

# Restauración del altar de alabastro de la capilla de los Anaya en la Catedral de Cuenca

Luis Priego Priego, Montserrat Cruz Mateos y Fabián Pérez Pacheco



1. Vista general del monumento en su ubicación de procedencia.

*Luis Priego Priego es Restaurador, Licenciado en Bellas Artes y profesor de la E.S.C.R.B.C. y de la Facultad de BB. AA. de Madrid, Montserrat Cruz y Fabián Pérez son alumnos de la E.S.C.R.B.C.*

*Trabajo realizado en el curso 95-96 bajo la dirección de Luis Priego.*

Durante el curso 1995-96 el taller de Prácticas de Conservación y Restauración de Escultura I de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, contó con la oportunidad de restaurar un pequeño conjunto escultórico, a modo de retabillito, trabajado todo él en piedra de alabastro.

El proceso realizado lo queremos presentar, ya no tanto por la calidad goticista del conjunto, que por sí lo justificaría, sino más aún por las soluciones en él dadas para devolverle su unidad estructural y visual.

## HISTORICIDAD DE LA OBRA:

La titularidad y primitiva ubicación serán los únicos datos ciertos que conozcamos del monumento que nos ocupa. Éste estuvo ubicado en el muro derecho de entrada a la Capilla de los Anaya en la Catedral de Cuenca.

Fue trasladado a mediados de 1970 al pasillo que va desde la antesacristía a la antesala capitular de la Catedral, un lugar estrecho, de paso, con serios problemas de humedades y de donde fue desmontado y transportado al taller.

La obra, de autor desconocido, se supone de la segunda mitad del siglo XV, dentro del marco cronológico de creación de su capilla de procedencia. La fundación de esta debe datarse no más tarde de 1470, cuando la cita en un testamento su benefactor Ruy Gómez de Anaya, que a mediados del siglo XV fue arcediano de Alarcón y canónigo de la Catedral.

La titularidad de la obra a la casa de los Anaya queda evidenciada en el escudo familiar que aparece en el conjunto y que con él cobra sentido dentro del marco completo de la capilla, donde el escudo se repite, como un leit-motiv, en la reja, pila, retablos y clave central de la bóveda.

Parece que la obra no fue creada ex profeso para los Anaya, pues el escudo familiar no se integra en la concepción original de ésta, sino que aparece en una pieza ajena al conjunto. Así ocurre con la peana sobre la que se exhibe el grupo de la Piedad, y que se nos muestra como un volumen trapezoidal, sobrado en masa y que rellena en exceso el espacio interior del conjunto. Esta disposición dificulta la apreciación del plano de fondo, así como disminuye la visibilidad de los laterales en talud.

El espacio original que debiera ocupar este grupo central, queda definido por la superficie que aparece sin esculpir en el escueto paisaje de fondo, y que al modo de obras



2.

contemporáneas, debiera aparecer en su totalidad, exhibiéndose la cruz sobre un esquemático monte Gólgota.

Si así fuera, al eliminar la peana, el grupo de la Piedad quedaría enmarcado por el par de ángeles portadores que ahora son ocultados, apareciendo en su plenitud iconográfica los atributos que portan.

A pesar de dificultar la lectura estética de la obra, la información que se desprende de la falta de integración de este elemento en el conjunto, así como la función que él desarrolla portando el escudo de los Anaya, en el marco original de la capilla y en el ámbito de lo histórico-social, determinaron su conservación.

### EL ESTILO DE LA OBRA Y SU ICONOGRAFÍA

De un análisis visual del conjunto, se deducen distintas manos de ejecución por sus

diferentes resultados estéticos. La distinta concepción estilística del grupo de la Piedad, de formas castellanas y de cierta raigambre centroeuropea, frente a la decoración interior de la hornacina, donde el coro de ángeles aparecen con rasgos y características más hispanoflamencas, hacen pensar en el conjunto de la Piedad como no original o reutilizado para esta ubicación.

El tema que nos aparece en esta obra, cobra protagonismo dentro del marco bajo-medieval donde la imagen religiosa busca provocar en el espectador el sentimiento de piedad. Aparecen ahora los temas de la Pasión de Cristo, una divinidad que, cercano a lo humano, se muestra sufriente, encontrando el arte en su nuevo realismo dramático el modo de involucrar sentimentalmente al fiel.

La presente obra, dentro de este marco ideológico desarrolla un completo programa iconográfico acerca de la Pasión. El conjunto se abre con un arco carpanel ricamente decora-

do al gusto gótico con vegetaciones y pequeña muestra de bestiario medieval. Rodeando este vano se extiende una filacteria en la que se expresa en letras capitales, un texto transcrito en latín del Libro de las Lamentaciones del Antiguo Testamento (Cap. 12,12):

*O VOS OMS QVI TRANSITIS PER VIAM. ATENDITE. ET VIDETE SI ES DOLOR SICVD DOLOR MEVS.*

Tras el vano, el espacio de la hornacina con ángeles que portan atributos de la Pasión. Estos rodean al grupo central de la Piedad, refiriéndose el conjunto a los sufrimientos de Cristo. Como telón de fondo la cruz del martirio.

En el grupo central de la Piedad aparece María con Cristo muerto, estando rodeados de María Magdalena, con las manos en posición orante, San Juan sosteniendo la cabeza de su maestro, y en un segundo plano María Salomé acogiendo a la Magdalena.



3.



4.

5. Detalle del alabastro con pérdidas, descohesiones y exfoliaciones.  
6. Acumulaciones de cera vistas con luz ultravioleta.

El texto transcrito en el filacteria aparece como palabras de la misma Madre que se expresa como muestra de sufrimiento ante la muerte del Hijo: *“Todos los que pasáis por el camino atended y ved si hay mayor dolor que este dolor mío”*.

#### DESCRIPCIÓN DE LAS ALTERACIONES

Todo el monumento está trabajado en alabastro yesoso, habiendo estado en parte policromado, quedando escasos restos.

La obra llegó al taller muy fragmentada, en un número de treinta y seis piezas debido tanto al despiece original del monumento como a sus roturas.

Algunas de las alteraciones observadas estaban directamente relacionadas con la naturaleza del material. El alabastro yesoso es un tipo de roca sedimentaria siendo en composición una variedad de yeso (sulfato cálcico bihidratado). Ésto determina su escasa dureza (2 en la Escala de Mohs), siendo así fácilmente atacable por los agentes atmosféricos o por la acción humana.

A esto se suma su baja temperatura de calcinación (130-160 °C) que lleva a que la acción del calor le afecte gravemente, provocando la pérdida de parte del agua de composición, causando decohesión en el material. Este efecto, lo puede provocar la acción prologada de una vela cercana al material durante un cierto tiempo.

Junto a estos dos factores de degradación el alabastro aparece como un material deleznable frente a la acción del agua, pues su composición lo presenta como de fácil solubilidad ante este medio.



5.



6.

Tradicionalmente se protegía el alabastro mediante un pulido y barnizado final que convertía la superficie del material en hidrófoba, proporcionándole una protección frente al ataque del agua. En la obra que nos ocupa, la pérdida de este pulimento en las zonas más salientes, lo hizo más alterable.

La acción conjugada de estos tres factores dará como resultado efectos terribles. Suponemos, por la disposición de las manchas de humo presentes en la obra, así como por los restos de gotas de cera, que en la parte baja del monumento se colocaron velas para atender a su culto. Esto provocaría una subida de temperatura en las zonas bajas y exteriores, que junto al agua que sufrió por escorrentías, provocó un deterioro con pérdida de material escultórico. Esta alteración sería muy marcada en el arco exterior y en zonas bajas, donde estos factores de degradación fueron más acentuados.

Su baja dureza lo hace muy sensible al desgaste como queda patente en las pérdidas por

escorrentías que aparecen en la zona alta de nuestro conjunto, donde el agua se ha abierto paso con numerosos cercos.

Estos niveles de alterabilidad se hacen más acentuados cuanto mayor es la pureza de la piedra. La presencia de impurezas en composición aumenta su resistencia y disminuye su solubilidad. Así nos aparecen grados de conservación en diferentes piezas del conjunto, donde las más blancas, más puras en la composición del alabastro, aparecen más deterioradas que las más oscuras, por presentar estas óxidos metálicos en composición, variando tanto su solubilidad como su resistencia.

Sin embargo, si estas impurezas aparecen como un vetado diferenciado del material, éstos serán puntos débiles en los que se favorecen la pérdida de material y fragmentación de piezas.

Ante la pulverulencia del material escultórico, fue aplicado a todo el monumento una capa

de cera superficial para embellecer, proteger y aglutinar el material ya deteriorado y deslustrado. Así aparecían zonas con exfoliaciones puntuales aglutinadas superficialmente por la cera pero descohesionadas bajo ésta. Eran zonas delicadas por su fácil desprendimiento, siendo una de las preocupaciones más constantes en todo el proceso de restauración.

Esta capa de cera será una de las alteraciones más llamativas por su amplia extensión en la obra, apareciendo oxidada y amarillenta.

A causa de los montajes sufridos, el conjunto presentaba en numerosas piezas restos de morteros en las zonas por las que habría sido pegado al muro. Igualmente debido a estos montajes y desmontajes, aparecen trozos retallados o aserrados con pérdidas de material escultórico.

De las alteraciones del grupo de la Piedad destacaban las pérdidas de dos de las cabezas de los cinco personajes: la de San Juan y la de



7.

8.

9. Media limpieza.

10. Media limpieza vista con luz ultravioleta.

María Salomé, así como un brazo y una pierna del Cristo. De las dos cabezas, la de María Salomé parecía una pérdida más reciente, mostrando la de San Juan restos de adhesivo y una espiga que se introducía en el material escultórico.

En este grupo central, las manchas eran muy llamativas, afectando a las partes bajas de las zonas más prominentes. Éstas parecían manchas de barniz oxidado mezclado con humo de velas.

## TRATAMIENTO

Se plantearon una serie de criterios básicos a la hora de intervenir en este monumento. Estos criterios se fundamentaron en un principio de mínima intervención, buscando siempre la unidad potencial e integridad del conjunto, la legibilidad de las intervenciones y su reversibilidad.



### 1. Fijado y consolidación:

*La adhesión de fragmentos de policromía exfoliados así como la consolidación del material escultórico decohesionado se presentaba como un paso inexcusable que permitiría el manejo de la obra sin riesgo de mayores pérdidas. Será un proceso que, realizándose simultáneamente a la limpieza, siempre la antecederá.*

*La fijación de dorados y policromías se realizaron mediante la impregnación de la resina acrílica Paraloid B-72 en Tolueno al 20 %, permitiendo de esa manera, actuar en la limpieza con la seguridad de una cohesión recuperada.*

### 2. Limpieza:

En primer lugar fue necesario limpiar mecánicamente con bisturí, y humectando cuando era necesario, todos los restos de morteros,



de pintura industrial y la suciedad superficial (polvo, cera de velas ...) procedentes de la reubicación en el lugar de procedencia (pasillo de acceso a la antesala capitular).

Posteriormente, y una vez efectuadas las pertinentes pruebas de limpieza se pasó a eliminar la suciedad más incrustada, formada principalmente por polvo y cera. Se colocaron papetas de algodón con tolueno para disolver la cera en las zonas en las que no había policromía o dorados. Se dejaba actuar la papeta al menos durante una hora, y se procedía a limpiar la zona frotando con torundas de algodón también empapadas en tolueno.

En los puntos muy deteriorados, en los que además la cera se había introducido profundamente, no podía aplicarse tolueno ya que se reblandecía la zona, por lo que se usaba el picado mecánico, consolidando a la vez con Paraloid B72 disuelto en tolueno al 20%.

Las manchas grisáceas de polvo, o producidas por el humo sólo podían eliminarse por abrasión, con lo que sólo se eliminaron las más visibles y las que se limpiaban bien con agua y Teepol (detergente aniónico) en baja proporción.

Finalmente eliminamos los restos de adhesivo y la espiga que había en una de las dos figuras a las que faltaban la cabeza en el grupo de la Piedad, disolviendo el adhesivo con tolueno.

### 3. Consolidación estructural:

Una vez limpias las piezas pasamos a pegar las que aparecían fragmentadas y a sellar las fisuras con la resina epoxídica Fetadit. Las uniones de las piezas originales se reforzaban creando espigas contrapeadas que se conseguían perforando las zonas de unión e introduciendo Fetadit cargado con marmolina y fibra de vidrio.

9. 10.

- 11. Elaboración del "molde".
- 12. Elaboración del soporte definitivo.

El resultado final era muy parecido en aspecto y color al del propio alabastro debido a la carga de marmolina, por lo que se decidió usar este mismo producto para realizar todas las reintegraciones.

**4. Reintegraciones volumétricas:**

Así se reintegraron aquellas zonas en las que la visualización del conjunto resultaba comprometida, como eran cornisas, basas de baquetones, y las dos cabezas perdidas del grupo de la Piedad y que corresponderían a San Juan, que recogería la cabeza de Cristo, y María Salomé.

El método elegido para la realización de las reproducciones consistió en sacar los moldes de las dos cabezas que el conjunto conservaba. Para San Juan se sacó un molde de la cabeza de María Magdalena y para María Salomé de la Virgen María. Con estos moldes se sacaron unas reproducciones cuyos rasgos generales se modificaron ligeramente, hasta aproximarse a los que podrían tener las cabezas perdidas, de estas cabezas se sacaron los moldes con los que se realizaron las piezas que completarían el conjunto.

**5. Realización del soporte inerte:**

La parte más original y compleja del tratamiento consistió en la realización de un soporte inerte en el que se acomodasen todas las piezas del monumento. Este protegería la parte trasera de la obra tanto de la humedad, principal factor de deterioro, como del contacto directo con el muro, yesos y cementos. El conjun-

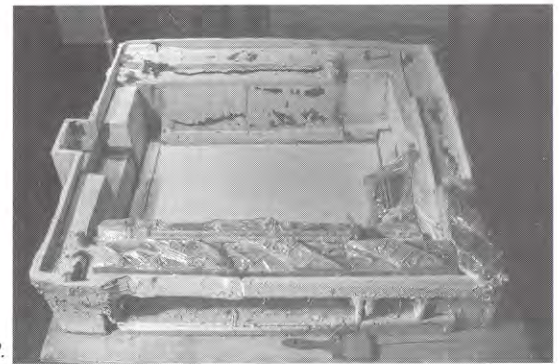
to, a pesar de su unidad decorativa al exterior, presentaba numerosas irregularidades traseras, permitiendo este soporte, al captar su registro, posibilitar la ubicación exacta de cada uno de sus fragmentos.

Antes de comenzar protegimos todas las piezas de la obra con una capa de Paraloid B72 en xileno al 10% y se procedió a envolverlas en polietileno de uso doméstico.

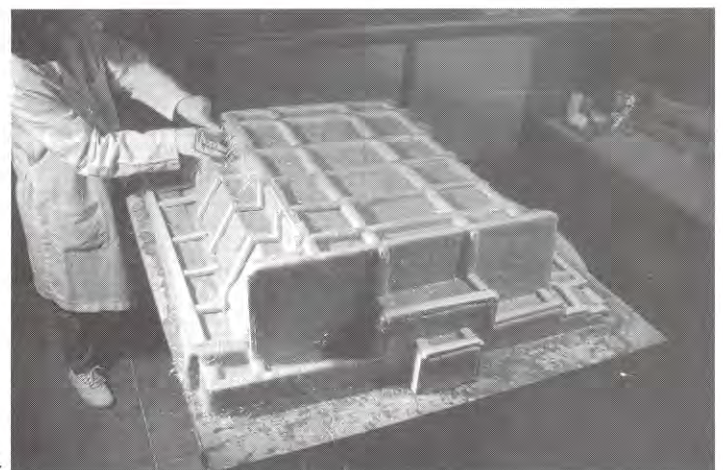
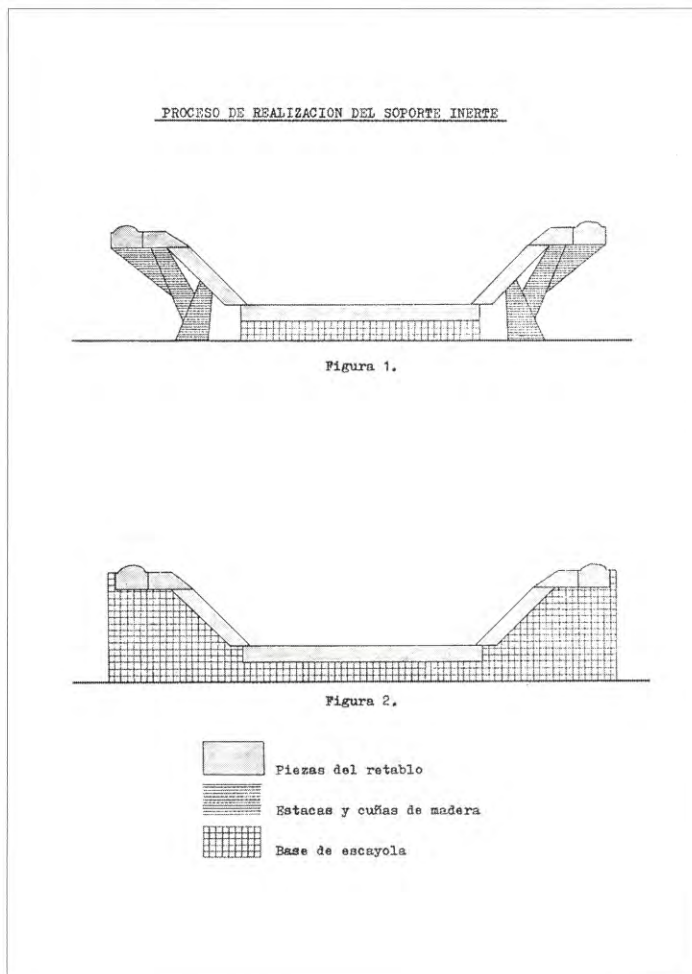
El proceso general se reducía a la elaboración de un molde en escayola del registro trasero del monumento, a partir del cual extraer un soporte en poliéster con la forma exacta del conjunto.

En primer lugar fue necesario colocar todas las piezas en su disposición original mediante el uso de estacas de madera (Fig.1).

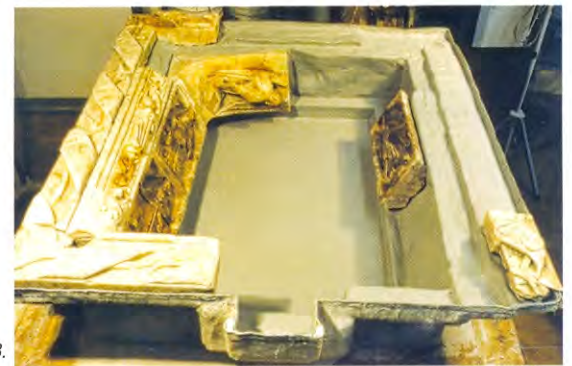
Mediante un sistema de cajas de escayola, se fue ocupando los huecos que quedaban tras las piezas y entre las cuñas que las ajustaban. Después se rellenaron con escayola todas las zonas que quedaban huecas entre las cajas y las piezas, levantándolas y ajustándolas bien sobre la escayola para conseguir la impronta posterior de todo el conjunto (Fig.2). Esta base de escayola nos



12.



11.



valdría para obtener el contrasoporte sobre el que se realizaría el soporte definitivo en poliéster.

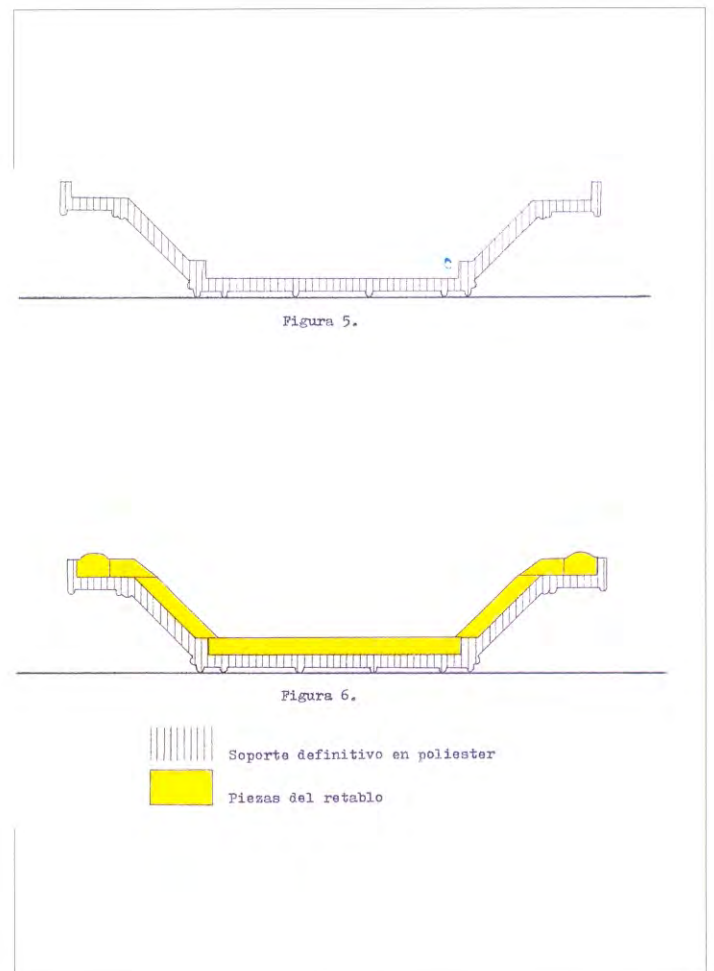
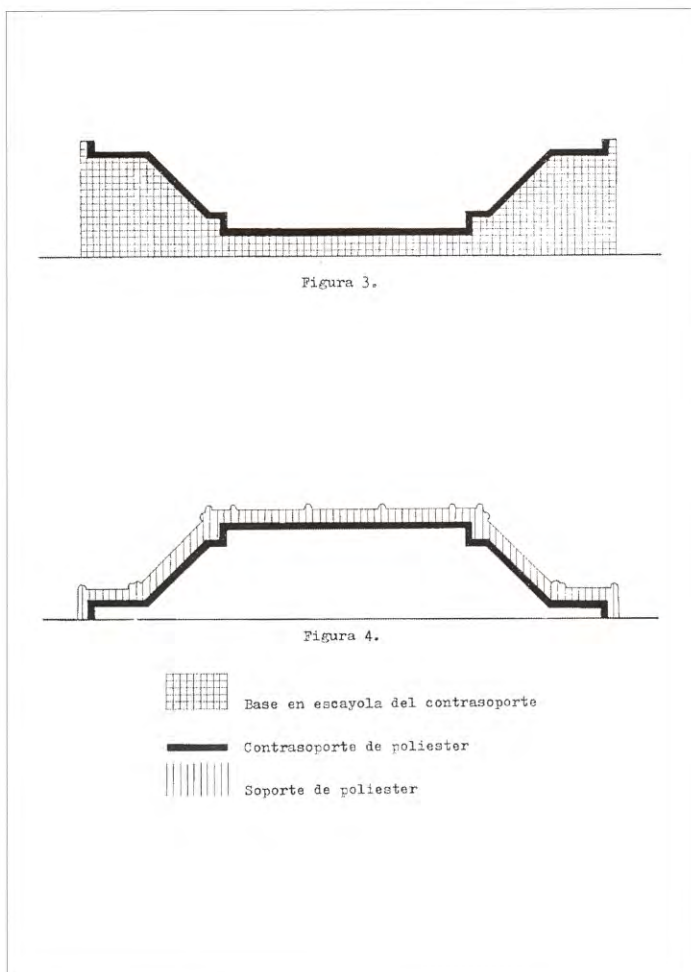
El molde de escayola se saturó de goma laca en alcohol al 10%, aplicando cera Alex como desmoldeante. Sobre él se realizó en poliéster, cargado con carbonato cálcico y gel de sílice, y reforzándose con fibra de vidrio, el contrasoporte (Fig.3). Para despegar este contrasoporte hubo que romper las cajas de escayola procediéndose a limpiar a fondo el poliéster obtenido.

Se dio la vuelta al contrasoporte ya que su cara exterior era la que iba a servir para obtener el soporte definitivo. Se le aplicó cera Alex a todo él y una primera capa de poliéster con carga pero sin fibra de vidrio, para que registrase fielmente la superficie a reproducir. Las siguientes capas de poliéster se aplicaron con fibra de vidrio para darle rigidez.

Tras estas primeras capas se aplicó un enrejado de tiras de cartón pluma sobre el que se dio otra capa de poliéster con fibra de vidrio

(Fig.4). Con la disposición del armado se proporcionaba rigidez, y dada la ligereza del cartón pluma, no se aumentaba el peso. Finalmente, se protegió todo él externamente con pintura aislante gris.

El resultado final fue un soporte ligero, realizado a la justa medida de la obra y con la fuerza y rigidez estructural suficientes como para servirle de apoyo en su complejo montaje espacial (Figs.5 y 6). El soporte se colocará en la pared y las piezas serán fijadas al él mediante puntos de poliéster .



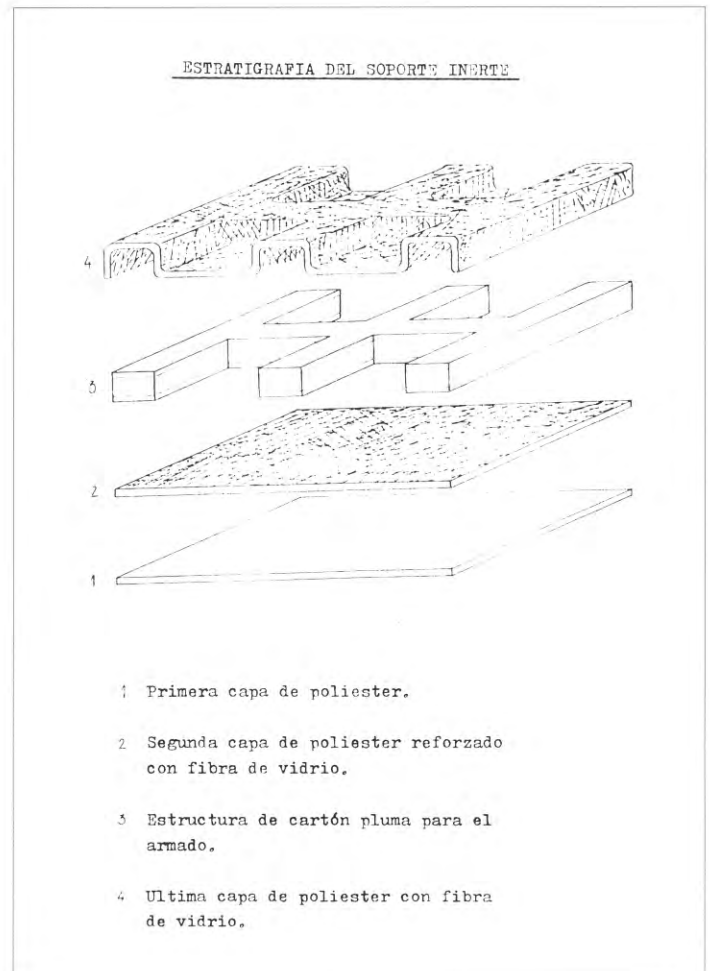


14.

### 6. Protección final:

La parte final del tratamiento consistió en la aplicación sobre la obra de una capa de Paraloid B72 en Xileno con cera microcristalina al 3%. Al secar se frotó la superficie hasta alcanzar un brillo final equivalente al lustre original del monumento.

Queda por decidir la ubicación final del conjunto, que esperamos, y probablemente sea, su ubicación primitiva: la Capilla de los Anaya. En esta, el monumento de cuya restauración nos hemos ocupado, recuperará su perfecto sentido histórico enmarcado en su contexto original.



### BIBLIOGRAFÍA:

- AZCÁRATE, J. M. (1990) "Arte gótico en España". Manuales Arte Catedral. Madrid.
- BERMEJO DÍAZ, J. (1977) "La Catedral de Cuenca". Publicación de la Caja Provincial de Ahorros de Cuenca. Cuenca.
- CIEKER COMABELLA Y MONDIJAR MAJUELOS. (1994) "Tratado y restauración de los sepulcros de Doña Beatriz Galindo y de Don Francisco Ramírez de Madrid (siglo XVI). Actas del IV encuentro de historiadores del valle de Henares. Alcalá de Henares.
- GILMAN PROSKE, B. (1951) "Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance. The Hispanic Society of America. New York.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, L.A. (1991) "El alabastro: un enigmático mineral ornamental. Criterios para su reconocimiento". Boletín del Museo Arqueológico Nacional, IX. Madrid.
- LARRAÑAGA MENDÍA, J. (1990) "Cuenca. Guía Larrañaga" (1966). Cuenca.
- YARZA, J. (1988) "II. La Edad Media. Historia del Arte Hispánico". Editorial Alhambra. Madrid.
- VV. AA. (1995). "El retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Fundación Nueva Empresa. Zaragoza.

