

RESTAURACION DEL RETABLO DE JESUS (IBIZA).

Texto: M.^a Carmen Carretero Marco.

Introducción

LA Isla de Ibiza, antigua Ebusus de los cartagineses, es aún hoy día un riquísimo yacimiento arqueológico, mas importante incluso que la propia Cartago. Los romanos y los árabes dejaron también su huella en la isla, esculturas romanas y la zona árabe de Ses Feixes así lo atestiguan. Pero desde el punto de vista pictórico hemos de esperar al siglo XV para encontrar una obra de la importancia del Retablo de Nuestra Señora de la Iglesia de Jesús, pequeña localidad ibicenca.

El Retablo de Jesús se atribuye a Rodrigo de Osona, pintor primitivo valenciano de fines del XV o principios del XVI, representante de las corrientes renovadoras del Primer Renacimiento que transmiten a España la visión del mundo real de Flandes y de Italia.

La importancia de estas pinturas nos sorprende en una iglesia de tipo rural como la de Jesús, quizá

la explicación haya que buscarla en una fundación de frailes franciscanos de la que tenemos datos a mediados del s. XV. Es posible que estos frailes procediesen de Valencia, del Real Monasterio de Nuestra Señora de Jesús, no siendo extraño entonces que trajeran el Retablo a su comunidad de Ibiza. A principios

del s. XVI. los franciscanos abandonaron Jesús, quedando el Retablo en la pequeña capilla en la que hoy podemos contemplarlo.

Descripción de la obra

El Retablo presenta forma de artesa o pastera, característica



Foto 1.-Vista general del retablo antes de la Restauración.

de la pintura valenciana Gótico-Renacentista.

Las dimensiones de la obra son 5,10 m. de ancho por 7,50 m. de alto.

La estructura del Retablo es de 25 tablas distribuidas en tres calles, dos cuerpos, predella, espina y guardapolvo.

Los materiales empleados son :

- Madera de pino melis para los soportes.
- Estopa en las uniones entre los paneles que forman las tablas, unidas así mismo por travesaños de la misma madera, clavados por el reverso.
- Preparación de estuco de carbonato cálcico y cola animal.
- Capa pictórica constituida por pigmentos minerales y aglutinantes de tipo animal (temple) o vegetal (oleo).
- Oros sobre bol rojo en fondos y arquitecturas que enmarcan el guardapolvos.

Descripción iconográfica:

La tabla central es la que da nombre al retablo, denominado de La Mare de Deu, representando a una Virgen de la Leche rodeada de ángeles que en la parte superior sostienen un palio de bello brocado y en la inferior portan instrumentos musicales, flanqueando la Copa y la Patena, símbolos de la Eucaristía.

Sobre la central encontramos la tabla de la Estigmatización de

S. Francisco, con fondo de paisaje ala italiana sobre el que destacan las figuras de S. Francisco y Fray León, mas toscas y de factura menos delicada que la tabla central, es indudable que su autor no fué el mismo, pudiendose atribuir quizá a Rodrigo de Osona Hijo, mientras que la de la Virgen sería obra del Padre.

En las calles laterales se encuentran las representaciones de S. Juan y S. Pedro a la derecha y S. Antonio y S. Marcos a la izquierda. Estas tablas de gran tamaño, corresponden en estilo a la de la Estigmatización de S. Francisco, mas monumentales e italianas que la tabla central, cuyo goticismo al estilo flamenco es patente.

Rematando el cuerpo central se sitúa la Misa de S. Gregorio, del mismo estilo y técnica que las citadas anteriormente.

La Predella o Banco, compuesta por siete tablas con la Resurrección en el centro,

situándose a su derecha la Ascensión, Pentecostés y Tránsito de la Virgen y a su izquierda la Anunciación el Nacimiento y la Epifanía. La delicadeza de la pincelada y las características más flamencas de las figuras nos hacen pensar en el estilo de la tabla central y por lo tanto en su posible atribución a Osona Padre.

El Guardapolvo está formado por once tablitas en las que afortunadamente se conservan las cresterías de madera dorada que sin embargo se han perdido en el resto del Retablo. La tabla central está dedicada a Cristo en Majestad, aunque apenas quedan restos de ella, habiéndose mantenido durante años oculta bajo una tela. Las diez tablas restantes representan figuras de santos, destacando por su belleza la de S. Sebastián, situada en la zona inferior izquierda, con una técnica de gran delicadeza que a través de veladuras da al rostro del santo una calidad de esmalte. Merecen también una atención especial las figuras de



Foto 2.- Detalle de la Tabla de S. Pedro con inscripciones en las baldosas. Se aprecian levantamientos y grietas en la preparación y capa pictórica.

S. Juan Evangelista, la de S. Roque y la de Santa Catalina de Alejandría, esta última en mal estado de conservación, aunque por suerte se conserva el rostro completo de la santa. El resto del guardapolvo es de calidad ligeramente inferior por lo que su mano ejecutora no fué la misma, sin lugar a dudas.

Estado de la Obra antes de la Restauración.

El Retablo en el momento de la restauración presentaba las siguientes alteraciones:

- Levantamientos de la capa pictórica y la preparación original, de tipo abierto o abolsado, originados fundamentalmente por la contracción y dilatación de las juntas entre paneles y por los clavos originales que sujetaban los travesaños del reverso. La gran humedad de la Iglesia, provocada por goteras y capilaridad de una cisterna situada debajo del presbiterio y todavía en uso, aumentaron la disgregación del estuco original y con ello facilitaron su desprendimiento.
- Lagunas de color y preparación producidos al desprenderse por completo los levantamientos citados anteriormente. Estas alteraciones presentaban mayor gravedad en la tabla central del guardapolvo, en la de Santa Catalina y en la predela, quedando a la vista en algunos casos la madera o la estopa de las juntas entre paneles.
- Arañazos superficiales que

dejaban al descubierto una capa gruesa y opaca de color al desaparecer la veladura original. Esta pérdida es patente en la predella.

- Pérdida de soporte junto con color y preparación provocados por los clavos de los travesaños del reverso. En una restauración de la que no existen datos cronológicos se aumentó la profundidad de estas lagunas rellenándolas con

una pasta dura y rígida muy semejante al lacre.

- Gruesas capas de cera virgen cubrían las grandes lagunas de la predela. Esta cera se había aplicado en la antigua restauración con el fin de sostener la capa pictórica a punto de desprenderse, sobre poniéndose al color original y elevándose más de un centímetro de su



Foto 3.- Taller improvisado en la nave de la Iglesia.



Foto 4.- Proceso de restauración. Estucado de Lagunas.

superficie. Con el tiempo esta cera se había endurecido arrastrando los fragmentos del color y aumentando el tamaño de las lagunas.

- Barrido de veladuras: debido a la intervención de la restauración ya citada, algunas zonas del retablo presentaban una limpieza excesiva llegando incluso a desaparecer las transparencias originales. El rostro de la Virgen es la parte donde se hace más patente esta alteración.
- Los oros decorados con el picado característico de esta época se encontraba relativamente bien conservado

con un ligero desgaste superficial que dejaba a la vista el bol rojo subyacente. En el guardapolvo existían pérdidas de algunos fragmentos tallados y dorados que en época posterior se habían sustituido por piezas toscamente talladas y sin dorar.

Proceso de la Restauración.

— *Protección previa al desmontaje:*

Aprovechando los andamiajes instalados para desmontar el retablo, se protegieron las zonas

susceptibles de desprenderse con papel japonés y coleta italiana.

— *Desmontaje:*

Fue realizado por técnicos del Instituto Central de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Se improvisó un taller en la nave de la Iglesia.

— *Fijado de color:*

Una de las fases más importantes dentro de los trabajos de Restauración es la fijación de la capa pictórica, ya que mediante



Foto 5-6.-Predella. Detalle de la Epifanía antes y después del tratamiento.

este proceso se garantiza la pervivencia del color original. En el retablo de Jesús fue necesario emplear diferentes tipos de fijativos según las tablas, siendo siempre más eficaces los materiales tradicionales que los sintéticos.

a) Fijado por Inyección: Se utilizó este sistema en las zonas que presentaban el color desprendido de la preparación o color y preparación separados del soporte, sin aperturas que permitiesen la impregnación. Una vez protegida la zona con papel japonés y cola rebajada, se

inyectó el adhesivo mediante una jeringuilla de aguja fina y larga, perforando la capa desprendida o utilizando para introducir la cola alguna pequeña grieta existente. La cola utilizada fue colletta italiana. Con la suave presión de la espátula eléctrica, la capa de color volvió a quedar fija y consolidada.

b) Fijado por Impregnación: Cuando los levantamientos de capa pictórica se presentaban completamente abiertos o los craquelados, deformados y endurecidos lo permitían se consolidó la pintura

impregnando la superficie pictórica con cola caliente. Las lámparas de infrarrojos mantenían la cola caliente durante unos minutos, procediéndose después al sentado con espátula eléctrica, previa protección con papel japonés. Los adhesivos empleados fueron la colletta italiana en las zonas que no requerían corregir deformaciones del color por endurecimiento y cola acética en las dos grandes tablas de S. Juan y S. Antonio, que tenían un craquelado duro y levantado, sobre el que la colletta no actuaba. La acción



Foto 7-8.-Predella. Tabla del nacimiento antes y después de la restauración.



Foto 9-10.- Predella. Lado izdo. antes y después del tratamiento.



del ácido acético unida al calor de la espátula térmica hizo posible la eliminación de las deformaciones, recuperándose la completa adhesión entre la capa pictórica y la preparación.

— *Eliminación de la cera:*

Para poder sentar el color en las zonas de la predela donde existían las gruesas aplicaciones de cera, fue necesario eliminarlas primero utilizando la espátula eléctrica y bisturí, actuando con sumo cuidado ya que el color era arrastrado por la cera. Cuando una pequeña zona quedaba libre de cera se fijaba inmediatamente al soporte con colleta italiana o con cola acética según necesitase o no corregir deformaciones.

— *Limpieza:*

El proceso de la limpieza fue lento y complicado por la existencia de barnices muy endurecidos y oxidados y de un barniz a base de clara de huevo ennegrecido e insoluble por el paso del tiempo. Se utilizó una mezcla de disolventes de tipo polar, a base de Butilamina y agua, y otra no polar constituida por Dimetil, Acetato y Solvarán, en diferentes proporciones. La alternancia de estos disolventes hizo posible el ablandamiento de la capa de barnices que mediante el bisturí pudieron ser eliminados. En algunos casos la acción de la saliva fué la única que resultó eficaz, ayudada por el bisturí.

— *Estucado:*

El estuco aplicó únicamente en las lagunas pequeñas o muy claramente reintegrables, las pérdidas de mayor tamaño cuya reconstrucción era dudosa se dejaron sin estucar, quedando a la vista la preparación original, la estopa o la madera, según las zonas. Se utilizó como es habitual un estuco a base de carbonato cálcico y cola animal del mismo tipo que el utilizado en el siglo XV. El lijado del estuco se realizó mediante bisturí y lija de agua limpiándose perfectamente los restos de polvo para evitar el aspecto blanquecino que podría interferir en la reintegración.

— *Reintegración cromática:*

El criterio que seguimos siempre en esta Restauración fue el de distinguir muy claramente lo original de lo restaurado. Se utilizaron materiales reversibles (acuarela, pigmento y barniz) y una técnica de reintegración que hiciese fácilmente visible las zonas de intervención, el *tratteggio* fue el sistema elegido ya que desde lejos produce un efecto de vibración de color muy parecido al original y sin embargo de cerca se distingue perfectamente de él.

Las grandes lagunas como ya hemos explicado al hablar del estucado se dejaron con su aspecto original, quedando igualmente visibles la preparación, la estopa o la madera, a las que aplicamos unas veladuras de acuarela para unificar los tonos, haciendo así, que la laguna quedase en segundo término valorándose lo original.

Las zonas doradas se reintegraron mediante el mismo sistema que la capa pictórica, buscando una aproximación cromática al tono del bol. En ningún caso se volvió a dorar ninguna zona perdida por considerarse excesiva esta intervención que hubiese constituido una falsificación.

— *Consolidación de soportes:*

Aunque en general se encontraban en bastante buen estado, algunas zonas de la predella y los bordes de algunas tablas presentaban ataques de xilófagos que parecían no estar ya en actividad. A pesar de todo se aplicó un insecticida (Xilamón) mediante inyección. La consolidación de la madera se realizó con Paraloid, resina que al aplicarse disuelta penetra en la madera débil y esponjosa, impregnándola y reforzando su estructura al solidificarse.

— *Injertos en el soporte:*

En el extremo inferior izquierdo de la tabla de San Marcos fue necesario reconstruir un fragmento triangular de soporte ya que era imprescindible para su integridad. Utilizamos madera de pino semejante a la original, encolándola en dos piezas para evitar las excesivas contracciones y dilataciones.

En la tabla de San Vicente Ferrer situada en el extremo superior izquierdo del guardapolvo existía una gran laguna producida por unos hierros que servían

originariamente para sujetar dos piezas del soporte y que se encontraban en avanzado estado de corrosión produciendo el astillado y deformación de la madera. Para reparar esta alteración hubo que eliminar las zonas de madera astillada y sacar todos los restos de hierro incrustados en el soporte. Una vez conseguido el nivel original se rellenó la laguna con pequeñas piezas de madera unidas entre sí por una pasta de serrín y cola, estucándose posteriormente.

— *Barnizado final:*

Para conseguir un acabado final de aspecto satinado, utilizamos una mezcla de barniz brillante y mate, efectuando el barnizado a pistola, las diminutas gotitas que resultan con este sistema, producen un aspecto aterciopelado, muy agradable a la contemplación, ya que evita los brillos molestos y antiestéticos.

— *Montaje:*

Se realizó bajo la dirección del Instituto Central de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, sustituyéndose los anclajes del muro por unos del mismo tipo de madera de pino con refuerzos metálicos.

Problemática de la Conservación “in situ”.

Las condiciones climáticas de la Iglesia de Jesús no eran las adecuadas para la Conservación

de un retablo de estas características, pero a pesar de todo la madera se había acostumbrado al grado de humedad y a la temperatura ambiente, alcanzando un equilibrio que había impedido su total deterioro. La Restauración no pudo realizarse en todas sus fases dentro de la Iglesia ya que comenzaron los trabajos de Restauración del edificio, teniéndose que trasladarse las tablas al local parroquial, donde la temperatura y la humedad eran diferentes y sometidas a cambios bruscos. Esto supuso para la madera una serie de dilataciones y contracciones que aumentaron los desprendimientos y acentuaron las grietas existentes. La instalación de varios deshumidificadores corrigió en parte el problema, pero no pudo evitarse que la temperatura variase al cabo del día de forma notable. Una vez terminada la Restauración las tablas volvieron a instalarse en la Iglesia donde la humedad seguía siendo excesiva, aunque el problema de la temperatura quedaba paliado por la menor oscilación entre máximas y mínimas.

Pese a que se instalaron deshumidificadores, el grado de humedad seguía siendo tan alto que volvieron a producirse alteraciones en la capa pictórica debidos al hinchamiento de la madera así como la aparición de colonias de hongos en las zonas donde se había consolidado el color con cola animal. Esta problemática, hizo necesaria la nueva intervención de los

restauradores para subsanar estos daños.

Por todo lo expuesto anteriormente es importante no olvidarnos de la trascendencia que tienen las condiciones climáticas en la conservación de las obras de arte, especialmente de los materiales orgánicos. En este caso hubiese sido aconsejable mantener una temperatura estable en torno a unos 18°-19° y una humedad relativa no superior al 60%.

En cuanto a la iluminación debemos tener presente que ésta no debe superar los 250 Lux, ni es conveniente tampoco la conservación de las pinturas en la más completa oscuridad. La luz excesiva produce diversos daños por efecto de las radiaciones y del calor mientras que la oscuridad ennegrece los barnices y favorece el crecimiento de microorganismos.