

## Los retablos. Conocer y conservar

ROCÍO BRUQUETAS, ANA CARRASSÓN, TERESA GÓMEZ ESPINOSA  
*IPHE*

Los retablos constituyen una de las manifestaciones artísticas más representativas y singulares de nuestro acervo cultural. Ello se explica por la expansión y arraigo que estas obras adquieren en el suelo peninsular a lo largo de sus diferentes etapas evolutivas, desarrollando unas características formales propias y una monumentalidad sólo comparables, como lógico producto de su difusión, con los ejemplos que nos ofrece el arte iberoamericano.

La gran cantidad de retablos conservados en el interior de los templos españoles denota la importancia de este peculiar género artístico dentro de nuestro legado patrimonial. Los retablos son estructuras arquitectónicas, más o menos monumentales, que albergan obras de las que incluimos en la categoría de bienes muebles; sin embargo, el retablo es, en realidad, un bien inmueble si atendemos al artículo 14 de la Ley de Patrimonio Histórico Español, por ser elementos consustanciales con los edificios y formar parte de los mismos. La pintura y la imaginería de los retablos están destinadas a ocupar un lugar determinado de acuerdo a la traza general; una vez montadas en su sitio, se integran en el inmueble convirtiéndose en elementos del mismo.

Como género religioso, el retablo se consideraba el más digno y más noble. En él se sintetizaban diversas artes, albergando con frecuencia obras maestras de la escultura y de la pintura, referencias imprescindibles de nuestra historia del arte, como lo son también las trazas de los retablos. Encontramos,

pues, en el retablo las más altas cotas de expresión artística, materializadas en las creaciones de los grandes maestros, pero también la ejemplificación de una rica tradición artesanal de raíces medievales que se perpetúa a través de las estructuras gremiales. En la génesis y construcción del retablo participan maestros de distintos oficios –ensambladores, arquitectos, escultores, entalladores, carpinteros, canteros, herreros, pintores, doradores...– desde el reconocimiento personal o el anonimato, en un proyecto colectivo que dará como resultado obras de una enorme complejidad técnica y decorativa.

El importante desarrollo que adquieren a partir del siglo XV está directamente relacionado con su función prioritaria: servir de vehículo de adoctrinamiento religioso del pueblo transmitiendo de forma tangible el mensaje del dogma católico. Las imágenes, de talla o de pincel, se convierten en el principal medio para provocar la devoción de los fieles ilustrando lo que el sacerdote predica desde el púlpito. Los artistas ponen su arte al servicio de la Iglesia, creando la puesta en escena de la historia sagrada y de las vidas ejemplares de los santos para catequizar y conmover a los fieles.

### Evolución del retablo

La evolución de los retablos está determinada por la necesidad de adaptación a unos programas iconográficos y a unos condicio-

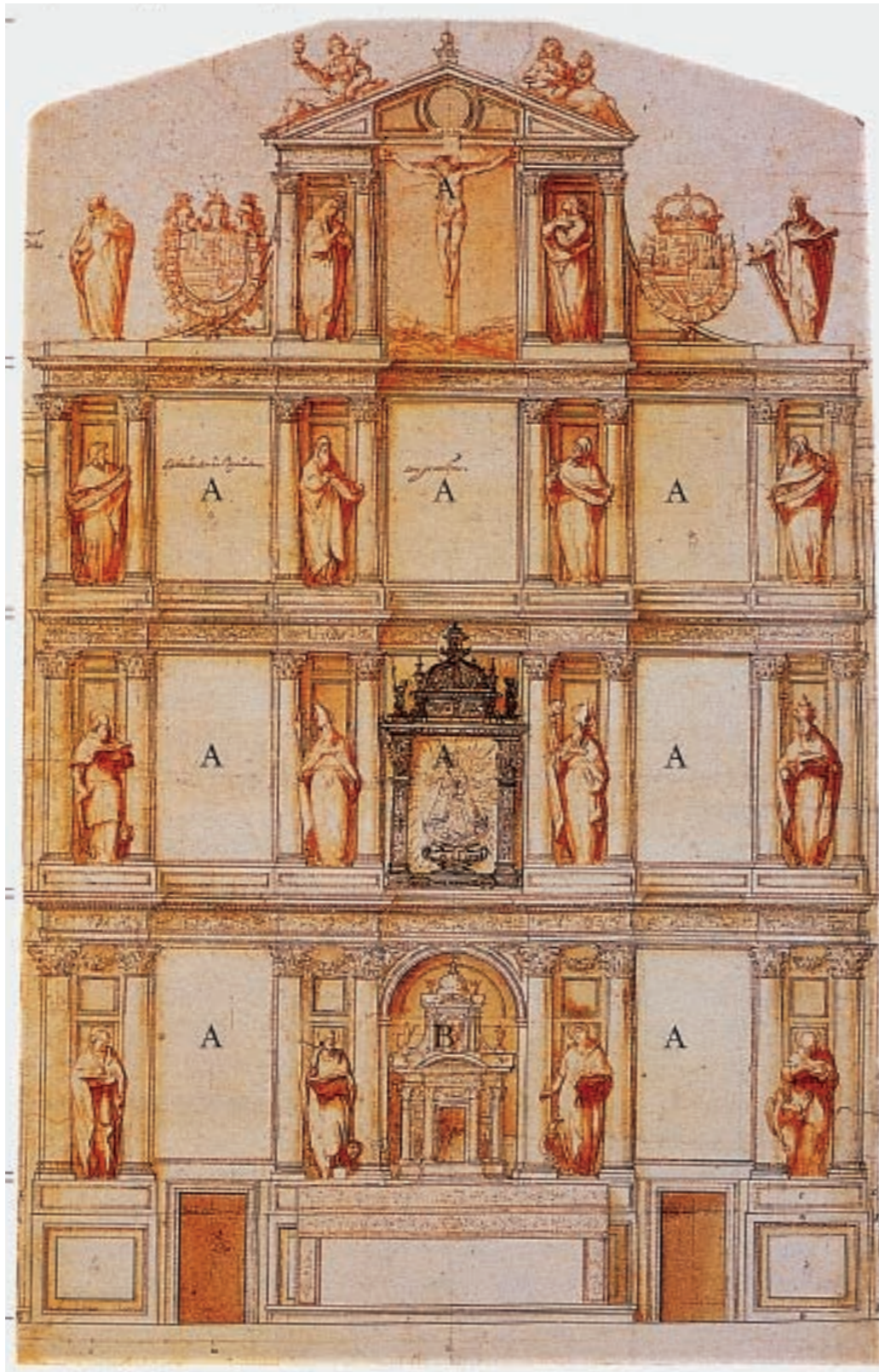


Figura 1. Juan Gómez de Mora:  
Trazo para el retablo mayor del  
Monasterio de Guadalupe (Cáceres).  
© Biblioteca Nacional.

nantes de carácter litúrgico, a la vez que asimila los diferentes lenguajes artísticos que se sucederán desde el gótico hasta el neoclásico. Ello se manifiesta en la variada tipología que presentan agrupándose según su morfología o según su función, desde los grandes retablos mayores, que llegan a ocupar completamente el espacio de la cabecera, a otros de menores dimensiones que pueblan el interior de los edificios consagrados al culto invadiendo todos los espacios posibles de las naves laterales y claustros.

Los primeros retablos se remontan al siglo XIV; sin embargo, es en el siglo XV cuando empiezan a adquirir gran desarrollo los retablos mayores, hasta alcanzar enormes proporciones a fines de esa centuria y comienzos de la siguiente. Llegan a convertirse en monumentales muebles de madera, de alabastro o de mármol, que albergan pinturas o esculturas en sucesión de escenas representativas de la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos. La evolución formal de los retablos

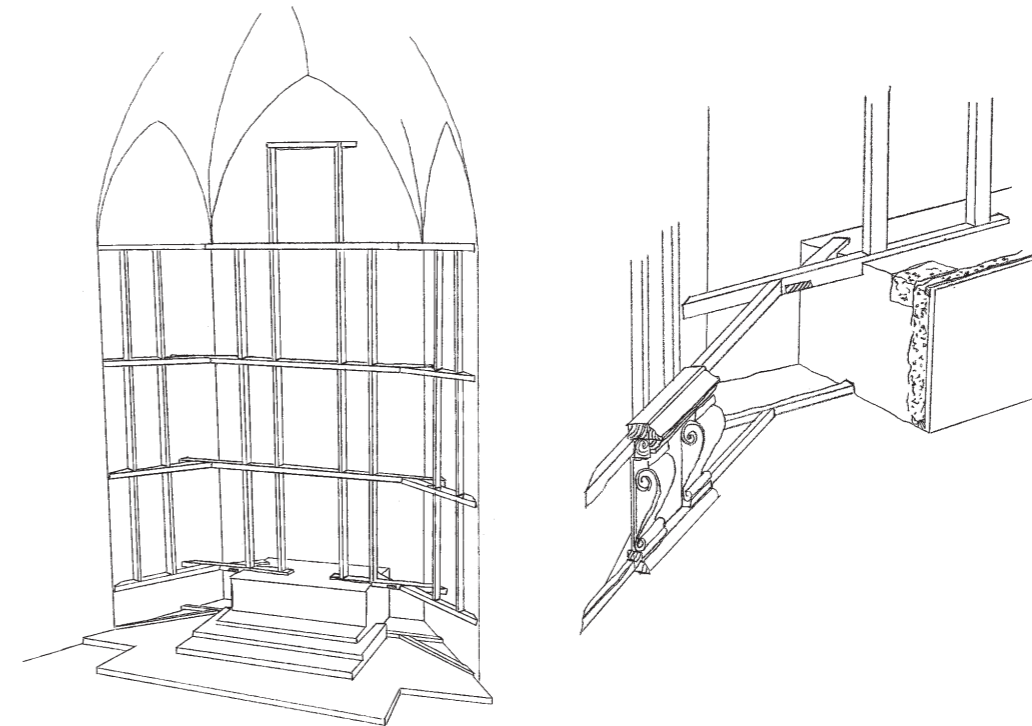


Figura 2. Estructura posterior del  
retablo mayor de la iglesia parroquial  
de Colmenar Viejo (Madrid).

lleva pareja unas soluciones constructivas propias de cada momento. Así, los retablos monumentales del gótico, caracterizados por una mayor utilización del plano con los elementos dispuestos a modo de «tapiz», se asentaban sobre grandes armazones estructurales a los que iban sobrepuestas las piezas constructivas y decorativas mediante clavos de forja, con un uso restringido de los ensamblajes. En los siglos XVI y XVII, al tiempo que cobra importancia la concepción arquitectónica del retablo, se desarrollan sistemas de armado y ensamblaje más variados y complejos que restringen las piezas metálicas a funciones secundarias. No obstante, se siguen manteniendo las estructuras posteriores independientes. Estas estructuras irían perdiendo importancia como consecuencia del mayor dinamismo de los diseños que se imponen en el pleno barroco, con plantas desplegadas que sobresalen del plano, convirtiéndose en algunos casos en verdaderas arquitecturas exentas. A la vez que la talla



Figura 3. Detalle del sistema estructural de un retablo de principios del siglo XVI.

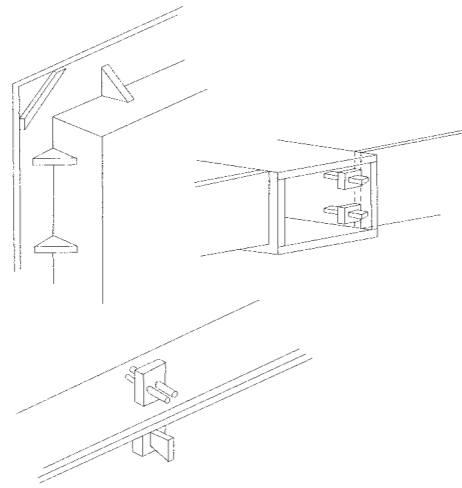


Figura 4. Algunos ejemplos de ensambles de un retablo de mediados del siglo XVI.

decorativa gana en volumen y movimiento, los sistemas de montaje y armado se hacen más atrevidos pero pierden en corrección técnica, lo cual se refleja en una mayor precariedad al prevalecer los elementos sobrepuestos y clavados a otras piezas del retablo e, incluso, al propio muro.

El dorado y la policromía de las superficies de los retablos adquieren desde los primeros ejemplares un papel tan importante como los géneros tridimensionales, los cuales se conciben sabiendo que serán iluminados por la pintura y el oro, en busca de un efecto de realismo que acerque estas obras al espectador para que los pueda identificar como algo cercano a la vez que como imagen de la divinidad. Ya en el gótico final nos muestran los retablos casi todas las técnicas de la policromía

que se emplearán en los siglos posteriores y lo hacen con una complejidad decorativa que alcanza cotas de verdadero virtuosismo.

El predominio de la escultura y la pintura en la retablística es notorio hasta finales de la decimoséptima centuria. Sin embargo, hacia 1700 se produce un cambio al adquirir mayor protagonismo la arquitectura en detrimento de las artes citadas, aunque esta evolución comenzó a gestarse en el último tercio del siglo XVI con los retablos romanistas y clasicistas, en los que se ordenaban las historias de la narración en cajas o encasamientos que, por lo general, formaban un esquema reticular organizado en cuerpos y calles, simplificando y clarificando la organización de los anteriores retablos, góticos y protorrenacentistas, a medida que se impone la ortodoxia contrarreformista y el desarrollo del lenguaje clásico de la arquitectura. Otra tendencia manierista se desarrolló a la vez que la anterior, es la que se refleja en unas ricas policromías pobladas de seres fantásticos y de elementos profanos cristianizados entre un amplio repertorio de motivos decorativos entre los que predominan los referentes a la antigüedad clásica. Aunque este estilo quedó fuera de lugar cuando se generalizó la aplicación de los postulados de Trento, destaca como una de las etapas más florecientes de la historia de la policromía.

A mediados del siglo XVII se tiende a eliminar la multiplicidad de escenas y a trazar retablos de un solo orden, dando mayor desarrollo a la escena principal, generalmente de pintura o, con menor frecuencia, de escultura, tendencia que alcanza su cenit a fines de siglo con el retablo churrigüesco o salomónico y se mantiene a lo largo del siguiente. Paralelamente a este cambio se encuentran variantes en la policromía, las labores estofadas se restringen para dejar más espacio al oro bruñido que cubre la arquitectura y la talla.

En el siglo XVIII el oro adquiere todo el protagonismo iluminando esa prolijidad de detalles tallados que adornan los elementos arquitectónicos. Entonces se generaliza el uso de acabados bronceados y de decoraciones cinceladas en busca de nuevos juegos de matices y alardes decorativos en las brillantes superficies metálicas, que también las encontramos combinadas con imitaciones de mármoles y jaspes de gran variedad.

En el último tercio de este siglo se produjo un cambio de gusto trascendental para el futuro desarrollo de la retablística. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con sus ilustres e influyentes profesores, incidiría notablemente en la nueva estética, a lo que se sumarían argumentos como el peligro que suponían los abundantes incendios, la desmonetización derivada del empleo del oro en las policromías o el decoro del culto. Los ilustrados, desde su racionalista punto de vista estético, consideraban estas obras de gusto populachero. Así Antonio Ponz, neojansenista y antibarroco, secretario de la Real Academia de San Fernando, redactó un documento que fue ratificado por el Rey: en 1777 Carlos III prohibía la realización de retablos, mobiliario y techumbres de madera, y el dorado de los mismos, recomendando el empleo de piedra y estucos. Además, se obligaba a los tracistas a mandar sus diseños a la Real Academia para ser purgados de los excesos barrocos, hasta el extremo de que si no podían corregirlos decidían imponer otras trazas realizadas por su comisión de arquitectura. Estas medidas supusieron sólo el inicio del fin de los retablos tradicionales, pues a ellas se sumaron los reales decretos de 1778 y 1786 que erradicaban el dorado y estofado de las tallas. Y aun así se siguieron haciendo retablos al estilo castizo durante algunos años, hasta el decreto de prohibición de Carlos IV (1791).

Estas circunstancias supusieron el triunfo del neoclasicismo y el fin del esplendor de la imaginería y retablística en madera policromada, pues a partir de entonces la decadencia de estos géneros tan valorados en las centurias anteriores es manifiesta. En la actualidad aún se realizan en nuestro país retablos inspirados en los modelos de las épocas de esplendor, aunque han variado sustancialmente la forma de trabajar y los materiales y técnicas empleados, como también ha variado el destino mayoritario de los mismos al ser demandados por un clero que trasciende nuestras fronteras llegando a América del Norte y al Lejano Oriente.

### Los artífices de los retablos

Volviendo a recordar la historia de los artífices de los retablos, los oficios antes mencionados que intervenían en la ejecución de los mismos se encuadraban, desde fines del siglo XV hasta el XVIII, dentro del sistema gremial, según les correspondía como artes mecánicas que eran. Los gremios eran organizaciones jerárquicas, reconocidas dentro de los organismos municipales, que regulaban el sistema de aprendizaje, controlaban el régimen laboral y la competencia y exclusividad de cada oficio mediante un examen; garantizaban también la calidad de los trabajos con las inspecciones de los veedores, además de cumplir otras funciones de asistencia y protección a los agremiados.

Los gremios establecían las especialidades dentro de cada oficio. Los ensambladores, entalladores y escultores, bajo cuya responsabilidad estaba la construcción y ensamblaje del retablo en su totalidad, incluidos los soportes de las pinturas, así como la talla y escultura, estaban integrados tradicionalmente en el gremio de los carpinteros,

que también incluía a los violeros, los carpinteros de lo blanco (armaduras y artesonados), los carpinteros de lo prieto (carreteros) y *jumétricos* (ingenieros civiles).

No es fácil delimitar las funciones de estas especialidades. El ensamblador es el que habitualmente realizaba la traza, aunque en obras reales o arzobispales es frecuente que ésta se encargara a los maestros mayores correspondientes, de forma que el término «arquitecto» se empieza asociar al del tracista de retablos, pasando a ser una tarea más de muchos importantes arquitectos. No obstante, también algunos pintores y escultores ejercieron esta función, tales como Damián Forment, Juan de Borgoña, Juan de Juni, Francisco Rizi, Herrera Barnuevo...

El ensamblador se distinguía de las otras especialidades por ser el único capacitado para interpretar la traza arquitectónica y materializarla. Los entalladores realizaban la talla decorativa de los elementos constructivos. El escultor hacía los relieves y las imágenes de bulto. La pertenencia a un mismo gremio de carpinteros les debía crear no pocos conflictos a la hora de contratar retablos, que reivindicaban para sí como los únicos verdaderamente especializados. Los ensambladores y escultores intentan distanciarse de los entalladores por considerarles de menor cualificación, por lo que se imponían los exámenes independientes según las especialidades y así se limitaba la contratación de retablos a quienes estuvieran examinados para ello. Hacia 1582 los escultores, ensambladores y entalladores sevillanos intentan legitimizar su exclusiva competencia en este campo escindiéndose del gremio mediante la aprobación de unas ordenanzas específicas.

Esa misma reivindicación la encontramos en los gremios de pintores, a cuyo cargo estaba la labor del dorado, estofado, encarnado

y pintura de los retablos. Con ello se defendían de la injerencia de los ensambladores y escultores, que contrataban obras tanto de ensamblaje y escultura como de pintura y dorado con la costumbre, muy generalizada, de subarrendarlas a un pintor. Recordemos la famosa réplica de Francisco Pacheco, en su opúsculo *A los Profesores del Arte de la Pintura*, al contrato hecho por Martínez Montañés para el retablo de Santa Clara de Sevilla, *contraviniendo las ordenanzas hechas en tiempo de los Reyes Católicos*, todavía vigentes en su época.

Las ordenanzas del gremio de pintores también delimitaban la competencia de las especialidades. Las de Córdoba de 1493, las más antiguas conocidas, distinguían cuatro: pintores de sargas, pintores *a lo morisco* (techumbres y muros), los pintores *de imaginería* o de retablos y los doradores. Estas dos últimas especialidades eran las relacionadas con los retablos, pero sólo los pintores *de imaginería* estaban facultados para contratar obras, pues los doradores, cuya actividad se consideraba un estadio más bajo del aprendizaje, no podían tomar obras *do ubiere cosas de pintura, assí de pincel como de bulto* (Ordenanzas de Sevilla, 1525). Sin embargo, esta especialidad irá cobrando importancia a medida que avanza el siglo XVI debido a la proliferación cada vez mayor de los grandes retablos de talla, donde el dorado cubría la práctica totalidad de la superficie. Esto motivó algunas fricciones debido a la pretensión de estos últimos por desembarazarse de su tradicional subordinación respecto a los pintores. Un ejemplo demostrativo es el caso de los doradores madrileños, que aspiraban a poder ejercer de forma independiente, consiguiéndolo con la aprobación de sus propias ordenanzas en 1617.

Las ordenanzas gremiales incluían también toda una serie de normativas de tipo

técnico sobre el empleo de los materiales que tendrán su reflejo en los conciertos de obra. Éstos solían llevar un pliego de condiciones adjunto, elaborado normalmente, junto con la traza, por un artista de confianza del cliente, en el que se especificaban los plazos, el precio, el programa iconográfico y toda una serie de condiciones materiales, a veces muy prolijas, con el fin de asegurar la perpetuidad y magnificencia de la obra. Las adjudicaciones solían ser por medio del sistema directo o, cuando eran grandes empresas, bajo subasta.

Una vez adjudicado el trabajo, que podía ser a un solo maestro o a varios, lo realizaban en el propio taller o habilitaban locales cercanos a la iglesia. Cuando todos los elementos estructurales y de talla estaban acabados, se procedía al montaje del retablo *en blanco*, es decir, sin policromar. Era frecuente que los retablos quedasen así montados durante varios años antes de recibir la policromía; incluso algunos nunca llegaban a policromarse. Estas complejas obras precisaban un importante desembolso económico por parte del comitente para asumir el elevado coste que suponía el dorado y policromado, que encarecían sustancialmente el precio total de la obra. Ésta es la razón principal de las frecuentes demoras en el acabado definitivo; algunas iglesias veían mermaidas sus arcas tras realizar los pagos a los ensambladores y escultores, y era necesario esperar a reponer los fondos que les permitirían remunerar el trabajo de los pintores y doradores. Ese intervalo de tiempo, que oscila desde unos meses a varios años, hasta 30 o más en ocasiones, permitía que los elementos se asentaran correctamente, de modo que cualquier alteración de la madera (grietas, contracciones, desensamblajes...) pudieran corregirse antes de proceder al dorado. Estas mismas circunstancias son la causa de

que se encuentren retablos con policromías que no corresponden a su estilo, como ocurre, por ejemplo, en retablos manieristas del siglo XVI que se policromaron en el siglo siguiente cuando ya se habían puesto en práctica las reformas consecuentes del Concilio de Trento.

Cuando se contrataba la policromía, se desmontaba el retablo y las piezas se trasladaban al taller del pintor o, como en el caso anterior, a locales acondicionados próximos a la iglesia. Los oficiales revisaban la talla y la preparaban para recibir el aparejo acuñando grietas, eliminado y quemando nudos y teas, enlizando y encañamando juntas, ensamblables y fisuras, etc. En el siglo XVII se produce un cambio a este respecto, en diversas ocasiones las condiciones adjuntas al contrato establecen que el retablo se asentará ya aparejado; así mismo en el siglo XVIII no es raro que los retablos se asentasen con sus aparejos y que incluso se dorasen y policromasen sin desmontar, tal como se ha podido constatar en algunas obras de esta cronología.

El proceso polícromo propiamente dicho comenzaba aparejando la madera con yeso y bol, reservando este último para las superficies que iban a dorarse, lo que es lo mismo que decir casi todo el conjunto, pues el oro nunca perdió protagonismo hasta que fue prohibido su empleo en el último tercio del siglo XVIII. Sobre el oro o la plata, o sobre una imprimación, se aplicaban las capas pictóricas de acuerdo a las técnicas y estilos utilizados en cada época, entre aquellas destaca el estofado por ser la técnica más extendida en el tiempo, sin olvidar las corlas, con su efecto esmaltado al aplicar veladuras transparentes sobre láminas metálicas, las aplicaciones al estilo de los brocados en relieve que se emplearon en el gótico final y en el protorrenacimiento, o los variados acabados del oro que se desarrollaron sobre



Figura 5. Labores de estofado: punta de pincel combinado con esgrafiados y punta de pincel.



todo en el siglo XVIII. La encarnación de las imágenes constituía el último paso de este proceso, realizada buscando efectos de realismo, en la mayoría de las ocasiones, u otros más sofisticados.

Con frecuencia, los encargos más importantes se hacían a un ensamblador o escultor, y éste subarrendaba la pintura, dorado y estofado a un pintor. De hecho, los pintores más afamados limitarán su intervención en

los retablos a la exclusiva ejecución de las *historias de pincel*, especialmente a partir del siglo XVII en que se difunde el soporte de lienzo, facilitando su transporte desde los talleres, mientras que el dorado y la policromía se subcontratará o contratará aparte. Hasta finales del siglo XVI el soporte más común de las *historias de pincel* era la madera. El lienzo se empieza a difundir como soporte de pintura en los retablos en el último tercio de este siglo a raíz del influjo ejercido por los altares de El Escorial y por los realizados por El Greco en Toledo, que utilizaban por primera vez en España este tipo de soporte en los retablos como un reflejo más de la adopción de las novedades técnicas venecianas. A partir de los años de transición al siglo XVII, el lienzo sustituye de forma radical a la madera como soporte de pintura de los retablos, quedando ésta relegada a su utilización ocasional en las pinturas de los estibatos o los pequeños cuadros del banco.

#### Metodología de trabajo y criterios de intervención

El lenguaje formal de los retablos está determinado por la evolución de los estilos artísticos; por los contenidos ideológicos y los mensajes doctrinales que configuran una iconografía particular de cada momento y un diseño adaptado a las necesidades litúrgicas; por unas particularidades técnicas y materiales impuestas por las tradiciones artesanales; y, finalmente, por las propias transformaciones históricas que se van sumando a lo largo del tiempo, determinadas a su vez por estos mismos condicionantes, que hacen del retablo, en muchos casos, una obra viva todavía en la actualidad. A esto habría que sumar los valores intangibles ligados al culto, a la liturgia y a la religiosidad popular que aún



Figura 6. Tableros de soporte de los lienzos en un retablo de mediados del siglo XVII.

permanecen vinculados a los retablos en muchos lugares de España e Iberoamérica.

La conservación de los retablos comienza por la valoración de todos estos aspectos—formales, estilísticos, funcionales, iconográficos, estructurales, técnicos y materiales—intrínsecos a su carácter específico como bien cultural. Sólo desde su profundo conocimiento y, obviamente, desde la identificación de los daños y alteraciones que presenta, se puede abordar su conservación con unos más amplios objetivos encaminados a la salvaguarda, preservación y puesta en valor de este importante bien patrimonial.

En consecuencia, toda metodología debe tener como punto de partida la recogida y análisis de información, pues es, en definitiva, lo que nos dará las claves para definir unos criterios de actuación.

Por regla general, los estudios sobre retablos realizados hasta el momento se han centrado prioritariamente en los aspectos estilísticos y formales, sin reparar apenas en sus características técnicas, lo que impide tener



Figura 7. Retablo mayor de la iglesia de las Benedictinas de San Plácido (Madrid). Archivo Moreno. Fototeca de Patrimonio Histórico. IPHE.

un conocimiento integral de esta producción artística. El desconocimiento de los materiales, de las técnicas y de los procedimientos de ejecución de las diferentes artes que contiene un retablo nos ha hecho ser

conscientes de la necesidad de investigar en estos terrenos. En respuesta a esta carencia se ha materializado en el IPHE un proyecto de investigación cuyos objetivos son el conocimiento y conservación de este híbrido géne-

ro artístico. Para ello se está analizando la documentación hasta ahora obtenida a la vez que se sigue trabajando en la restauración de retablos con una metodología cada vez más precisa que permite una sistemática recogida y análisis de datos. El conocimiento de obras de diferentes regiones, estilos o escuelas nos va permitiendo efectuar estudios de mayor alcance y extraer conclusiones de los mismos, lo que naturalmente revierte en la mejor conservación de los retablos.

#### *Documentación e investigación*

Esta fase, necesariamente previa a la intervención, pero que no se interrumpe con ella, se fundamenta en un principio básico: la interdisciplinariedad. La necesidad de investigaciones interdisciplinares para el conocimiento y conservación de los bienes integrantes del patrimonio histórico es algo actualmente reconocido por los profesionales y por las administraciones encargadas de su gestión. La confluencia en el mundo de la conservación de especialistas de diferentes áreas para estudiar y actuar sobre los bienes culturales desde las distintas disciplinas, es un logro que tímidamente empezó a desarrollarse en la década de los años treinta del pasado siglo. El objetivo de estos trabajos es el conocimiento exhaustivo de las obras para garantizar, en la medida de lo posible, su conservación y restauración.

La documentación histórico-artística del retablo es el punto de partida y, lógicamente, recae en los historiadores de arte. La sistematización en la recogida de datos es de gran importancia para el análisis y gestión posterior de los mismos. Cada vez se concede mayor atención a la investigación de las fuentes documentales, pues la orientación de estos trabajos recae en mayor medida en la búsqueda de información sobre la historia

material y técnica de la obra desde su creación hasta nuestros días, objetivos generalmente no tenidos en cuenta en los estudios históricos tradicionales. Esta información va a ser, pues, imprescindible para decidir las intervenciones a efectuar. Para el reconocimiento, el registro y la datación de las diferentes manipulaciones y modificaciones que ha sufrido el retablo a lo largo de la historia, resulta de suma importancia la reunión sistemática de todo documento gráfico acerca del mismo; o el hallazgo de referencias documentales a los materiales empleados en los conciertos de obra o en los libros de fábrica.

La documentación gráfica de los archivos históricos aporta interesantes datos acerca del estado de conservación de la obra. Fototecas históricas como los archivos Ruiz Vernacci, Cabré, Moreno –denominado antes de Arte Español– o el de la Guerra Civil española, adquiridos por el Estado y conservados y gestionados por el IPHE, resultan una fuente de datos para estos trabajos, pues en ellos se encuentran imágenes desde el siglo XIX hasta la década de 1940 que nos permiten comparar en diferentes momentos el estado de conservación de las obras.

A la información aportada por las fuentes documentales, históricas y gráficas, se suma la obtenida de las fuentes orales; la investigación acerca de las tradiciones artesanales que nos proporcionan los maestros de distintos oficios posibilita recuperar valiosos datos esclarecedores sobre el proceso técnico de ejecución de los retablos. Esto, además, tiene otro aspecto de enorme interés, los *secretos* de taller se han transmitido oralmente entre las familias de los maestros a través de generaciones; el acceso a ellos da la oportunidad de conocer y difundir una sabiduría de los oficios tradicionales que paulatinamente se va perdiendo al ir cediendo terreno a las nuevas tecnologías.

Pero el objetivo no es solamente reunir información que nos despeje dudas sobre la historia material del retablo. Se persigue también la misma ampliación de su conocimiento dentro del espíritu de valoración del retablo como bien cultural. Con este fin, el IPHE contempla en todos sus proyectos la presencia de, al menos, un historiador, recurriendo cuando es preciso a los especialistas oportunos, bien sean de la Universidad, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Museos o de otras instituciones.

El conocimiento histórico artístico de los retablos que integran nuestro patrimonio ha avanzado mucho con la realización de inventarios, catálogos y, especialmente, con la publicación de estudios monográficos que ponen en evidencia la rica documentación custodiada en los archivos históricos. Sin embargo, son aún escasas las investigaciones relativas a los materiales constitutivos y a las técnicas tradicionales de ejecución. A este respecto, la aportación científica ha sido fundamental, abriendo un inmenso campo para la investigación que antes estaba limitado a las puras observaciones empíricas y a la información de los textos literarios, con el gran margen de imprecisiones e inexactitudes que ello conlleva. Aunque ya son varias las décadas en que se vienen analizando física y químicamente los materiales de las obras de arte, se puede afirmar que ahora empiezan a cuajar estudios más completos en los que los datos obtenidos no se analizan e interpretan aisladamente sino bajo amplios contextos. Contextos en los que el dato obtenido por métodos científicos se ponga en relación con la información extraída de aquellas otras fuentes (examen visual, literatura técnica y documental...).

La contribución de la ciencia también ha sido determinante para el conocimiento objetivo del estado de conservación de los retablos.

La investigación científica ha proporcionado una mejor comprensión de los mecanismos de deterioro y, en consecuencia, una valoración objetiva de la prioridad de la prevención sobre la restauración. El estudio de las condiciones ambientales en las que se encuentra la obra se ha convertido en uno de los aspectos ineludibles en los proyectos de conservación de retablos, ya que nos permite conocer su grado de incidencia en la conservación y proporcionar unas pautas para su mejor acondicionamiento y mantenimiento.

La concurrencia de biólogos, físicos, químicos, geólogos... para analizar el biodeterioro, las condiciones ambientales y los procesos físico-químicos de degradación de los materiales, constituye una dinámica ya instituida desde hace largo tiempo en el IPHE. Más allá de los análisis puntuales, se llevan a cabo proyectos de investigación cuyo objetivo es siempre avanzar en el conocimiento de los materiales con que están realizados los bienes culturales y en el de los productos y materiales empleados en el tratamiento de los mismos.

Pero todos estos estudios no resultarían completos si no se acompañan de un examen visual atento y pormenorizado de la obra, de la observación de cada uno de sus detalles. Normalmente los retablos están distantes del espectador, que no alcanza a ver con precisión una gran superficie del mismo, sobre todo cuando se trata de obras de gran formato. El andamiaje que requieren las restauraciones nos permite ver directamente unas obras que habitualmente vemos de lejos y, por lo general, deterioradas y oscurecidas por el humo o la suciedad. Sólo cuando se accede a la obra desde el andamio se pueden realizar exámenes y estudios precisos; por eso es tan importante no desaprovechar esta ocasión, algo que desafortunadamente se hace con

cierta frecuencia. Así deben documentarse todos los elementos constructivos, especialmente aquéllos susceptibles de ser manipulados durante la restauración, los motivos decorativos y las técnicas de la policromía, las inscripciones y los *graffiti*, etc. Son sólo algunos ejemplos de las labores previas que debían hacerse de forma sistemática al instalarse un andamio en un retablo valiéndose de fotografías, dibujos, calcos y descripciones. Los retablos constituyen una inagotable fuente de información y muchas veces ésta se ha perdido irremediabilmente tras algunas restauraciones.

La colaboración estrecha entre restauradores, historiadores y científicos en un mismo proyecto es muy importante y tiene sus frutos indudables en la calidad de los trabajos. Pero cada uno de ellos debe involucrarse en todo el proceso, desde la elaboración del proyecto hasta la culminación del trabajo. En la fase inicial del proyecto todos deben ser conscientes de que la formulación de sus propuestas no debe realizarse aislada sino que deben tomar en cuenta todo un conjunto de consideraciones —históricas, estéticas, funcionales y técnicas— que de otro modo podrían verse alteradas. Y lo mismo sucede en el desarrollo y conclusión del trabajo, por la necesaria constatación de su viabilidad, máxime cuando los problemas de conservación se originan por múltiples variables y factores asociados.

Esta metodología de trabajo se ha puesto en práctica en el IPHE no sólo en las intervenciones particulares, sino también en proyectos de mayor alcance, como ha sido el proyecto europeo Raphael «La escultura policromada religiosa de los siglos XVII y XVIII en Portugal, España y Bélgica», desarrollado entre los años 2000 y 2002. Portugal ha sido el país anfitrión y en él han participado instituciones de los tres países<sup>1</sup>. Las con-



Figura 8. Inscripciones de localización de las piezas durante la construcción y montaje del retablo de Colmenar Viejo.

clusiones obtenidas de la investigación llevada a cabo se expusieron en un congreso realizado en Lisboa en noviembre del año pasado dedicado a «La policromía en la Escultura Barroca». El IPHE incluyó entre las obras elegidas para este trabajo el retablo mayor de la iglesia del convento de las Benedictinas de San Plácido, de Madrid, obra de los hermanos Pedro y José de la Torre y dos relieves monumentales del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, una obra maestra de Gregorio Fernández, el *Bautismo de Cristo*, y otra obra de su taller. El primero define el tipo de retablo barroco madrileño del tercio central del siglo XVII, retablo que hemos podido comparar con otra obra del mismo autor recientemente restaurada por el Instituto, en el vecino convento de las Mercedarias de don Juan de Alarcón.

Los resultados obtenidos en este proyecto contribuyen a un mayor y más completo conocimiento de los retablos a la vez que ponen de manifiesto, una vez más, la necesidad de continuar investigando en este

<sup>1</sup> Portugal: Instituto Português de Museus, Universidad Nueva de Lisboa, Museo de Aveiro, Museo Machado de Castro de Coimbra y Centro de Estudios, Conservación y Restauración de Azores. España: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, Instituto de Patrimonio Histórico Español, Bélgica: Instituto Real de Bruselas, Universidad de Lovaina la Nueva.

campo con un planteamiento de carácter integral. La presencia del IPHE en este tipo de trabajos supone un enriquecimiento de su experiencia y un intercambio de la misma con otros profesionales especializados.

### *Conservación y restauración*

El análisis de la información recogida es lo que nos posibilita la formulación de los criterios bajo los cuales vamos a sustentar cada uno de los procesos de intervención. La justificación del tratamiento debe basarse, en gran parte de los casos, en una pura y simple lógica científica, pero en muchos otros hay que recurrir a una argumentación teórica, que no pocas veces es difícil de delimitar. Habitualmente el restaurador se ampara en las Cartas internacionales, esos documentos que tanto han significado para la valoración del Patrimonio Cultural, pero cuyos principios, especialmente en lo que se refiere a bienes muebles, son poco precisos y a veces, incluso, ambiguos. Lo mismo podría decirse de la Ley del Patrimonio Histórico Español (1985), en la que casi todas las referencias que aporta sobre criterios de intervención están dirigidas a los bienes inmuebles. Únicamente la Carta italiana del Restauro de 1972, ampliada en 1987, e inspirada en las ideas de Brandi, sentó unos claros principios específicos de los bienes muebles, que, en cuanto a profundidad y discusión teórica, creemos que aún no han sido superados en la actualidad. Nos referimos a los principios de renuncia a toda intervención creativa o modificación de la integridad de la obra, reconocimiento y diferenciación de añadidos o reintegraciones, mínima intervención, compatibilidad de los materiales, reversibilidad de los nuevos materiales y documentación de las diferentes fases de la intervención.

Pero incluso estos principios, en la teoría ampliamente reconocidos y aceptados por la comunidad profesional del mundo de la conservación y restauración, pueden llegar a distorsionarse e interpretarse de forma muy dispar, dando como resultado esas intervenciones, por desgracia demasiado frecuentes, cuyo rasgo principal es la más absoluta incoherencia.

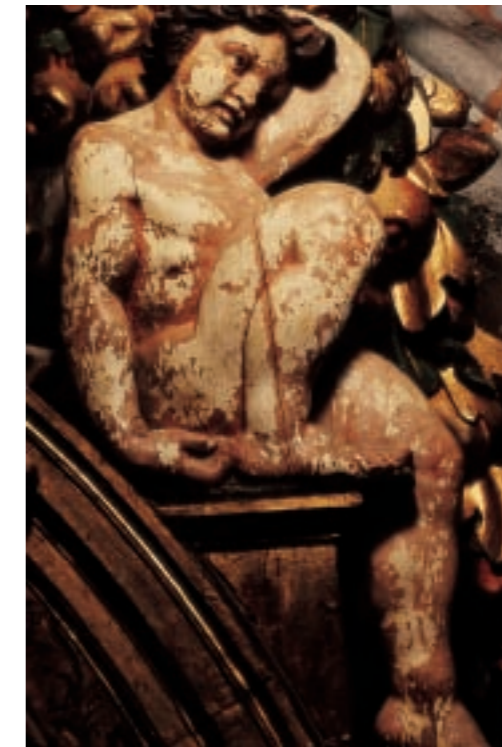
No hay una solución universal para la conservación de los retablos. En la restauración, tanto la metodología como los criterios no pueden ser rígidos; deberán estar dictados por la casuística de cada pieza y de sus problemas concretos. Por ello es necesario establecer la metodología a partir de un profundo conocimiento de la obra: sus materiales, sus sistemas constructivos, sus técnicas... y las patologías derivadas de su materialidad en relación con el entorno y el uso de la obra...

En primer lugar, los retablos no pueden ser estudiados y tratados como objetos independientes del espacio físico que ocupan. Se diseñaban para un espacio arquitectónico concreto, del que dependían estructuralmente y en cuyo proyecto decorativo se integraban, convirtiéndose así en bienes inmuebles. Entre los problemas más comunes y que en mayor medida inciden, directa o indirectamente, sobre la conservación de los retablos, están todos aquéllos derivados de las propias condiciones del edificio. Uno de los más relevantes es el de las humedades, que por regla general penetran por capilaridad en la estructura de los retablos a través de filtraciones provenientes del subsuelo o de los paramentos, o se introducen directamente como consecuencia de fallos en las cubiertas o ventanales rotos. También pueden tener su particular incidencia las obras de adecuación del interior y exterior de las iglesias. Por poner sólo algunos ejemplos, el asfaltado de aceras, que puede repercutir muy negativamente en la transmisión de las

humedades hacia los muros; sistemas de iluminación y montajes eléctricos incorrectos que acarrear graves riesgos para la seguridad de las obras; o la instalación de calefacciones, tan generalizada en los últimos tiempos, con la consecuente alteración del equilibrio climático al que se han habituado las fábricas y sus contenidos desde siglos, algo cuyas consecuencias comenzaremos a constatar en breve. Así pues, la consideración del inmueble donde se ubica el retablo constituye un factor clave en el proyecto de intervención que requiere, por tanto, la integración del arquitecto en el equipo interdisciplinario. No se debería restaurar un retablo sin antes no haberse corregido todas aquellas deficiencias del edificio que afectan a la conservación del mismo.

La humedad, la falta de ventilación y la acumulación de suciedad son factores que favorecen a su vez el deterioro de origen biológico. También contribuyen la tradicional costumbre de adornar los altares con flores, cuyos jarrones llenos de agua permanecen durante varios días en el lugar, o el almacenaje de enseres viejos y restos de maderas atacadas en las zonas posteriores de los retablos. Es habitual que éstos presenten ataques más o menos extendidos de insectos xilófagos de distintas especies. Aunque no es así en todos los casos, ciertos ataques llegan a poner en serio peligro la estabilidad de los retablos. Es importante estudiar la extensión del ataque, cuya intensidad, por lo general, no se hace patente por el frente, ya que la policromía y el dorado frenan la salida del insecto. En este caso se hace necesaria la intervención del biólogo, quien dictaminará sobre la actividad o inactividad del ataque y la identificación de las especies encontradas para proponer el tratamiento adecuado.

Por el momento nos encontramos todavía limitados en la aplicación de tratamien-



*Figura 9. Daños de la policromía producidos por humedad.*

tos de desinsectación. Las soluciones más comunes pueden resultar efectivas según la disponibilidad del retablo para su aplicación total o parcial, pero nunca garantizan una erradicación permanente a largo plazo. Sólo un programa preventivo de control de plagas que involucre todo el edificio y su contenido puede frenar la aparición de nuevas insectaciones. Estas medidas requieren el examen y tratamiento periódico de todos los elementos de madera de la iglesia, práctica de mantenimiento que debería ser habitual, pero que, dadas las molestias y el coste que genera, no se suele asumir.





Figura 10. Degradación producida por biodeterioro.



El biodeterioro puede afectar puntos neurálgicos del sistema estructural del retablo. La necesaria consolidación de estos elementos nos lleva, muchas veces, a desmontarlo total o parcialmente, con los riesgos añadidos que esta operación conlleva. Todo ello se complica si el retablo, además, cuenta con poco espacio entre su cara posterior y el muro, impidiendo la revisión rigurosa y el tratamiento de los elementos. En tales casos hay que establecer prioridades, tras asegurar que los daños no van a influir en la estabilidad del conjunto, y adoptar simplemente medidas cautelares de control y seguimiento periódico.

En ocasiones, el grado de deterioro de las estructuras y de algunas partes constructivas requiere su sustitución. Ello plantea un problema conceptual, ya que significa la eliminación de una parte original de la obra. Pero también hay que tener en cuenta que cualquier sustitución puede comprometer el

equilibrio alcanzado entre la estructura y las piezas que componen el retablo, causando tensiones antes inexistentes, y someter a la obra a riesgos evidentes para su integridad material. Esto implica la necesidad de justificar rigurosamente dicha operación. Sin embargo, a menudo, los retablos se desmontan simplemente por razones de comodidad durante su restauración, o para descubrir obras que fueron cubiertas en su día. Esta falta de rigor suele acarrear una pérdida importante de datos sobre la historia constructiva de la obra. Por otro lado, con frecuencia se construyen nuevas estructuras en las que no se evalúa el comportamiento de las soluciones y los materiales incorporados.

Una parte importante de los problemas que presentan los retablos son locales y no requieren soluciones tan drásticas. A veces, simplemente, necesitan ser reforzados y consolidados puntualmente, aunque con ello no se logre la corrección completa de las deformaciones. Se trata en definitiva de optar por soluciones parciales que impliquen un menor riesgo para la obra y que respeten los sistemas de armado y ensamblaje originales.

Los procedimientos de consolidación y fijación de los estratos que componen la policromía son restringidos. El uso tradicional de las colas orgánicas está perdiendo terreno a favor de los adhesivos sintéticos cuando sobre el comportamiento de aquéllas tenemos una dilatada experiencia que nos garantiza múltiples ventajas: entre ellas su versatilidad, compatibilidad y reversibilidad. Una de las razones que explican el mayor empleo de los adhesivos sintéticos es la mayor comodidad que conlleva su aplicación, aunque también habría que mencionar el desconocimiento del uso de las colas orgánicas por parte de los restauradores.

En cuanto a las operaciones de restauración propiamente dichas, el criterio estético



era el único que prevalecía hasta no hace mucho tiempo, y aún hoy día lo hace en algunos casos. En función de este criterio se limpiaban, se eliminaban repolicromías y añadidos, se recomponían imágenes y otros elementos y se reintegraban las faltas de pintura y dorado. Con la difusión de la «restauración crítica», a partir de los años setenta del pasado siglo, adquiere otra dimensión el valor histórico y documental del que también participan indudablemente los retablos. En ellos se da esa dualidad a la hora de definir criterios en las operaciones de restauración propiamente dichas: limpieza,



Figura 11. Daños en la arquitectura de los retablos: a) hundimiento del fondo de una hornacina; b) efectos de manipulaciones inadecuadas.

reintegración de lagunas, eliminación de repintes y añadidos..., dualidad en cuanto a su condición de obra de arte y como testimonio de la historia y portador de intrínsecos valores documentales. En virtud de esa doble condición, los retablos reclaman unos criterios que no pocas veces resultan contradictorios: el valor de las cualidades artísticas de la obra (valoración estética y, por tanto, subjetiva) y el valor testimonial de cualquier dato, por burdo e insignificante que parezca (actitud eminentemente conservadora).

La IPHE sólo aprueba la eliminación de añadidos en el caso de que supongan una



Figura 12. Modificaciones históricas: a) adaptación de una arquitectura renacentista a un retablo gótico; b) transformación barroca de un retablo clasicista.

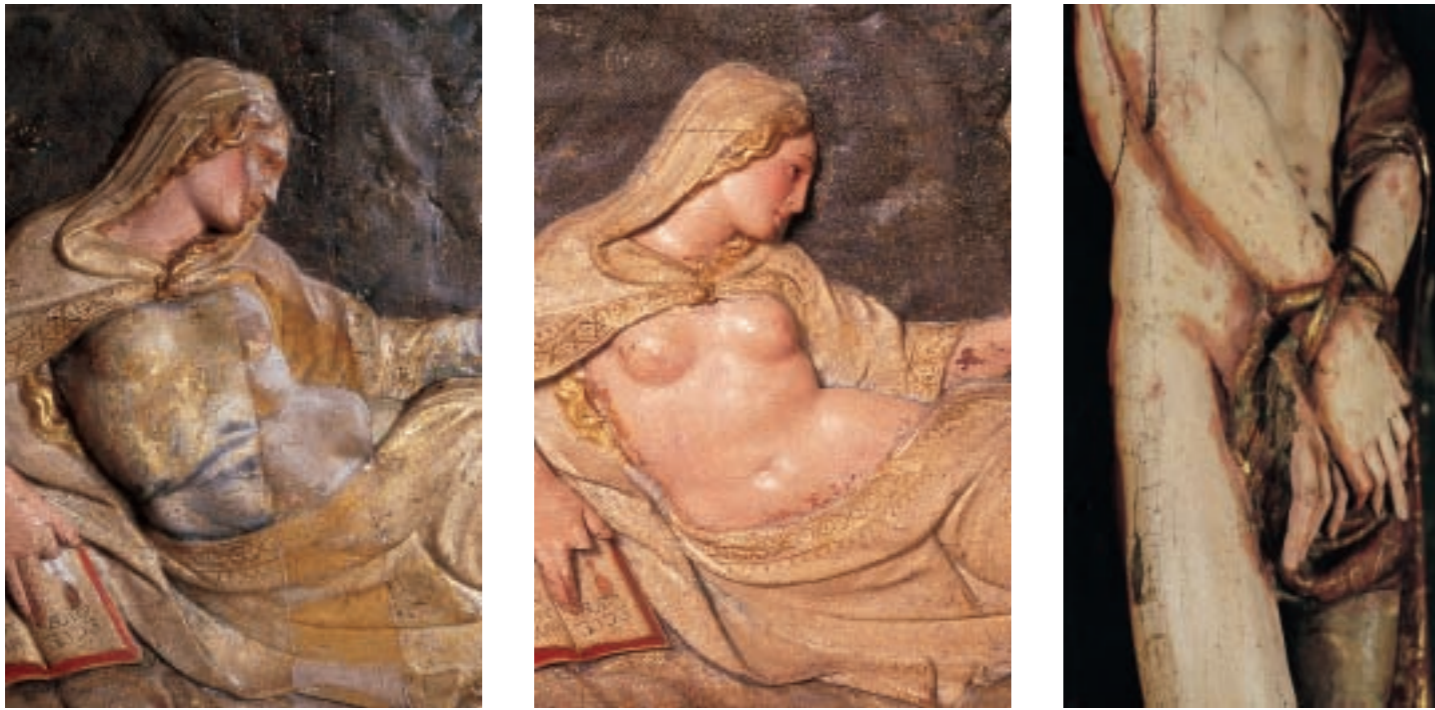


Figura 13. a y b) Repolicromía por motivos de decoro; c) repintes parciales.

degradación evidente del bien o impidan la interpretación histórica del mismo. En este segundo caso la eliminación depende del grado de perturbación que provoque el añadido para la lectura histórica de la obra. Pero el grado de perturbación puede tener diferente interpretación según el valor otorgado a una u otra instancia y, por tanto, la conservación o eliminación de las modificaciones, reconstrucciones y añadidos se juzgará en relación, bien a su interés histórico y documental, bien a su valor estético.

En la actualidad se eliminan por lo general los añadidos considerados como repintes, es decir, los que se hacían con el fin de reparar daños, envejecimiento o dar nuevo «lustre» a la obra mediante retoques parciales o generales. Este tipo de intervención habitualmente salta a la vista por su alto grado perturbador y no suele ofrecer polémica su eliminación, siempre y cuando ésta sea factible sin dañar el original. Consideración aparte se debe hacer en aquellos repintes que cubren amplias zonas del original

muy degradadas, en cuyo caso se debe calibrar si la nueva reintegración no va a resultar un elemento aún más distorsionante.

Pero la cuestión más polémica es el caso de las repolicromías, que se hacían para actualizar las imágenes en función de nuevos patrones estilísticos o de cambios doctrinales o iconográficos. Estas intervenciones, más frecuentes en escultura que en pintura, suelen estar concebidas como una unidad creativa, ligada a una etapa histórica y con un valor documental y artístico, incluso, a veces, relevante.

El denominador común de las restauraciones realizadas hasta hace poco tiempo, y aún sucede así actualmente en muchos casos, ha sido la eliminación sistemática de todas las intervenciones posteriores –tendencia en la que, sin duda, subyace un sentido de la estética actual–, con la intención de descubrir la policromía más antigua, la correspondiente a la época de realización del retablo. El resultado de muchas de estas intervenciones, faltas de metodología y rigor, ha tenido consecuencias negativas en distin-

tos aspectos: desde la pérdida de todos aquellos elementos que la historia ha ido sumando a la obra –a veces pérdidas irreparables de magníficas policromías renacentistas o barrocas– cuando no parte o todo de algún original no reconocido como tal, privando a los investigadores de una importante fuente de conocimiento o haciéndoles caer en confusiones e inexactitudes. Uno de los errores más frecuentes es dejar como si del mismo nivel se tratara repolicromías fragmentarias correspondientes a etapas históricas diferentes, creando así un falso histórico. Para evitar estas actuaciones arbitrarias se debería recurrir de forma sistemática, en las fases iniciales del trabajo, a los estudios de correspondencias de policromías, importante instrumento que nos permite identificar y calibrar el estado de las diferentes capas, así como establecer su relación cronológica.

Partiendo del reconocimiento de que los retablos participan de esa doble polaridad como obra artística, por la que no se pueden soslayar las exigencias estéticas, y como testimonio de la historia, portadores de unos valores documentales que hay que preservar, no se puede aplicar una norma fija para todos. Habrá que valorar cada caso en particular desde una postura crítica, analizando en profundidad todos los factores históricos, estilísticos, iconográficos, estéticos y funcionales en conjunción con el estado de conservación.

Consideraciones semejantes habrá que tener con las operaciones de limpieza, reintegración cromática y reintegración de volúmenes. La limpieza ha generado continuos debates, especialmente en el caso de la pintura, debate que en términos muy parecidos podría llevarse a la escultura policromada, ya que esta apenas ha sido objeto de similar atención. El núcleo de toda polémica ha sido siempre la diferente valoración que se ha dado al concepto de «pátina»,



Figura 14. Suciedad generalizada por acumulación de polvo y humo.

para unos elemento consustancial a la historicidad de la obra y, por tanto, digna de ser conservada; para otros simplemente suciedad que debe eliminarse. La defensa de este último argumento, basado en una supuesta objetividad de la limpieza, puede acarrear resultados no deseados como, por ejemplo, la eliminación de veladuras, que sutilmente modulan la intensidad de los colores, dejando al descubierto unos tonos crudos y desnudos que se contradicen con la edad de la obra; o la pérdida de matices cromáticos translúcidos sobre el oro o la plata.

La limpieza de la escultura policromada no es igual que la limpieza de pinturas. Éste es un campo en el que apenas se ha investigado y habitualmente se aplican los mismos sistemas que en la pintura, cuando se trata de técnicas y superficies totalmente distintas. La determinación de los métodos de limpieza y los disolventes no serán válidos si los restauradores y los químicos no conocen la diversidad de técnicas y procedimientos de policromía que se distribuyen en cada uno de los rincones de un retablo. Cuando se limpia una escultura, y en mayor medida un reta-



Figura 15. Proceso de limpieza.

blo, hay que actuar sobre una gran extensión de superficies distintas, en las que coinciden y se combinan múltiples recursos técnicos y materiales para lograr la imitación del natural. El problema radica, pues, en la variada composición de las superficies que presenta la policromía, por lo general erróneamente simplificada en dorado o plateado, estofado y encarnado. Lo normal es encontrar un mayor abanico de procedimientos y recursos que los policromadores y doradores adaptaban a las necesidades expresivas de cada época: panes de oro con distintas aleaciones,

transparencias y bronceados sobre láminas metálicas, juegos de mate y brillo conseguidos mediante diferentes procedimientos, sombreado y modelado a base de veladuras en las carnes y en las vestiduras. En estas últimas se imitan todo tipo de textiles, añadiendo a los efectos antes mencionados los del estofado, conseguidos a través de las labores de pincel y de grafo, que dejan aflorar el oro subyacente bajo las capas pictóricas, enriqueciéndose frecuentemente con cincelados que emulan el trabajo de los orfebres. La búsqueda de efectos de realismo lleva a incluir materiales ajenos a la pintura y al dorado, tales como pastas de relleno o elementos postizos compuestos de materiales de diversa índole. Todo esto es lo que el restaurador debe valorar a la hora de la limpieza.

Por suerte, los retablos todavía nos reservan formidables hallazgos técnicos por la enorme variedad de sus riquísimas policromías. La pureza e intensidad de los colores han ido alterándose con el tiempo por la oxidación de sus componentes y los largos años de acumulación de cera, polvo, humo y barnices depositados sobre las superficies, a lo que hay que añadir las manipulaciones derivadas de las limpiezas habituales y de las necesidades del culto. Las limpiezas nunca lograrán recuperar el aspecto primitivo de las policromías, que sólo podemos adivinar gracias a lo conservado en algunos rincones, donde quedan protegidas de estas alteraciones.

La propia evolución de los materiales afecta de forma irreversible a las superficies cromáticas del retablo y le imprime un carácter al que no se debe renunciar. Es el paso del tiempo sobre la obra. La limpieza integral realizada con la intención de recuperar un supuesto estado original de la superficie es una falsa pretensión, pues el original nos llega ya inevitablemente transformado. Supone, además, eliminar la huella

del tiempo transcurrido, materializada en unas sutiles modificaciones superficiales que, como dijo el propio Goya, llegan a actuar favorablemente en las obras.

Estas alteraciones habituales de la policromía no suelen tenerse en cuenta y el afán de limpieza llega, en algunos casos, a desgastar la superficie exterior de los estofados con objeto de recuperar, falsamente, la intensidad del color original. Esta costumbre deja a la policromía desprotegida, además de arrastrar parte de su espesor real, eliminándose a veces, incluso, veladuras concebidas por el pintor para acentuar luces y sombras. La incompreensión de estos matices tiene su causa en el desconocimiento que hasta hace algunos años ha existido sobre el verdadero valor y riqueza de la policromía escultórica, algo que, de forma tradicional, se consideraba un mero recubrimiento de la madera. Pocas veces se han observado con la suficiente curiosidad como para apreciar la amplia gama de colores, texturas y recursos aplicados, que varían según los autores, las regiones y las épocas.

La limpieza de la policromía debe, pues, regirse por unos parámetros propios y diferentes a la pintura. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la policromía escultórica no se extiende por superficies uniformes, lo que hace la limpieza más compleja. Por otro lado, puede estar compuesta por un número elevado de estratos de color, además de los habituales del aparejo, el bol y la lámina metálica en su caso. Además, estas capas pueden presentar diferente naturaleza, porosidad, calidad y textura al estar realizadas con diversos procedimientos, diferencias que pueden coincidir en áreas de pocos centímetros. Otro aspecto importante, que raramente se menciona, es la presencia común de veladuras y baños de color, películas con poca materia, apenas perceptibles al ojo porque se confunden con la suciedad o los bar-



Figura 16. a) Encarnación a pulimento (último tercio siglo XVI); b) encarnación mate (años de transición siglos XVI-XVII).

nices oxidados. Y, finalmente, hay que tener en cuenta que tanto la suciedad como los repintes y barnices acumulados en las policromías de los retablos presentan dificultades añadidas al repartirse de forma más irregular y arbitraria que en otro tipo de obras.

No sabemos suficiente sobre sistemas de limpieza adecuados para obras policromadas. Por lo general hay que recurrir a una disolución selectiva del material que se desea retirar por la dificultad añadida de que las grietas y los poros de la película de color pueden ser vías de filtración de los disol-



Figura 17. Proceso de reintegración.

ventes y los estratos intermedios pueden presentar distintas solubilidades. A menudo, en el lógico intento de retirar la suciedad compuesta por hollín, barnices y polvo, todo ello muy endurecido, se insiste sobre un estofado sin tener en cuenta la distinta respuesta del pigmento y del oro que el esgrafiado deja a la vista. Como consecuencia de ello, no es raro encontrarse el pan de oro desgastado al intentar dejar limpio el color. Para acometer una limpieza sobre materiales de características tan complejas es necesario proceder con el mayor orden y rigor. Sólo una limpieza gradual y selectiva puede garantizar el respeto por todos sus valores.

El tiempo que hay que dedicar a esta labor es uno de sus grandes inconvenientes. Por desgracia, la tendencia es realizar limpiezas rápidas y de supuesta eficacia, recurriendo a recetas que arrastren de una vez la suciedad.

Un buen exponente para comprender la dificultad que entraña la limpieza de la policromía escultórica es la técnica de las encarnaciones a pulimento, cuyo brillo característico se obtiene por el efecto combinado del pulido de la vejiga y de la posterior exudación del aceite hacia la superficie. Con frecuencia algunas limpiezas no toman en consideración este efecto, que se altera con extrema facilidad bajo la acción de los disolventes.

La intervención de los químicos durante esta operación es fundamental por el conocimiento que nos aportan sobre la naturaleza de las capas, su distribución y su estado de conservación, tanto de lo que queremos eliminar como de lo que hay debajo; el resultado de los análisis y de las pruebas realizados, darán las pautas para conducir el trabajo con cierta seguridad en cuanto al comportamiento de los materiales ante los productos. En última instancia, la calidad de una limpieza recae en la comprensión por parte del restaurador del compromiso que implica esta operación, de su propia sensibilidad y de su destreza. Hay que recordar que las fórmulas mágicas no existen, lo importante es conocer por qué y de qué manera se aplican. El éxito de un disolvente no radica en su supuesta eficacia anunciada *a priori*—como sugieren muchas fórmulas comerciales de «aplicación universal»—, sino en su utilización inteligente. A veces la solución está en variar el procedimiento hasta lograr una actuación por estratos antes que en buscar nuevas fórmulas. Y, de forma muy habitual, esta utilización inteligente, que rechaza las generalizaciones, está reñida con las prisas, pues cada sector en el que avancemos con la

limpieza, por pequeña que sea, reclama un tratamiento individualizado.

En cuanto a la reintegración de lagunas, por regla general, se sigue el principio de discernibilidad y diferenciación propuesto por las Cartas del Restauro. A este efecto, entre los métodos más generalizados en la actualidad sigue estando el *tratteggio*, desarrollado por los italianos en los años sesenta del pasado siglo. Estos sistemas son adecuados cuando la reconstrucción de la imagen fragmentada es factible sin caer en la invención. Cuando los datos son insuficientes para recomponer el tejido figurativo, hay que recurrir a las soluciones neutras, cuya dificultad estriba precisamente en conseguir ese carácter neutro que impida que la laguna se siga imponiendo sobre la imagen. En estos casos las mejores soluciones son las más simples: dejar, por ejemplo, el soporte visto, que nuestra percepción acepta de forma más natural que una tinta neutra. En el caso de los dorados, la erosión del pan de oro que deja ver el bol debería tener la misma consideración en su tratamiento que la que se tiene con los desgastes de cualquier superficie pictórica, en las que habitualmente se tiende a evitar su reintegración.

La reconstrucción de los elementos perdidos de un retablo, tanto arquitectónicos como escultóricos, se valora en función del conjunto. Las pequeñas pérdidas aisladas no cobran la importancia que tendrían en la contemplación individual de cada elemento porque la presencia formal del esquema arquitectónico es lo que predomina. Siguiendo este criterio, generalmente se reconstruyen elementos que tienen funciones estructurales o de estabilidad, pero se descarta la reposición de elementos de talla que implican una invención. Cuando se trata de elementos decorativos de mayor entidad, cuya pérdida provoca una descomposición formal que incide muy negativamente en el va-

lor estético de la obra, las soluciones son más conflictivas. O bien se recurre a dejarlo como está, concediendo prioridad al criterio histórico y a la pura conservación, lo cual puede ser en muchos casos la única alternativa válida si no queremos recurrir a la invención. O bien se recurre a soluciones intermedias, en las que se reponen volúmenes, pero no el acabado polícromo (dejar la madera vista es un recurso muy común), o se repone un acabado polícromo pero con una técnica discernible. Tenemos que tener en cuenta que la mayoría de los retablos están dorados, por lo que una reposición de elementos con la madera limpia produce una ruptura radical con el efecto unificador del oro, cuyo brillo y color da sentido a la concepción final de la obra. Realizar un acabado similar al oro pero sin oro es otra de las opciones más generalizadas (por ejemplo, *tratteggios* o estarcidos con acuarela), pero el resultado final es siempre muy dispar, pues nunca se consigue el fulgor característico de la reflexión de la luz en la lámina metálica, modificando los valores estéticos y simbólicos de los retablos.

Las restauraciones miméticas o de estilo han estado ampliamente denostadas, precisamente por lo que implican de falsificación. Sin embargo, en casos extremos en que la obra acuse un desequilibrio patente por la carencia de algún elemento arquitectónico, que incide muy negativamente en su valor estético, podría justificarse la reposición de estilo si va acompañada de la debida información. Como se ha dicho, en ocasiones las soluciones intermedias antes señaladas pueden constituir elementos altamente perturbadores que inducen a la confusión.

En cuanto a las reconstrucciones de elementos de talla de un retablo, el tratamiento es diferente al que se usa cuando se trata de esculturas aisladas, pues en éstas la pérdi-

da adquiere mayor presencia y entidad. En el caso de las imágenes religiosas entran en juego dos criterios en función del uso que se da a la pieza: si ya ha perdido su función original de culto, el tratamiento se adecua exclusivamente a su nueva condición de pieza de interés histórico-artístico; si mantiene vivos sus valores devocionales prevalecen los criterios estéticos sobre cualquier otro; así con las reintegraciones miméticas y de estilo, justificadas por imposición del culto, se cometen muchos abusos. No es fácil encontrar soluciones equilibradas cuando nos hallamos ante obras de estas características.

### Conservación preventiva

En el mundo de la conservación y restauración se entiende por «conservación preventiva», en un sentido restringido del término, las acciones dirigidas a preservar la constitución física de todos aquellos bienes de naturaleza material que consideramos culturales. No hay duda de que el significado de «conservación» y «prevención» implica un campo de acción mucho más amplio, que cubre desde las normativas jurídicas que protegen el patrimonio histórico hasta las más básicas labores de inventario y catalogación. Sin embargo, el primer concepto, más limitado al conocimiento de los procesos de deterioro físico-químicos de los objetos y la investigación y aplicación de métodos de control y erradicación de tales causas, es el que se ha acuñado en nuestro ambiente profesional.

Desde la Carta de Atenas se ha ido asentando gradualmente el convencimiento de que es prioritario conservar los bienes antes que intervenir en ellos, dotándoles de los medios adecuados para prolongar su existencia mediante el conocimiento y control de los factores que intervienen en su degra-

dación. En su desarrollo ha sido determinante la contribución de la ciencia, que ha proporcionado con sus investigaciones aplicadas una mejor comprensión de los procesos de deterioro. Es en el campo de la museografía donde se ha consolidado especialmente esta disciplina, hasta el punto de que la mayoría de las más importantes instituciones no conciben su política museológica sin la adopción de un departamento de conservación encargado de cuidar y vigilar estos aspectos, y en donde se asuman los últimos avances en cuanto a control climático, sistemas de almacenaje, transporte y embalaje, exposición, etc.

Precisamente porque entre sus objetivos está la conservación de los bienes que custodian, la adopción de medidas de conservación preventiva, cuando las condiciones económicas lo permiten, es relativamente fácil en las instituciones museísticas. Sin embargo, la realidad del panorama español nos indica que sólo un porcentaje relativamente pequeño de nuestro patrimonio histórico se halla en los museos. Una inmensa cantidad, como es el caso de los retablos, se guarda en iglesias, ermitas, catedrales y conventos, en donde muy difícilmente se pueden adoptar medidas de carácter preventivo con un criterio museológico. Para empezar, estos centros no tienen precisamente entre sus primeros objetivos la guarda de los objetos desde un prisma museológico, sino que, ante todo, cumplen una función de culto. Si bien muchas veces se ha tomado conciencia de las necesidades de conservación que requieren los objetos culturales contenidos en estos recintos religiosos y se han adoptado determinadas medidas, el cometido de sus custodios no es precisamente éste, y generalmente tienen que compatibilizar como buenamente pueden esta labor con las otras funciones que desempeñan. Lo cierto es que, hoy por

hoy, es todavía utópico pensar en acondicionar cada iglesia, cada ermita, convento o catedral con sistemas de control climático, vitrinas adecuadas, eliminación de radiaciones nocivas, etc. Teniendo en cuenta esta realidad, sería muy recomendable que en cualquier programa de conservación preventiva dirigido a obras ubicadas en espacios con funciones religiosas se involucrara a los tutores y custodios y proporcionarles, mediante cursos de formación o metodologías asequibles, la información básica necesaria para su cuidado y mantenimiento.

Aunque la idea parezca obvia, en realidad no hay una clara conciencia de que un gran número de retablos en este país sólo requieren, para su adecuada conservación, la adopción de medidas preventivas dirigidas a erradicar o controlar los riesgos, reales o potenciales, de deterioro. Si esta concepción del cuidado de nuestro patrimonio prevaleciera sobre las restauraciones integrales, se rentabilizarían más racionalmente los recursos económicos y se evitaría la necesidad de volver a intervenir, con lo que ello supone de nuevo gasto y de «sufrimiento» para la obra. No es raro encontrar retablos restaurados donde no se han llegado a eliminar las causas que originan los daños, intervención que se queda en una simple «cosmética». Un hecho muy frecuente es la falta de atención a todos aquellos problemas generados por las deficiencias en el edificio: ataques de termitas en las carpinterías de cubiertas y mobiliario, humedades provenientes del subsuelo o de los paramentos, filtraciones a través de ventanas rotas, problemas de asentamiento del edificio..., de forma que, a medio plazo, los daños vuelven a manifestarse malogrando el trabajo y la inversión realizada. No hay que olvidar que el retablo, aunque considerado en su tratamiento general como bien mueble, está ligado estructuralmente a la fábrica



Figura 18. Falta de mantenimiento en los inmuebles: a) filtración de humedades; b) deposiciones de aves.

del templo y su estabilidad y conservación se verán comprometidas por las patologías que ésta presente. El gasto de grandes sumas de dinero en la restauración de retablos, que lucen como nuevos cuando el edificio presenta problemas en las cubiertas o humedades en sus muros, es, si lo analizamos sólo desde el lenguaje que entiende la Administración, una mala inversión que generará nuevos gastos en un futuro inmediato.

Del mismo modo, los retablos deben estar contemplados en los planes de rehabilita-

ción de las iglesias para prever la posible influencia de las actuaciones en su conservación: obras donde se sustituyen suelos por materiales modernos que crean condensaciones donde antes no existían, o encajonan la base de los retablos originando nuevos problemas; nuevas carpinterías con maderas no convenientemente tratadas, instalaciones de iluminación que aumentan la temperatura interior, nuevos sistemas de calefacción cuyo chorro de aire caliente se dirige directamente al retablo provocando contracciones de la madera y otros daños asociados en la policromía y pintura... Muchas veces estas alteraciones previsibles se subestiman porque no son constatadas inmediatamente sino que se producen de forma paulatina.

Sería, pues, importante que las autoridades responsables tomaran conciencia de la importancia de establecer planes generales de actuación coordinada dirigidos al estudio y control de los riesgos más habituales: programas de control de plagas y otros agentes de biodeterioro (desinsectaciones, fumigaciones...); obras de mantenimiento de los edificios (reparaciones de bajantes estropeadas, de ventanas rotas, de cubiertas en mal estado...), o intervenciones puntuales en los propios retablos (limpieza periódica del polvo, fijación de policromías desprendidas...). En esta línea se están empezando a recomendar los programas de mantenimiento después de la restauración de un retablo, con inversión específica para tal efecto, misión que generalmente se encomienda a profesionales cualificados que revisan periódicamente las obras y controlan su evolución, actuando sólo cuando y donde sea preciso. Sería muy conveniente que esta práctica se generalizara y fuera asumida por parte de los responsables con la conciencia de que el rendimiento será positivo a todos los efectos, incluido, no hay que olvidarlo, un ahorro a largo plazo de presupuesto.

## Difusión

Uno de los principios formulados en la Carta de Atenas, redactada en 1931 a raíz de la Conferencia Internacional celebrada en esta ciudad a instancias de la Oficina Internacional de Museos, era la importancia de la educación de los ciudadanos desde la infancia en el amor y respeto por su patrimonio cultural como medida más segura y eficaz para garantizar su protección y salvaguarda:

*La mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte viene del afecto y respeto del pueblo, y considerando que estos sentimientos pueden ser favorecidos mediante una actuación apropiada por los poderes públicos, consideran que los educadores deben poner empeño en habituar a la infancia y a la juventud para que se abstengan de toda acción que pueda degradar los monumentos y los eduque para entender su significado e interesarse en la protección de los testimonios de toda civilización<sup>2</sup>.*

Ciertamente, no habrá una correcta política de conservación preventiva de nuestro patrimonio si no asienta sus bases en la educación y en el fomento de su conocimiento. En este sentido, la restauración de un retablo es una ocasión que no se debe desperdiciar para dar a conocer entre la gente común cercana a la obra –vecinos, feligreses, escuelas, comunidades religiosas...– tanto el retablo en sí mismo como el proceso de restauración que se le está efectuando. Es importante, sobre todo, para contribuir a un acercamiento a los principios teóricos y técnicos que guían nuestro trabajo, muchas veces incomprendido por un público que espera otros «resultados» en su retablo. Así, en algunos proyectos del IPHE se ha establecido la costumbre de dar una conferencia en locales municipales, pa-

rroquias o conventos, sobre el proceso de restauración seguido, acompañada a veces de una exposición fotográfica. Con ello la gente recibe una información sobre el retablo que hasta entonces desconocía y tiene la posibilidad de disfrutar de detalles alejados e imposibles de ver a simple vista. En todos los casos los resultados han sido notablemente satisfactorios en ambos sentidos: por un lado, se fomenta la comunicación y la participación del pueblo, estimulando su interés por el cuidado y el mantenimiento de la obra; por otro, se propicia la comprensión de ese trabajo lento, minucioso, a veces árido y muchas otras tan poco evidente.

El Instituto del Patrimonio Histórico Español, desde los tiempos del pionero Instituto de Conservación y Restauración, creado en 1961, hasta hoy ha conseguido reunir una importante información científica acerca de los diferentes aspectos de los retablos gracias a su labor continuada de intervenciones en estas complejas obras. Uno de sus objetivos ha sido difundir los conocimientos adquiridos a través de sus trabajos por medio de artículos en revistas especializadas, a través de comunicaciones en congresos profesionales y en la participación de cursos, así como la publicación de monografías tales como las dedicadas al retablo mayor de San Eutropio del Espinar, al de Carbonero el Mayor, ambos de la provincia de Segovia, al mayor de la Basílica del Pilar, al de San Bernardo de la Seo, ambos de Zaragoza, o al mayor de la Catedral de Huesca. Es precisamente en este número monográfico de la revista del IPHE cuando por primera vez se acomete de forma global el tema del retablo, su conocimiento, su conservación y su restauración, ofreciéndonos una visión de conjunto a la vez que tratando ejemplos puntuales de intervenciones realizadas.

En cuanto a la programación de cursos sobre metodología de conservación de reta-

blos, el IPHE ha puesto mayor énfasis en los últimos tiempos en la proyección hacia los países latinoamericanos, por varias razones: por un lado, las raíces culturales comunes entre Iberoamérica y España, uno de cuyos exponentes más claros es precisamente el amplio desarrollo y difusión que han tenido los retablos a uno y otro lado, y, por otro, las infraestructuras ya existentes por parte de la Cooperación Española en materia de preservación del patrimonio cultural en los países americanos.

La trascendencia de la retablística en los países de Iberoamérica es un hecho. Los modelos, las técnicas y los procedimientos utilizados en la Península Ibérica, especialmente a partir del barroco, se difunden en las colonias respectivas de España y Portugal. La cristianización de las poblaciones indígenas requería de imágenes tangibles que ilustrasen la doctrina predicada, así se exportaron numerosas obras realizadas en talleres españoles hacia América Latina. Desde España salieron preferentemente obras de los más sobresalientes talleres andaluces y, en menor proporción, de los castellanos, a la vez que se trasladaron algunos artistas al Nuevo Mundo para probar allí fortuna. Todas estas obras fueron la referencia obligada en una segunda fase en la que los indígenas se integraron en estos oficios cuando la demanda de imaginería sobrepasó las posibilidades de las exportaciones, sin duda vinculada a la expansión de las órdenes religiosas. Aquellos artesanos autóctonos con el tiempo fueron aportando elementos de sus propias tradiciones culturales a la imaginería, fruto de un sincretismo religioso que incorpora variantes enriquecedoras a la tradición hispano-lusa. Algunos de estos escultores locales llegaron a adquirir renombre e incluso a crear escuela, como ocurrió en Quito, importante y muy activo centro productor de

<sup>2</sup> Art.X, Carta de Atenas, 1931.



Figura 19. Retablo mayor de la iglesia de la Compañía en Quito (Ecuador).

imagería, cuya influencia trascendió las fronteras ecuatorianas al exportar numerosas obras a países vecinos como Colombia y Bolivia; en este último país también se crearon escuelas locales. El mismo proceso tuvo lugar en Perú, a partir de las escuelas de Cuzco y Ayacucho, y en México, donde la diversificación es mayor.

El IPHE, en colaboración con la Agencia Española de Cooperación, ha organizado un ciclo de cursos anuales en las sedes de los Centros Iberoamericanos de Formación sobre metodología para el estudio y la conservación de retablos. Ya han tenido lugar dos de ellos, celebrados en Cartagena de Indias (Colombia) en 2002 y en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) en 2003. En éstos se dieron cita profesionales de los países del entorno, arquitectos, historiadores, restauradores, científicos y profesionales de organismos públicos dedicados a la protección, conservación y difusión del Patrimonio Histórico. El fin de estos cursos es difundir la experiencia del IPHE en la conservación de retablos, contribuir a la formación de especialistas en este campo e intercambiar conocimientos y experiencias con otros profesionales a través de vías de diálogo y comunicación permanentes. Queda por realizar un tercer curso, que se celebrará en Guatemala en 2004. A consecuencia del interés suscitado por parte de los profesionales iberoamericanos, a partir del curso de Cartagena de Indias se organizó otro en noviembre del mismo año en Quito (Ecuador), a instancias de la Oficina Regional de la UNESCO en dicha ciudad, esta vez dirigido el exclusivo ámbito de Ecuador y en el que también se invitó a estudiantes universitarios.

Las áreas temáticas que se trataron en los cursos fueron las siguientes: conocimiento y valoración de los retablos de España e Iberoamérica desde sus múltiples condicinan-

tes creativos, históricos, artísticos, sociales y religiosos, técnicos y materiales; metodología de estudio, investigación y documentación; identificación de patologías y métodos para su diagnóstico; tratamientos de conservación y restauración; prevención y mantenimiento; reflexiones teóricas y éticas sobre las intervenciones. La experiencia resultó muy positiva al cumplirse los objetivos previstos, dando lugar a un enriquecimiento mutuo, a un dinámico debate y a una reflexión conjunta que tuvo como conclusión la elaboración, en el primer curso, de un documento final, la llamada *Carta de retablos*.

Aparte de incidir en los principios teóricos de la conservación de retablos —mínima intervención, tratamiento de los agregados históricos, desmontajes...— hay que resaltar la inclusión de algunos aspectos en los que insistieron especialmente la mayoría de los participantes y que tiene relación con la particular situación económica, social y política de sus países. Sin dejar de lado toda legítima aspiración por conseguir la máxima excelencia en cuanto a nivel técnico y científico en las intervenciones, forzados por una realidad ineludible, se hizo un llamamiento a las administraciones competentes sobre la necesidad de potenciar todos aquellos aspectos básicos de la prevención con el desarrollo de instrumentos de regulación (planes directores, programas de prevención y mantenimiento, cartas de recursos y de riesgos...) y planificación de estrategias que faciliten una más racional gestión de los recursos y, en definitiva, una mayor rentabilización de las inversiones: inventario y catalogación de retablos; investigación en alternativas viables, dentro de los recursos de cada región, sobre materiales y técnicas de restauración; programas de educación desde las escuelas y capacitación en el mantenimiento a los tutelares y custodios de las obras, etc.

Además de estos aspectos, en el curso de Santa Cruz de la Sierra se puso de relieve la necesidad de integrar también un antropólogo en el equipo multidisciplinar. Tras las experiencias expuestas por los participantes, se hizo patente la extraordinaria vitalidad con que se mantiene el significado ritual y social de los retablos en muchas comunidades rurales de América Latina. Valores intangibles, pues, que precisan ser considerados por los profesionales de la conservación. Como muy bien expresó una de las participantes, no se trata de «educar» unilateralmente sobre el valor histórico que justifica la intervención conservadora del restaurador desde nuestras claves estéticas y culturales, sino de trabajar en la mutua información, de comprender ese contexto social que mantiene vivo el uso del retablo, con sus implicaciones estéticas, formales y funcionales, no siempre percibidas en todo su valor desde nuestra óptica occidental.

El IPHE fue invitado a formar parte del «Taller sobre metodología y aplicaciones en retablos», organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en Sevilla en mayo de 2002, donde se reunieron un importante grupo de especialistas en retablos de Europa y América, para estudiar la problemática de los retablos y elaborar una guía de actuación común para estas obras y que próximamente será publicada.

### Conclusiones

Cada nuevo retablo que se restaura, además de problemas de conservación comunes, presenta otros particulares y nos muestra alteraciones producidas por diversas causas; así ante cada intervención se nos plantea algún nuevo interrogante, a la vez que se

nos ofrecen novedades para incluir en los repertorios técnicos y artísticos de los géneros que componen estas obras. Sin duda, los nuevos conocimientos que nos deparan nos hacen actuar siempre con cautela ante cualquier tratamiento y respetar tanto la obra original como las adiciones históricas de que ha sido objeto, manteniendo un criterio abiertamente conservador. Precisamente entre las principales causas que inciden en el deterioro de los retablos se encuentra la acción antrópica manifestada en las intervenciones debidas a cambios de gusto, cambios doctrinales o devocionales, o restauraciones en respuesta a las alteraciones provocadas por el paso del tiempo.

Como primera conclusión se puede extraer que no todas las intervenciones se deben regir por un único sistema de trabajo, sino que cada obra impone su análisis particular y requiere diferentes soluciones en función de sus propias características.

La garantía de la calidad de una intervención radicarán, sobre todo, en la formación de los profesionales, quienes deberían tener conocimiento de los contextos históricos y estéticos de las obras que tratan, con el apoyo de las disciplinas necesarias, para poder ejercer ese acto de enjuiciamiento crítico que toda puesta en valor de un bien cultural debería llevar implícita. En las intervenciones de restauración que implican una confrontación de los criterios históricos y estéticos, el equipo de trabajo debe adoptar una postura «crítica» para tomar las decisiones. Sin embargo, la realidad cotidiana demuestra que en la mayoría de los casos es el restaurador quien se ve obligado a resolver en solitario. La verdad es que estas cuestiones reclaman una mayor reflexión teórica.

Con la transferencia de competencias a las CC.AA. a partir de los años ochenta, las administraciones autonómicas han ido desarrollan-

do, con desigual proyección y fortuna, sus propias estructuras de gestión de su Patrimonio Histórico por medio de políticas específicas, no siempre articuladas en función de una metodología de investigación y de actuación común, como sería de desear. En este sentido, la mayoría de las intervenciones que se realizan sobre retablos a lo largo y ancho del territorio español, notablemente incrementadas en la pasada década tanto por la Administración Central como por las autonómicas, se caracterizan por la ausencia de una unidad metodológica y de unos criterios comunes.

Sin duda, este interés por el retablo y su conservación tiene sus aspectos positivos, pero también se pone de manifiesto la carencia de estudios específicos y del análisis que dé lugar a una metodología de trabajo que debe preceder a toda intervención. No por restaurar un mayor número de obras se está avanzando en su conservación, sino, al contrario, la política de actuaciones indiscriminadas, en la que prima el número de restauraciones realizadas ante la calidad de las mismas, puede ser perjudicial para la conservación del patrimonio. Un ejemplo paradigmático de esta política, consecuencia de las nuevas demandas sociales de los bienes patrimoniales como producto de consumo cultural, es la prioridad que ejercen las exposiciones, para las que no pocas veces se han despojado los retablos de piezas nunca antes extraídas del contexto para el que fueron concebidas y sin el cual su comprensión será siempre incompleta, por no hablar de la agresión material que constituye la destrucción de sistemas originales de anclaje, la manipulación y los cambios ambientales a los que se verá sometida la pieza.

Como ya se ha dicho, la realidad es que el restaurador se encuentra la mayoría de las veces aislado y sin los medios o apoyo para

realizar la necesaria investigación y análisis previos. Ya que no todos los organismos autonómicos pueden poseer las costosas y complejas infraestructuras requeridas para abordar estos estudios, sería conveniente que se creara un sistema de colaboración e intercambio entre los distintos centros, desigualmente dotados, y entre los profesionales especialistas para aprovechar más racionalmente los recursos.

Los conocimientos adquiridos con el estudio y tratamiento de cada retablo restaurado tienen indudable interés por sí mismos. Sin embargo, nuestro objetivo debe ser la integración de estos trabajos individuales en otros de mayor alcance que nos ofrezcan visiones de conjunto en distintos contextos. Las intervenciones realizadas a lo largo de años en retablos de los mismos círculos o estilos artísticos nos permiten extraer conclusiones globales acerca de estos que, naturalmente, se obtienen a partir del análisis de las características de cada obra, lo que redundará de forma muy favorable en la conservación de tan rico patrimonio.

A este respecto, el papel que debería jugar el IPHE es de gran importancia. Su infraestructura, la cualificación de sus especialistas en las distintas disciplinas implicadas, y la larga experiencia que ha acumulado desde su creación en los años sesenta sobre restauración de retablos, lo convierten en un centro de obligada referencia. Por esta razón debería potenciar su papel como centro de investigación, documentación, formación y asesoría, con el fin de contribuir a la resolución de problemas integrales de conservación de retablos y promover planes de conservación a partir de un conocimiento profundo del estado real de las obras, en definitiva, las funciones que le fueron asignadas en el Real Decreto de 1996.



## Bibliografía

- BARRIO, M., y BERASAIN, J. (2000): «Agustín Conde, policromador del retablo de San Juan Bautista de Hernani», *Ondare*, 19, págs. 443-453.
- (2001): *Los retablos de la parroquia de San Esteban de Oiartzun*.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2001): «Evolución de la policromía barroca en el País Vasco», *Ondare*, 19, 2000, págs. 455-470.
- (2001): *La policromía Barroca en Álava*. Vitoria.
- BRUQUETAS GALÁN, R. (2002): *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid.
- BRUQUETAS, R., y CARRASSÓN, A. (1994): «Retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Colmenar Viejo», Congreso Nacional *Madrid en el Contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos*. Universidad Complutense de Madrid, págs. 1303-1314.
- (1996): «Retablos monumentales. Tres ejemplos», *La Conservación en el Mundo Mediterráneo*, I Encuentro «Criterios de Intervención». Castellón, págs. 119-125.
- ECHEVARRÍA GOÑI, P. (1990): *Escultura del Renacimiento en Navarra*. Pamplona.
- (1992): *Policromía renacentista y barroca*, n.º 48, Madrid, Cuadernos de Arte Español.
- (1996): «La policromía del retablo calceatense», en Catálogo de la Exposición *Forment, escultor renacentista. Retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada*. Zaragoza, págs. 215-230.
- GÓMEZ ESPINOSA, T. (1999): «Policromía del gótico final. El retablo mayor de la Catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloé», *Congreso Internacional Gil de Siloé y la escultura de su época*. Burgos.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. (1994): *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L., y GÓMEZ ESPINOSA, T. (2001): «Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura en madera policromada», *Arbor*, n.º 667-668, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. E. (1943): *La policromía en la escultura española*. Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993): «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte*, vol. XXVI, 1953, págs. 295-312.
- (1959): *Escultura barroca castellana*. Madrid.
- (1983): *Escultura barroca en España, 1600-1700*. Madrid.
- (1993): *El retablo barroco en España*. Madrid.
- PACHECO, F. (1956): *El arte de la pintura* (Sevilla, 1649), Madrid (edic. preparada por F. Sánchez Cantón).
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983): *El retablo sevillano en el renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla.
- PALOMINO, A. A. (1944): *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1715), Buenos Aires.
- RECCHIUTO GENOVESE, A. (1970): «Metodología para el estudio, conservación y restauración de la policromía de la escultura española en madera», *Boletín del Instituto Central de Conservación y Restauración*, págs. 45-50.
- VV.AA. (1991): *El retablo y la sarga de San Eutropio del Espinar*. Madrid.
- VV.AA. (1991): *Retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*, Ondare, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- VV.AA. (1991): «Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla», *Panorama*, 19, Pamplona.
- VV.AA. (1999): *Retablo mayor de la iglesia de Albolote, Granada*. Granada, Conservación, Monografías.

## Carta de los Retablos. Cartagena de Indias, marzo de 2002

En este documento se sintetizan las conclusiones emanadas del curso «Los retablos: estudios, proyecto e intervención», celebrado en el Centro Iberoamericano de Formación (AECI) de Cartagena de Indias (Colombia) los días 25 de febrero a 1 de marzo de 2002, integrado por profesionales del mundo de la conservación de bienes culturales de Colombia, Cuba, Ecuador, España, Panamá, Perú y Venezuela. Su fin era contribuir a la formación de especialistas en el estudio y conservación de retablos, un bien patrimonial que nos liga histórica y culturalmente, compartir conocimientos y experiencias y crear las bases para establecer un foro de diálogo e intercambio de información permanente sobre este tema.

Pero el propósito más inmediato fue dar lugar a la reflexión conjunta y a la crítica constructiva sobre el actual panorama existente en los diferentes países participantes en cuanto a políticas de actuación, aplicación de recursos y propuestas metodológicas que afectan a la conservación de los retablos. Como resultado de esa reflexión, se definieron unos principios que todos los participantes suscribieron y acordaron difundir como aportación del grupo.

Además de los daños que produce el envejecimiento natural de los materiales, los retablos están expuestos a otros riesgos aún más destructivos e incontrolados, como son, en primer lugar, aquellos derivados del biodeterioro y, en especial, de los agentes xilófagos; en segundo lugar, la acción destructiva de los desastres naturales o accidentales y, en tercer lugar, la intervención humana en todas sus variantes y, entre ellas, la más común y frecuente, las restauraciones inapropiadas.

La adecuada conservación de los retablos requiere la adopción de una serie de medidas que contribuyen, directa o indirectamente, a la erradicación o control de estos problemas. Si bien estas medidas de carácter general son conocidas por todos y se vienen proclamando desde hace años desde las diversas cartas y recomendaciones internacionales, su aplicación muestra toda-

vía unas carencias o limitaciones que se constatan ampliamente en el campo de los retablos.

Analizando estas carencias en relación con el contexto social, económico y político de cada uno de nuestros países, y partiendo de la creencia de que no hay normas fijas válidas para todos los casos, sino que es el estudio individualizado de cada obra en su propio contexto el que nos indica las pautas correctas a seguir, en función de sus particulares exigencias, el grupo de profesionales reunido en Cartagena define y propugna los siguientes principios para la conservación y restauración de retablos.

### Documentación e investigación

– Se considera tarea prioritaria y urgente el inventario y catalogación de retablos en cada país, necesidad en sí misma para el conocimiento y difusión de este legado histórico, así como medida cautelar y disuasoria ante el robo y el expolio.

– Se pone de relieve la deficiencia o ausencia de estudios históricos y artísticos sobre retablos, cuando es patente que para intervenir adecuadamente en un retablo se precisa tener un conocimiento integral de sus características formales y estilísticas, su significación histórica y de las técnicas y materiales de ejecución que la constituyen. Sería de interés que los centros universitarios asuman con mayor determinación programas de investigación en el campo de la retablística.

– Se defiende la necesidad de documentar sistemáticamente, antes y durante la intervención, todos los elementos, técnicas y materiales, tanto originales como adiciones históricas, con el doble fin de garantizar el tratamiento adecuado y enriquecer el conocimiento global de los retablos, evitando la pérdida irreparable de información que con frecuencia acarrearán muchas intervenciones.

– Se defiende así mismo la necesidad de recoger información sobre aquellas artes y oficios tradicionales que todavía perviven y constituyen un bien de gran valor patrimonial para

nuestros países, realizando el máximo esfuerzo tanto para su preservación como para el registro y documentación de testimonios orales, gráficos, documentales y materiales.

– Sería necesario potenciar la investigación sobre nuevas técnicas y materiales para la restauración que ofrecen los recursos propios de cada región, con el fin de encontrar alternativas viables a la costosa importación de materiales extranjeros.

### Trabajo multidisciplinar

– Se resalta la necesidad de abordar el estudio y conservación de retablos mediante equipos integrados por profesionales de las distintas disciplinas relacionadas con este campo: historiadores, químicos, físicos, biólogos, arquitectos y restauradores, con el fin de estudiar la obra desde diferentes ángulos, analizar los datos en su conjunto y trasladar la síntesis de los resultados al proyecto.

– Es recomendable actuar mediante planes maestros o directores como marcos generales que determinen prioridades y niveles de intervención

– Debe propiciarse la coordinación entre arquitectos y restauradores a la hora de intervenir en una obra por la necesaria consideración del contexto arquitectónico en que se ubica el retablo y por su carácter de bien mueble asociado a un inmueble.

– La integración de oficiales y maestros artesanos de distintas especialidades relacionadas con los retablos puede ser conveniente en determinados casos, pero siempre bajo la dirección y criterios de profesionales cualificados. Esto serviría para potenciar la recuperación y mantenimiento de oficios y técnicas tradicionales a la vez que para canalizar y controlar sus intervenciones.

### Mínima intervención

– Se debe priorizar la conservación sobre la restauración, procurando siempre que la inter-

vinción directa sea lo menos intrusiva posible. Sería conveniente establecer planes de conservación programados, prestando especial atención a los agentes de deterioro más destructivos, como pueden ser los xilófagos.

– El retablo es un objeto indivisible, integrado en un contexto arquitectónico y creado para un emplazamiento del que no se debe desvincular si no es por una auténtica necesidad de conservación.

– Recurrir al desmontaje solamente cuando la seguridad e integridad del retablo se vea seriamente comprometida. Cuando esto ocurra, se deben justificar sólidamente las causas, documentando siempre la intervención y los elementos desarraigados. Denunciamos el desmontaje sistemático de retablos por el riesgo que conlleva esta operación para su integridad física, por la pérdida innecesaria de elementos estructurales y de anclaje originales y, en definitiva, por la pérdida de una rica información sobre antiguos sistemas constructivos que muy raramente se documentan.

– Debe tenerse un trato especial para los agregados de otras épocas que tengan legitimidad histórica. Considerando que la mayoría de los retablos son objetos vivos, los elementos añadidos a lo largo del tiempo *a priori* deben respetarse porque forman parte de su historia. En esta categoría se incluyen las repolicromías que, a diferencia de repintes y reintegraciones, se realizaron por imposiciones de culto o cambios de gusto. Pueden tener un gran valor documental e, incluso, artístico, por lo que no deben eliminarse sistemáticamente con el erróneo criterio de recuperar un «original» que ya no existe como tal. Sólo tras una fundamentación crítica bien documentada, evitando valores subjetivos, puede argumentarse la necesidad de eliminar una repolicromía o cualquier otro añadido histórico.

– El criterio de la mínima intervención también debe plantearse ante las reconstrucciones de obras perdidas. Los retablos, como todo bien cultural de carácter perecedero, tiene los límites que le impone su propia historia. En los casos de pérdida de un porcentaje elevado de obra original, debe cuestionarse y fundamentarse la conveniencia de una reconstrucción –en la que se integren o no los elementos subsistentes– o la conveniencia de conservar los restos de aquella como testimonio histórico.

## Conservación preventiva

– Se debería priorizar la adopción de sistemas de prevención de riesgos mediante políticas de actuación programadas, con el fin de rentabilizar al máximo las inversiones en conservación del patrimonio. Para ello sería de gran utilidad la elaboración de estudios o mapas de riesgos, en los que se resalten las zonas susceptibles de desastres, tales como: terremotos, inundaciones, incendios, conflictos armados, etc., que ayudarían a definir programas para su reducción y actuación ante emergencias.

– Se deben desarrollar programas de cuidado y mantenimiento continuado, para lo que sería de gran interés involucrar a tutelares y custodios de las obras (iglesia, feligreses, comunidades religiosas...) mediante cursos de formación en conservación preventiva y distribución de metodologías y material divulgativo asequible a todos los niveles sociales.

## Educación social y difusión

– Enlazando con el apartado anterior, se debe insistir en la creación de una cultura de valoración del retablo desde las escuelas y dirigida a todas las capas de la sociedad como la mejor garantía para su conservación. Difícilmente una comunidad conocedora del valor de sus bienes permitirá su depredación.

– Hay que prestar especial atención a la labor de concienciación del clero y órdenes religiosas, pues en muchos casos son los religiosos quienes toman decisiones sobre el trato que recibirán estos bienes. Debe popularizarse el conocimiento de los principios teóricos de la conservación y la restauración, especialmente a través de los medios de comunicación, a los que se debe informar sobre el tratamiento adecuado de este tema por la importante repercusión que tendrán para su difusión.

– Sería de gran utilidad la difusión de nuestra actividad a la comunidad beneficiaria mediante la realización de cursos y charlas a distintos niveles, la elaboración de manuales y cartillas divulgativas y la publicación y difusión en diferentes medios de investigaciones y trabajos realizados sobre retablos.

## Formación de profesionales

– Ante la carencia de estudios reglados en la mayoría de los países americanos, se apoya desde este foro la creación de escuelas superiores de conservación y restauración para la formación de especialistas.

– Por otro lado, se pone de manifiesto la necesidad de formación continuada y reciclaje de profesionales que están actuando en la conservación en este campo del patrimonio. La falta de formación se refleja en intervenciones desafortunadas realizadas por personal no idóneo, problema especialmente generalizado en el ámbito de la retabística. Una de las vías que hay que potenciar es la creación y mantenimiento de una red de comunicación entre especialistas que permita actualizar permanentemente la información.

## Salud y medio ambiente

– Hay que establecer un equilibrio entre la conservación de los retablos y la conservación de la salud de los profesionales que intervienen en estos trabajos.

– Al planificar las intervenciones se tendrá especial cuidado en la protección del personal por el riesgo de peligrosidad y toxicidad que implica este trabajo, previendo las medidas de seguridad oportunas. Este cuidado debe extenderse a la comunidad que visite o haga uso parcial del recinto en el que se trabaja.

– De la misma forma es necesario tener en cuenta la contaminación ambiental consecuente del empleo de los productos tóxicos usados en restauración.

## Política y gestión

– Desde las Administraciones competentes se deben establecer planes estratégicos en los que se dé prioridad al mantenimiento y prevención frente a actuaciones más intervencionistas, con el fin de rentabilizar mejor los recursos financieros, desarrollando instrumentos de regulación (cartas de recursos y de riesgos, planes directores, etc.) que faciliten estrategias de actuación

tanto en el campo de la investigación como en el de la conservación.

– Se deben extremar los mecanismos de protección y prevención promoviendo la elaboración de reglamentos que posibiliten una correcta aplicación de la ley.

– La presión política o económica, las modas y otros motivos carentes de base técnica, no pueden considerarse de ninguna manera razones para emprender trabajos de conservación, a veces innecesarios, o que restan esfuerzos y presupuesto a obras que sí requieren intervenciones.

– Es de gran importancia la convivencia y la estrecha colaboración entre las instituciones de Patrimonio Histórico, tutelares y propietarios, y distintos colectivos profesionales, entre los que el único motivo de divergencia debería ser exclusivamente de índole técnica, recordando que a todos nos une el mismo fin, la correcta permanencia de nuestros bienes culturales.

## Compromisos a medio plazo

– Compromiso de los participantes en este curso, o en otros similares, de difundir el contenido de los mismos a través de los medios con los que se cuente en cada caso.

– Creación de una red iberoamericana de información, intercambio y comunicación de experiencias profesionales en el estudio y conservación de los retablos.

– Elaboración de un manual o cartilla sobre prevención de riesgos y mantenimiento de retablos.

*En Cartagena de Indias, 1 de marzo de 2002*

## Firmantes

Álvarez Gil, María del Pilar (Colombia); Ballesteros Tejerizo, Gemma (Perú); Benítez Teles, Julio Enrique (Ecuador); Bruquetas Galán,

Rocío (España); Bustamante, Germán (Colombia); Carcelén Cornejo, Ximena (Ecuador); Carrassón López de Letona, Ana (España); Castro Abuabara, Álvaro Luis (Colombia); Cortez Roman, María Rosa (Perú); Delgado Pacheco, José Luis (Perú); Fonseca Castillo, Germán (Colombia); Gómez Espinosa, Teresa (España); Guerrero Zaldumbide, Luis Ernesto (Ecuador); Grupp Castelo, Franz (Perú); Hernández Hernández, Robín Eleazar (Venezuela); Hernández Zárraga, Douglas Rafael (Venezuela); Jiménez Acuña, Cecilia Helena (Colombia); Salazar Moscoso, John Fernando (Ecuador); Maldonado Haro, Eduardo (Ecuador); Mejías Torres, Amaury (Cuba); Méndez Chang, Lía (Panamá); Noroño Torres, Josenya Guadalupe (Venezuela); Osta Le Franc, Salim (Colombia); Pachón Acero, Yolanda (Colombia); Salas Almela, Rocío (España); Serpa Isaza, Eugenia (Colombia).