creado, así como los acontecimientos históricos que han influido sobre esta obra de arte y las causas que han influido en su deterioro. Todo ello ha sido fundamental para llevar a cabo la intervención de carácter conservativo-preventivo.

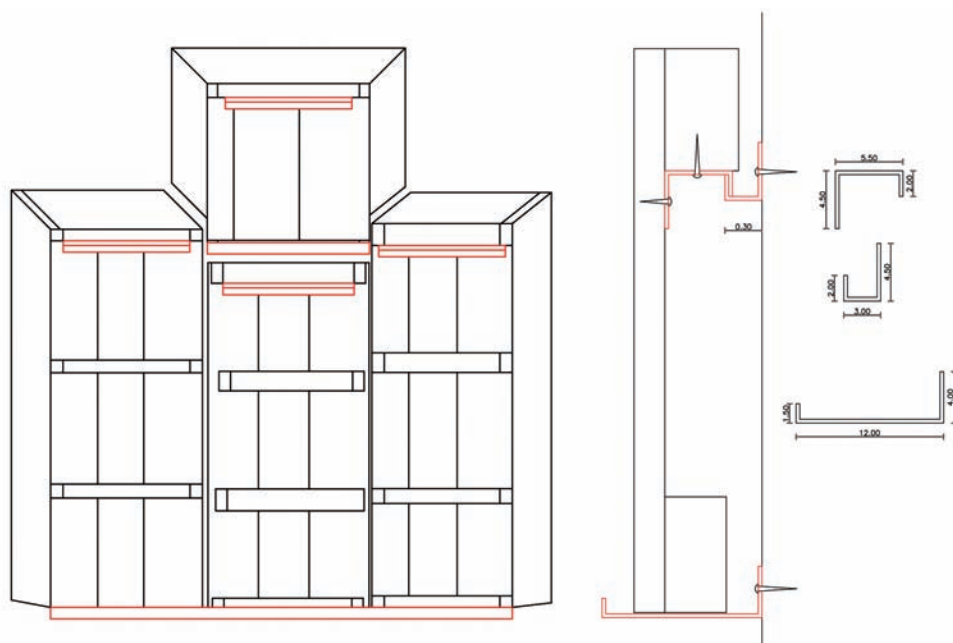


Figura 14. Plano estructura de anclaje al muro.

5. Bibliografía

- AA.VV. (2007). *Seminario sobre la limpieza de pinturas de caballete*. Valencia: UPV.
- BARROS, José Manuel. (2007): *Conservación y restauración de pintura II*. Valencia: Editorial UPV.
- BENEDICTO, Emilio. (2002): *Historia de La Villa de Cutanda*. Calamocha (Teruel): Centro de Estudios del Jiloca.
- CALVO, Ana. (1997): *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Del Serbal.
- CARRERAS, José María. (2003): *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel. Siglos XVII-XVIII*. Calamocha (Teruel): Centro de Estudios del Jiloca.
- NICOLAUS, K. (1999): *Manual de restauración de cuadros*. Barcelona: Könemann.
- ORTEGA, Julián. (1998): *Sociedad y administración del territorio en el tagr al-'alà: El ejemplo del iqlim de Qutanda*. Jaén: Revista en Arqueología y territorio medieval.
- SEBASTIÁN, Santiago. (1974): *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- VIVANCOS, Victoria. (2007): *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos.