

ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS EN LOS RETABLOS DE MADERA DEL ÁREA VALENCIANA. SIGLOS XV- XVIII

Victoria Vivancos Ramón y Eva Pérez Marín

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

Taller de análisis y actuación en pintura de caballete y retablos

AUTOR DE CONTACTO: Victoria Vivancos Ramón, vvivanco@crbc.upv.es

RESUMEN: *Este trabajo contribuye al estudio de las técnicas de elaboración de retablos de madera en el ámbito valenciano, a partir del análisis de las características técnicas y estructurales de un amplio conjunto de obras que comprenden desde el periodo gótico hasta el barroco. El estudio planteado nos permite conocer la evolución en las técnicas de construcción de las obras, así como la transmisión de los procesos de elaboración a lo largo de cuatro siglos de creación, en los que se produce un importante cambio de los modelos compositivos para la construcción de retablos, consecuencia de la evolución histórico-artística del periodo.*

PALABRAS CLAVE: retablos, pintura sobre tabla, madera, policromías, gótico, barroco

INTRODUCCIÓN

Uno de los factores fundamentales a la hora de conservar el patrimonio es conocer las características técnicas de las obras de arte con que nos encontramos. En el caso de los retablos de madera, se da una amplia variedad de tipologías constructivas que dependerán de las corrientes artísticas de la época, la localización geográfica, la función y el significado de la obra, su lugar de destino y el tipo de materiales empleados para su construcción.

El trabajo que se presenta a continuación sobre la evolución técnica y estructural de la producción retablística valenciana, es tan solo una tenue pincelada de un trabajo de investigación que se viene desarrollando desde el año 1994, gracias a diferentes proyectos de investigación subvencionados por la Administración Valenciana y la Universidad Politécnica de Valencia. Dentro de esta línea de investigación se ha podido estudiar la evolución técnica del retablo desde su aparición en la época medieval, hasta prácticamente la actualidad, pudiendo así comparar y profundizar las diferentes maneras de trabajar de los artesanos y el estado de conservación en el que han llegado hasta nuestros días los retablos.

Pese a que estilísticamente el periodo objeto de estudio es muy amplio, en las obras estudiadas se desarrolla una evolución en las técnicas de construcción, que serán fruto del trabajo en taller y la organización gremial que regulará la producción artística en la Valencia de estos siglos. Esta organización por gremios será la encargada de la transmisión de conocimientos y la formación de los artistas hasta finales del siglo XVII, con la irrupción de las Academias de Bellas Artes y el cambio de concepción del arte, artistas y artesanos.

OBJETIVOS

El objetivo principal de la investigación ha sido conocer las características constructivas de los retablos valencianos durante dos periodos artísticos diferentes: el gótico, y el barroco, mediante el estudio en profundidad de los materiales, las técnicas constructivas empleadas, y la evolución estilística.

METODOLOGÍA

La metodología desarrollada ha partido del estudio in situ de un nutrido y representativo número de retablos ubicados dentro de la Comunidad Valenciana sobre los cuales se ha estudiado el soporte y su evolución constructiva.

Todas las obras se han fotografiado y han quedado registradas en una base de datos la cual ha sido la base de trabajo.

Se han analizado las maderas, especies, cortes, ensamblajes, etc. Y a posteriori se han comparado los resultados atendiendo a las diferentes épocas de ejecución.

BREVE APROXIMACIÓN A LOS ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL RETABLO EN VALENCIA

Los primeros antecedentes del retablo los podemos datar en los siglos IX y X, cuando aparecen relicarios decorados por delante y detrás del altar. Tras el Concilio Laterano IV, en 1215, empiezan a promulgarse leyes canónicas relacionadas con los altares, mesas¹ y la celebración de la misa. La celebración *versus populum* favoreció el nacimiento y el desarrollo de *antependia* (“*ante et super altare*”), primero con materiales preciosos, después con pinturas sobre tabla que en los marcos y las zonas en relieve imitaban el oro.

Estos antependios adoptaban una estructura sencilla, formada por varias tablas de madera unidas entre sí siguiendo la forma rectangular de la mesa de altar. En principio, aparecían dispuestas como decoración de la cara anterior del altar, pasando más tarde a cubrir también los laterales, adoptando cada vez una mayor extensión.

Se desarrollaron en todo el antiguo Reino de Aragón, especialmente en el norte de Cataluña (Sureda, 1981), de las cuales en Valencia se conservó, hasta la Guerra Civil española el frontal de altar de de San Antón y San Bartolomé de la Iglesia de la Sangre, Llíria, del siglo XIII. También en este periodo los altares aparecen acompañados por baldaquinos realizados en piedra o en madera policromada, que al

igual que los frontales de altar fueron progresivamente decoradas con escenas religiosas.

A consecuencia del cambio litúrgico por el que se elevaba la sagrada forma² y cambiaba de lugar del oficiante, durante el siglo XIII los frontales de altar pasan a ocupar la parte posterior del altar, situándose por encima de éste, dando forma a los primeros retablos; lo cual llevará a la progresiva sustitución de las pinturas murales por retablos realizados en madera.

Podemos confirmar que la pintura gótica valenciana llega a sus cotas más altas de esplendor a finales del s. XIV cuando en los obradores de la corona va a confluír el influjo de diferentes centros europeos que traerán consigo nuevos aires más cultos y refinados. Valencia a nivel pictórico se orientó hacia dos focos de influencia: los Países Bajos y Italia, siendo esta última la que se impondría de manera definitiva.

A diferencia de otras zonas de España, los retablos de este periodo se caracterizan por el protagonismo de las pinturas frente a los relieves o las estructuras arquitectónicas. Los paneles pictóricos que los componen se organizan en escenas de estructuras sencillas que acompañan pequeños elementos decorativos en relieve, generalmente dorados. Hacia la mitad el XV se introducen elementos de mayor relieve en los retablos, como el guardapolvo o doseletes, sin abandonar la planitud espacial de la estructura ni el protagonismo de la pintura sobre lo arquitectónico.

Durante finales del siglo XV e inicios del XVI, en Valencia se mantuvo el empleo de tipologías similares a las anteriores, repitiendo modelos en cuanto a composición y organización estructural. Durante todo este siglo conviven una plástica pictórica moderna y tipologías góticas tradicionales. La llegada a Valencia de artistas formados en el renacimiento italiano supuso el primer contacto con las nuevas formas renacentistas. En Valencia, la primera revolución tipológica se produce en 1507, con las Puertas del Retablo Mayor de la Catedral de Valencia, obra de los pintores formados en Italia Fernando de los Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina. En esta obra grandes escenas pictóricas se ubican en una estructura de composición lineal, acompañada por los motivos clásicos a candelieri, en la que se confiere uniformidad a la estructura y la pintura.

En su evolución, el retablo gótico pasa de tener una distribución espacial plana, sin curvas, o retranqueos, para ir incorporando elementos arquitectónicos inspirados en las formas clásicas del renacimiento. Estos elementos, que primero aparecen con ligero relieve sobre el plano pictórico, van ganando protagonismo a lo largo del siglo XVI. Se transforma el conjunto espacial del retablo, y ya en el periodo barroco el retablo se caracteriza por ser una estructura arquitectónica propia, muy ornamentada, en la que se disponen lienzos y esculturas.

La implantación de las nuevas formas se produjo de forma gradual, sin que exista una uniformidad en los modelos adoptados. Un autor que refleja claramente la transición del gótico a las nuevas formas clásicas fue Vicente Macip (h. 1474- 1550), pero será su hijo Joan de Joanes (h. 1510- 1579) quien consolida definitivamente y difunde en Valencia las formas del retablo renacentista.

Es destacable la similitud compositiva entre los retablos de este periodo con el diseño de portadas de iglesias italianas del siglo XVI, que combinan el esquema de arco de triunfo con remate de frontón triangular, acompañado por alerones avolutados, lo que confiere cierto carácter piramidal al conjunto (figura 1).

Es difícil establecer cronológicamente el paso del clasicismo al Barroco, ya que se produce un solapamiento de elementos de ambos estilos. En muchos casos, como sería el de Valencia, se mantuvo durante algún tiempo el uso de modelos clásicos, por no existir una producción creadora de clara ruptura con lo anterior.

La adopción de los nuevos mensajes e iconografía contrarreformista marcará el punto de inflexión entre el manierismo y el barroco, desde principios del siglo XVII.

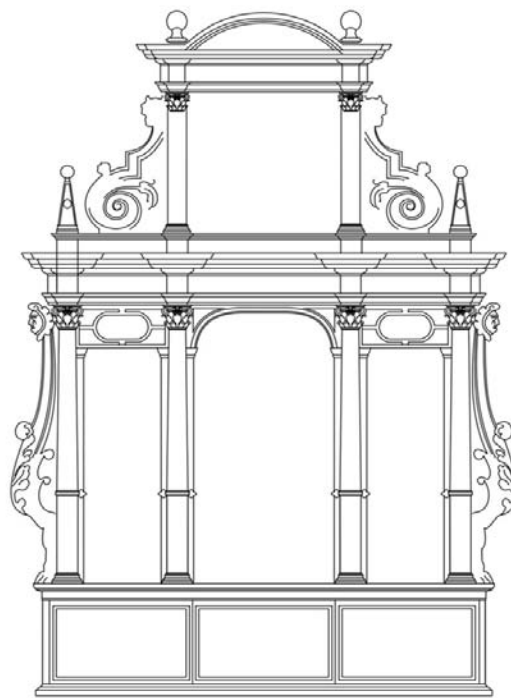


Figura 1. Diseño del Retablo de la Generalitat (Valencia, 1607). Joan Sariñena y Jaume Contestad

En el contexto valenciano, podemos decir que el paso hacia el lenguaje barroco lo dan las obras Retablo Mayor de la Iglesia de San Jaume de Algemesi (1603) o el Retablo Mayor del Colegio del Patriarca de Valencia (1602), aunque durante los primeros años del siglo XVII se produce una cohabitación de elementos renacentistas con nuevas incorporaciones barrocas.

Las primeras obras del XVII se caracterizan por el dominio de las formas arquitectónicas, en cuanto a composición y equilibrio, relegando a un segundo término la decoración. Predominan las líneas rectas en la composición, diferenciando los cuerpos en horizontal y las calles mediante columnas y pilastras.

Se trata de retablos con escasa separación del muro posterior, que adoptan plantas rectilíneas de cuyo plano únicamente sobresalen los soportes, plintos y columnas que dan paso a los entablamentos. Los remates centrales generalmente se definen con frontones triangulares o curvos, repitiendo los modelos clásicos que aparecían en obras manieristas.

Se evoluciona progresivamente hacia plantas separadas del muro, al incorporar elementos volumétricos, con estructuras cada vez más complejas.

La mejor adaptación de los lienzos a las formas de los retablos y la considerable reducción de peso del conjunto, unido al menor coste, hizo que progresivamente desaparecieran de los retablos las pinturas sobre tabla, manteniéndose en algunos elementos que por su función requerían un soporte más rígido y estable que la tela, como puertas de sagrarios y elementos móviles o correderos³. La utilización de la madera queda, por tanto, relegada a la arquitectura, a los elementos decorativos e imágenes de bulto.

Hacia 1670 se inicia el que podríamos denominar periodo barroco pleno, caracterizado por la gran diversidad en las tipologías, adoptando siempre los dictados y lecturas de la Contrarreforma, y siguiendo las influencias de los tratados de arquitectura. Se difunde la columna salo-

mónica como soporte principal y elemento articulador del retablo, y de forma progresiva se adopta la planta poligonal, dotando a los retablos de mayor profundidad.

Hacia el último tercio del siglo XVII aparecen los retablos con movimiento escalonado de la planta, con los soportes dispuestos en gradación. En el centro del retablo, como lugar destinado a la imagen titular aparecen grandes hornacinas, que en ocasiones dan paso a camarines interiores. Existe una rica ornamentación de motivos en relieve en toda la fábrica, generalmente dorados, a base de hojas arapadas, plantas y flores de carácter naturalista.

Adquiere importancia el sagrario, que suele aparecer como tabernáculo exento, de grandes dimensiones, cerrado en sus frentes, con columnas salomónicas enruinaldadas con motivos alegóricos de la Eucaristía.

Desde inicios del XVIII hasta mitad de siglo, se desarrolla una segunda fase caracterizada por el abandono de la columna salomónica y un movimiento de las plantas más contenido. En el ámbito valenciano se desarrolla la tendencia de los *novatores*, que impulsaban una arquitectura de composiciones más contenidas. Los retablos, aunque mantienen las plantas abiertas y la combinación de planos curvos y oblicuos para las calles laterales, presentan una clara división de calles y cuerpos, marcados por el uso de columnas y pedestales, que retoman los fustes estriados y entorchados, como sustitución del fuste salomónico. La decoración en relieve disminuye y se relega a los remates o las molduras que acompañan a los lienzos. Los fondos dorados sin embargo, presentan decoraciones con burilados, con el fin de obtener mayor variedad de efectos.

El declive del Barroco se inicia hacia la mitad del siglo XVIII. Durante este siglo, se mantiene una estética barroca, dulcificando la expresividad y el dinamismo de las formas para convertirse poco a poco al Rococó, con profusión de elementos decorativos en relieve, como rocallas.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se inicia la transición al arte Neoclásico. Cambian los materiales empleados, sustituyendo las grandes fábricas doradas por el mármol y el estuco, encontrando en muchos casos retablos policromados a imitación de jaspes y mármoles.

El gusto por los acabados marmóreos, de clara influencia clasicista, provocará el progresivo abandono de la madera como soporte principal de los retablos, incorporando, en los casos en que se mantiene, la decoración mediante estuco.

A este respecto, Carlos III dictó, el 25 de noviembre de 1777 una orden dirigida a Arzobispos, Obispos y Cabildos, por la que se manifestaba la prohibición de construir retablos en madera, “no tanto por su mayor o menor escasez, cuanto por los peligros de incendios”. Para ello, proponía “como sustitutivos de la madera, otros materiales como jaspes, mármoles y estucos” (Tárraga, 1989, p. 40).

De este modo, se pone fin a la tradición retablística en madera, si bien durante finales del siglo XVIII y gran parte del XIX continúan construyéndose retablos en los que el lenguaje empleado, la adopción de distintos materiales y por las nuevas composiciones adoptadas, les confiere un significado distinto del efectismo buscado en los retablos barrocos.

LOS CONSTRUCTORES DEL RETABLO

Gracias a las aportaciones documentales conservadas de las obras, junto a su estudio directo, podemos conocer el modo de trabajar de los artistas, el proceso de ejecución de los retablos y la fidelidad a las condiciones expuestas en los contratos de fábrica.

Los encargos para la construcción de retablos solían ser de la Iglesia, la ciudad, aristócratas, cofradías y particulares. La Iglesia, y

en particular las parroquias, fueron quienes mayor número de obras contrataron, al ser obras destinadas al culto. Durante el Barroco son también frecuentes los encargos de gremios⁴ y cofradías, dedicados a los santos patronos de las mismas.

El proceso de construcción del retablo se iniciaba con la elaboración de una “mostra” o boceto del mismo, diseñada por los propios pintores, en el gótico, o por arquitectos tracistas o escultores en el barroco.

En el caso valenciano las medidas eran expresadas en palmos o *pams*⁵, equivalentes a unos 21 centímetros. Además de las dimensiones en el contrato también se especificaba el desarrollo iconográfico, la cantidad, procedencia y calidad de la madera a utilizar, la cual tenía que estar limpia de nudos e imperfecciones, los colores (concretamente la cantidad y calidad del azul de ultramar⁶), el oro, la forma de pago y los plazos⁷, la fecha de presentación (que solía coincidir con la celebración del santo o santa representados), y en general todos aquellos aspectos relativos a que la obra se acabara correctamente para satisfacción de ambas partes.

Durante el gótico, una vez finalizada la obra, ésta debía ser inspeccionada, para lo cual se establece la figura de los “veedores”, que suelen ser maestros entendidos en la materia, uno por cada compromisario. El visurado de la obra por especialistas, uno por parte del artista y otro por parte del contratante, no fue práctica habitual hasta muy avanzado el siglo XVII. En caso de no cumplir con lo estipulado, el artista debía subsanar los fallos o, incluso, volver a hacer otro retablo nuevo, asumiendo el coste del mismo, con el fin de cumplir con lo capitulado.

Una vez firmado el contrato se procedía a comenzar la labor de elaboración del retablo propiamente dicha, empezando por la intervención del maestro fuster quien ayudado y dirigido por la *mostra* del maestro pintor se encargaba de construir los paneles de madera, los elementos de enmarcado y otros elementos complementarios que servirán a posteriori de base a las policromías.

Los pintores y carpinteros en particular, así como los diferentes oficios, tal y como sucedía en otros reinos se agrupaban primeramente en cofradías, las cuales paulatinamente derivaron en los gremios. En referencia a los pintores, durante la Baja Edad Media no existió en Valencia un gremio específico que regulara su actividad. En los siglos XIV y XV era frecuente que los pintores formaran parte de dos ámbitos laborales: el gremio de *freners*, encargado de la actividad de armamento, y el de *fusters* o carpinteros.

En el siglo XV el gremio de carpinteros acaba por regular a todos ellos. Durante este periodo, los pintores toman parte activa en la ordenación de este gremio, apareciendo como uno de los colectivos integrantes del mismo (VILLAMANZANO, 1990). Característica del gremio de *fusters* en este siglo fue la pretensión de controlar todas aquellas actividades relacionadas con la madera, en cualquiera de las fases creativas. En las últimas décadas del siglo XV se redactan diversas ordenanzas para definir y regular las competencias de este gremio. Fue en 1482 cuando se delimita qué pintores formaba parte del gremio (los de cofres y cajas, artimbancos moriscos, banderas y armas de caballeros) y cuáles no, quedando excluidos los pintores de retablos, cortinas y miniaturas (Falomir, 1994).

La diferencia entre los retablos góticos valencianos, principalmente pictóricos, y los retablos escultóricos posteriores hizo que los maestros retablístas pasaran de ser pintores a escultores, volviendo a considerarse esta figura dentro del gremio de carpinteros.

Aparece también la figura de dorador, que con el tiempo acabará por escindirse de los restantes grupos. Hasta 1520 el proceso del dorado era una de las actividades del pintor de retablos, reflejada como una de las pruebas a superar en el examen de maestría (el pintor de retablos debía saber “daurar, picar e brunyir lo daurat”).

Debido a las grandes dimensiones de los retablos barrocos, en su realización intervenían diferentes artistas, como son los arquitectos, ensambladores, tallistas, escultores, pintores y doradores, en función siempre de las dimensiones e importancia de la obra.

Por un lado, se desarrollaba el contrato del retablo, en el que se incluía la construcción de la mazonería, su ensamblaje, y la decoración de talla. En algunos casos se realizaban contratos por separado para las esculturas exentas y alguno de los adornos de los retablos. Por último, se acordaba el contrato de dorado, en el que se incluía la preparación del aparejo y el dorado, además de la decoración con policromías.

Por lo general, el encargado de la elaboración del retablo era un maestro escultor, una vez seleccionada la traza o planta de la obra, que podía ser propuesta por él mismo. A su vez, en el proceso de construcción, éste podía colaborar con tallistas, encargados de realizar los elementos de talla o relieve del retablo, y ensambladores especializados en la labor de ensamblaje y anclaje de la fábrica, aunque esta última labor solía asumirla el propio maestro escultor.

En cuanto a la elaboración de la policromía y dorado del retablo barroco, estos trabajos solían efectuarse un tiempo después del montaje de la obra en "blanco", con la madera al natural. Generalmente es el pintor quien asume esta labor, quien realiza las pinturas, referidas al conjunto de tablas y lienzos que adornan la fábrica, además de las policromías de las imágenes. A su vez, trabaja con ayuda de doradores, que se encargan directamente de la labor de dorado de la fábrica junto con todo el proceso previo de preparación de la madera.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE GÓTICO

Lo primero que hacía el carpintero era seleccionar las planchas de madera curada y cortada con "bona lluna plena"⁸ y a ser posible de sección radial, al ser más estables. Durante el estudio hemos podido apreciar que en general se usan todos los cortes menos los costeros, siendo el troceo en bloque el más común en todas las tablas. Estas planchas se van ensamblando hasta conseguir el tamaño adecuado, con un espesor muy similar que era de 1,5-2 cm., dado por las posibilidades del corte. En Valencia hemos encontrado sobre todo la utilización de madera de coníferas lo cual se aproxima al tipo de producción local, en concreto pino silvestre y pino negro, aunque eventualmente también se ha encontrado, madera de olivo para los barrotes de las traseras, nogal, roble, ciprés para esculturas, y para sillerías y coros. El *pinus sylvestris* L fue el más utilizado, y probablemente sería el también llamado pino de Valencia o pino de Tortosa. El *pinus nigra* Arn también llamado salgareño, laricio, o negral de Córcega, también se utilizó en numerosas ocasiones tanto para planchas como para barrotes, y la madera de mobila también la hemos encontrado en algún contrato como *pino melis*, siendo una madera de muy buenas propiedades, adecuada para elementos de carga que necesiten de una gran resistencia. Las maderas se vendían en las atarazanas, junto con productos de importación y relacionados con la construcción naval.

Una vez preparadas las planchas y limpias de imperfecciones se ensamblaban entre sí con uniones varias: cola de milano, media madera, espigas de metal o madera de sección rectangular o cilíndrica, y a unión viva con y sin incisiones. A continuación estas tablas se reforzaban con barrotes de sección cuadrada o rectangular claveteados con clavos de hierro forjado, bien por la cara anterior y embutidos totalmente al ras de la madera o por la cara posterior, también embutidos y nivelados por debajo de la madera para que no se notaran.

La función de estos barrotes de madera era, por una parte la de reforzar estas juntas entre planchas, y por otra, la de que en el momento del montaje del retablo, en la capilla se pudiera garantizar un buen sistema de anclaje al muro y la obra no corriera peligro de caerse. Además, para reforzar estos paneles se solía aplicar una capa de yeso y cola por toda la cara posterior, de manera que la madera en su afán higroscópico de equilibrarse con el ambiente que la rodea donde está ubicada, no transpirara y así evitar movimientos.

También se ponían bandas de tela de cáñamo, y pergamino, a lo largo de las juntas o se enyesaba y reforzaba con estopa. Estos tipos de refuerzos o embarrotados eran característicos de una zona concreta, en particular y en la zona valenciana fue muy característico el uso del "aspa de san Andrés", que disponía los barrotes diagonalmente cruzándose en el medio, al contrario que en la zona castellana donde se disponían horizontalmente. Es evidente que este tipo de embarrotado en forma de aspa viene directamente influenciado por la tradición italiana donde desde muchos años antes se estaba haciendo para sus tablas o "palas".

Cuando el soporte lúneo estaba preparado se comenzaba con las labores pictóricas propiamente dichas, preparando los paneles los cuales ya se trabajaban en el obrador. Primero se daba una capa de cola de conejo para ajustar el poro, nivelando el grado de absorción de la madera y de esta forma garantizar un correcto agarre de las capas posteriores. A esta fase se le solía añadir una tela pegada cubriendo la madera para mitigar los movimientos y facilitar la preparación. La tela mejor y que se especificaba en los contratos era el llamado "canem de Burgunya", también se utilizaba lino, o en su defecto, la estopa de mucha menor calidad, que bien cubría toda la superficie o solamente las juntas de los paneles o las juntas de las tablas y sus marcos. La capa siguiente era la imprimación con sulfato cálcico y cola aplicado en varias capas. Por influencia italiana, se empezaba por gesso grosso y se acababa por el gesso sottile tal y como recomendaba Cennini. En retablos pequeños los marcos superpuestos, molduras, arquetes, pilares etc., se encolaban en ese momento y se preparaban conjuntamente. Piezas más grandes como, tubas, esmortiments, chambranas, pilares trasflorios, capiteles etc. se preparaban aparte para clavarlos o encolarlos una vez ubicado el retablo en su emplazamiento definitivo.

Cuando el retablo se finalizaba se trasladaba a la capilla en carros y mulas cubierto por sábanas o paños para que no sufriera ningún desperfecto, donde iba a ser instalado junto con los complementos. Si los retablos eran pequeños estos podían ir directos sobre el altar, pero si se trataba de grandes retablos, estos se debían anclar al muro mediante unos tirantes de madera, o un armazón unido con pernos y barrotes. Existía otro tipo de anclaje adecuado para retablos de proporciones no muy grandes, el cual consistía en sujetar la pieza a un soporte, formado por un marco labrado de madera dispuesto sobre el banco, y estructurado en dos o más bandas horizontales con unos barrotes o guías, por donde se encajaban o deslizaban los travesaños de la parte posterior del retablo⁹.

El hecho de que muchos de los elementos decorativos se pusieran en este momento y no con anterioridad era porque al tener que clavetear el retablo a su sistema de anclaje estas molduras podían servir para tapar estas imperfecciones y que no quedaran a la vista las cabezas de los clavos y así destacar la unidad del conjunto retablistico.

LA CONSTRUCCION DEL SOPORTE BARROCO

Al igual que en periodos anteriores, durante el barroco se emplean las maderas de producción local. En los contratos de las obras encontramos referencias a maderas procedentes del interior de la península, como el pino de Castilla, de Soria o Valsain (*pinus sylvestris* L.), y, principalmente, del interior de Valencia (pino de Moya y pino de Valencia, *pinus sylvestris* L.), de Albacete, pino *melis* de la Sierra de Alcaraz y de Cuenca, el *pinus nigra* Arn.

La selección de unas maderas u otras dependerá de la ubicación de cada pieza y del acabado final de la obra en su conjunto. De este modo, el tipo de madera varía si el retablo debía ser dorado y/o policromado, o si, por el contrario, debía permanecer en blanco, con la madera la natural, para lo cual se seleccionaban maderas como el nogal, limpias de impurezas e imperfecciones a la que se aplicaba la denominada "lejía de jabonero"¹⁰ o nogalina, para igualar la tonalidad de las piezas y subir el tono, siendo posteriormente bruñida.

Según la utilización final de las piezas, la madera de pino siempre se empleaba en la construcción del armazón y la estructura del retablo. En la fabricación de imágenes, tallas y elementos de mayor relieve es frecuente el ciprés por su dureza y natural resistencia a los xilófagos.

Sin duda, los artífices conocían bien la naturaleza de los materiales empleados, su comportamiento ante los cambios climáticos y su envejecimiento, cuidando su selección para la elaboración de las obras. Estos conocimientos, transmitidos en la tradición artesanal a través de las agrupaciones gremiales, han permitido la conservación hasta nuestros días de muchas de sus obras.

A partir del siglo XVI se produce un progresivo abandono de la madera como soporte de pinturas, reflejado igualmente en los retablos, donde las tablas son sustituidas por lienzos de diversos formatos que permiten una mejor adaptación a las estructuras de las obras y la utilización de nuevos recursos escénicos, como lienzos móviles, con función bocaporte.

En algunas de los primeros retablos del siglo XVII se mantiene el empleo de pinturas sobre tabla, como en el Retablo Mayor o el Retablo de San José de la Iglesia de San Jaime de Algemesí, con pinturas de Francisco Ribalta. Progresivamente, las pinturas sobre tabla quedan remitidas a puertas de sagrarios, tabernáculos o accesos a camarines posteriores, al requerir de una mayor fortaleza. En el resto del retablo, se emplean pinturas al óleo sobre lienzo, en combinación con esculturas.

En su evolución hacia el periodo barroco, los retablos aparecen decorados con profusión de elementos y riqueza de materiales, alcanzando, a partir del siglo XVI gran importancia la ornamentación dorada. Progresivamente, las zonas doradas inundarán toda la fábrica, delimitando la aparición de imágenes y pinturas a lugares específicos del retablo, como son el sobanco, las hornacinas y las calles laterales.

En el caso del retablo barroco, la propia estructura adopta el protagonismo de la composición, y en ella se insertan elementos pictóricos o escultóricos independientes que determinarán el mensaje iconográfico de la obra.

La mazonería del retablo adopta complejas formas arquitectónicas, y alcanzará grandes dimensiones. Además, el retablo se dispone en profundidad, formando una estructura "gradual" que lleva a la imagen del Padre Eterno, como remate del retablo.

En referencia a la planta, la evolución del retablo barroco se basa en el paso de construcciones que adoptan un solo eje, paralelo y próximo al muro, hacia plantas progresivamente más separadas, en las que se acentúa el juego de volúmenes. En el último periodo, las plantas vuelven a ser más sencillas, ciñéndose de nuevo al muro.

Existen dos tipos de retablos, atendiendo a las características de su planta. Por una parte, encontramos **retablos de estructura autoportante**, donde la propia construcción del retablo cumple una función estructural, repartiendo sus pesos y fuerzas a través de soportes (figura 2). Como refuerzo a esta estructura, se disponen en la trasera del retablo una serie de anclajes a la pared, a modo de tirantes, para evitar el vuelco de la fábrica hacia delante; así como pies derechos para reforzar alguno de los elementos dispuestos en perpendicular al muro. Estas obras adoptan una **planta poligonal**, en la que existe cierta separación del retablo con respecto al muro, que normalmente permite el acceso a la trasera del retablo. En el caso de adoptar las formas curvas del presbiterio, el retablo suele articularse en tres partes. En estos casos, las columnas pueden aparecer en oblicuo con respecto al centro, marcando la división entre las calles, que avanzan hacia la nave del templo.

Por otra parte, se dan los **retablos adosados al muro**, en los que el peso y la fuerza estructural recaen directamente sobre el muro y los anclajes con los que el retablo se apoya en éste. Presentan, por tanto, una **planta rectilínea**, de la que puede sobresalir algún elemento, como columnas exentas o adosadas y pedestales. Se caracterizan por disponer la estructura principal de madera enrasada al muro posterior. Adoptan una estructura plana, disponiendo las hornacinas en profundidad a partir de la línea marcada. Con la evolución de las plantas, que adoptan un mayor efectismo, la calle central

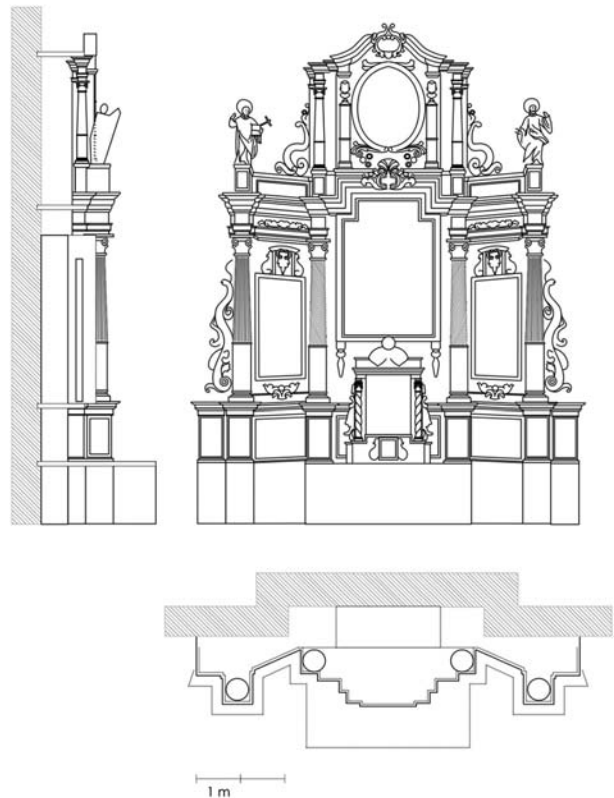


Figura 2. Ejemplo de retablo de planta poligonal. Retablo Mayor de la Iglesia de San Pablo

adquiere protagonismo, tomando mayores dimensiones y comprimiendo las calles laterales. El espacio se articula por medio de planos y curvas entrecruzados, con el fin de acentuar el valor del centro del retablo.

Como elementos de refuerzo a la estructura del retablo se emplean anclajes o tirantes fijados al muro posterior (figura 3), y pies derechos. Los primeros tienen como función evitar el vuelco de la fábrica hacia delante, así como transmitir horizontalmente las cargas hacia el muro, repartiendo el peso del conjunto a distintos niveles. Son piezas de madera de acabado tosco, con una sección comprendida entre 5 y 8 cm², aproximadamente, que se insertan directamente en el muro, reforzadas con yeso. Según su función o ubicación, pueden estar clavadas sobre algún elemento plano- por ejemplo, sobre el entablamento- o ensamblados con otras piezas de madera, empleando para ello uniones sencillas- media madera-, reforzadas con cola y clavos. En su fijación a la trasera del retablo, aparecen superpuestos al entablamento o el sobanco, reforzados con clavos.

En cuanto a los pies derechos¹¹, no suelen darse en gran número en este tipo de retablos, ya que la transmisión de cargas verticales se realiza a través de la mazonería del retablo- entablamento, columnas, pedestales-. Pueden aparecer como refuerzos de cajas o como apoyo de la mesa de altar, empleando uniones sencillas, generalmente a unión viva o media madera. En ocasiones también podemos encontrar refuerzos más elaborados, con espigas internas.

En general, las piezas interiores tienen un acabado tosco, conservando las marcas del rebaje con hachuela y presentando, en muchos casos, nudos e impurezas (figuras 3 y 4).

Las piezas destinadas a ser doradas o policromadas suelen aparecer libres de nudos, eliminados previamente para evitar alteraciones futuras, por su desprendimiento o por la exudación de resina.

Algunos de los elementos que sirven de anclaje al muro o están en contacto con el suelo han sido tratados y con una ligera imprimación,



Figura 3: detalle de tirantes de madera en la trasera de un retablo barroco

probablemente una lechada de cal o aguacola con algo de carga, con el fin de impermeabilizar y reducir el riesgo de ataques de organismos xilófagos.

De abajo hacia arriba, el retablo se asienta sobre el sotabanco, formado por elementos en caja, constituida por paneles de madera de un grosor aproximado de 2,5 cm. Sobre su tapa o cara superior descansa el banco del retablo, que repite la misma estructura. En este primer cuerpo, sobresalen del plano los pedestales y ménsulas, que sirven de superficie de apoyo a las columnas del segundo cuerpo.

Es en el cuerpo principal donde se conforma la estructura autoportante del retablo. Las columnas, con sus respectivos capiteles, son el elemento de transmisión del peso del ático hacia el banco del retablo. Tienen un fuste macizo, y se fijan al retablo por medio de espigas insertadas a cada uno de los cuerpos, sin empleo de adhesivos para su unión.

Como elemento articulador de la estructura del retablo, sobre las columnas descansa la cornisa o entablamiento, que crea una superficie de apoyo paralela al plano sobre la que se dispone el ático. Al estar separado del muro, como una cornisa volada, éste elemento rompe la verticalidad de la estructura, siendo necesario que sobresalgan columnas y pedestales del plano del retablo, con el fin de soportar su peso.

Las dimensiones y complejidad del ático dependen de la importancia del retablo. En el caso de los retablos mayores, el ático repite la tipología del banco y cuerpo central, creando una estructura de pedestales sobre la que se disponen columnas y pilastras para dar paso a otro entablamiento que sirve de remate al conjunto, coronado generalmente por elementos en relieve. En retablos laterales el ático se compone por pequeñas estructuras poco separadas del muro trasero, de menor volumetría, donde quedan inscritas pinturas sobre lienzo y rematadas por cartelas y elementos de talla.

Un elemento esencial de la retabística barroca es el empleo de hornacinas para la inclusión de imágenes en el retablo. Ello hace que los retablos adopten plantas separadas del muro.



Figura 4: detalle de las uniones de paneles en la trasera de un retablo barroco

El modo de integrar las hornacinas en la estructura del retablo varía en función del diseño y ubicación de la obra. En retablos adosados, podemos encontrar hornacinas insertadas en el muro trasero, sin que el retablo asuma una carga estructural. En retablos de planta autoportante, las hornacinas ocupan el espacio entre la cara posterior del retablo y el muro. En estos casos, aunque la cara anterior de la caja apoya en el propio retablo, en el banco, es imprescindible la creación de una superficie de apoyo, mediante anclajes al muro.

La mayor parte de las uniones se realizan por medio de encastres en madera, recurriendo a los clavos como refuerzos puntuales.

El tipo de ensamblaje entre las piezas de madera varía según la disposición de cada pieza en el conjunto del retablo. Por lo general, la obra se articula por partes, con el fin de facilitar los procesos de montaje y desmontaje durante las labores de dorado. Por ello, debemos diferenciar dos tipos de uniones, aquellas entre pequeñas piezas, perfectamente encoladas y cubiertas por capas de imprimación, dorados y policromías; y en segundo lugar, las uniones de conjuntos estructurales, realizadas mediante elementos sencillos, sin presencia de adhesivos o elementos metálicos, para permitir los naturales movimientos de la madera, y para facilitar el montaje del retablo.

Desde la trasera de las obras podemos apreciar la articulación del conjunto y las uniones que desde el anverso quedan ocultas por capas de preparación y dorados.

Como estructura de fondo, se disponen paneles de madera con un grosor medio de 2 a 2,5 cm y dimensiones variables a los que se fijan perfiles y molduras en relieve de sección comprendida entre los 2 y 5 cm, aproximadamente.

Los elementos que actúan como soportes o transmisores de cargas del retablo están realizados con la madera dispuesta en vertical. Ello es debido a la resistencia de la madera, en sección axial, sometida a compresión¹².

En piezas con función estructural, existen dos tipos de ensamblajes en ángulo, según realicen ensamblajes centrales o perimetrales.

Los elementos en forma de caja se componen de paneles de madera de corte radial-tangencial, ensamblados a unión viva (entre paneles dispuestos verticalmente), o con colas de milano abiertas (entre dos paneles dispuestos en vertical y horizontal), unión que garantiza un perfecto acoplamiento de las partes y reduce los posibles movimientos de las piezas.

En los ensamblajes centrales, es decir, aquellos que no se dan en el perímetro de ambas piezas, es común el empleo de uniones a espiga, en los que los entrantes y salientes son de la misma profundidad que el espesor de las tablas, siempre en madera.

Para la unión entre columnas con entablamentos y pedestales se adoptan ensamblajes a caja y espiga, quedando las columnas perfectamente fijada entre la cornisa superior y el pedestal inferior.

Los elementos decorativos, como cartelas, golpes de hojarasca y molduras, quedaban fijados a la estructura principal encoladas a unión viva y reforzadas con elementos de forja. Para los elementos de mayor relieve, se utilizaban refuerzos con espiga, para impedir el vuelco. En golpes de talla es posible encontrar estratos internos de tela, por debajo de la imprimación, para reforzar pequeñas uniones, evitando así la aparición de grietas y desprendimientos.

Para la fijación de **esculturas y columnas**, se empleaban uniones mediante espiga, que en ocasiones podían ser metálicas, para conferir una mayor estabilidad. Las imágenes se realizaban mediante las técnicas tradicionales de ensamblaje de machones de madera, encolados y posteriormente tallados. Las columnas, sin embargo, podían ser macizas o estar constituidas por dos secciones, aprovechando la forma de los troncos. En ambos casos, para abaratar costes y aligerar el peso de estos elementos, se empleaban piezas "rebajadas" por el reverso, para los pisos superiores y las zonas menos visibles. Las esculturas de los pisos superiores, además, podían ser reforzadas por tirantes de hierro o de madera, dispuestos en oblicuo o directamente a la pared.

CONCLUSIONES

En el presente artículo hemos tratado de aportar una visión conjunta sobre la evolución de las técnicas empleadas en la elaboración de retablos de madera en el área valenciana. Si bien los periodos estudiados corresponden a tipologías de retablos completamente distintas, las técnicas de elaboración mantienen siempre una continuidad en la selección de materiales y modos de aplicación, fruto sin duda de la tradición gremial que controla la producción de este tipo de obras hasta la creación de las Academias de Bellas Artes a finales del siglo XVIII.

En referencia a las técnicas de construcción y los aspectos estructurales, la evolución viene marcada por el cambio de concepción del retablo, que pasa de tener una composición principalmente pictórica en el gótico a convertirse en una estructura arquitectónica propia, en el barroco. Este cambio determinará la organización estructural del conjunto, ganando en complejidad con el paso de los siglos.

No siempre es sencillo comprender la organización conjunta de un retablo, pues en numerosas ocasiones han sido desarticulados o cambiados de ubicación, produciéndose alteraciones muchas veces irreversibles, así como una importante pérdida de información en cuanto a elementos de refuerzo y anclaje originales. En otros casos, es difícil el acceso al reverso de las obras, siendo más complejo, si cabe, el análisis de su estructura.

El estudio técnico de los retablos, tanto a nivel pictórico como el de sus técnicas de construcción pone de manifiesto la importancia de estas obras como conjuntos patrimoniales, y es estrictamente necesario de cara a cualquier tipo de intervención dirigida a su conservación.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ La importancia de la mesa de altar se remonta a los inicios del cristianismo, al ser el lugar en el que se presentan las ofrendas de la Eucaristía. Por ello, pasa a ocupar un

lugar predominante en el templo, situándose en el centro de sus cabeceras, adosada a la pared o exenta.

² Esta abertura de la verticalidad pudo ser uno de los estímulos para ocupar este nuevo espacio de adoración por encima del altar. En los años del Concilio Luterano IV, el obispo de París decretó que tras la consagración la ostia debía ser elevada para ser ofrecida a los fieles. Véase Jungmann (1951), vol. I, p. 210.

³ En el retablo de San Lorenzo de Valencia, existía en origen una gran tabla central corredera, desaparecida durante la guerra civil.

⁴ Ejemplo de ello fue el retablo de San Eloy, sufragado por el gremio de plateros para la Iglesia de Santa Catalina de Valencia.

⁵ *Pam* (en castellano palmo) es la medida longitudinal equivalente aproximadamente a la distancia que hay entre la cabeza del dedo pulgar y la del dedo meñique, con la mano y los dedos extendidos, considerada en la mano de un hombre normal. Existe otra unidad de medida antigua, el denominado *pam destre*, más largo que el palmo ordinario, que equivalía a unos 21 o 23 cm. Mientras que en Baleares y Cataluña se considera que el *pam* ordinario no llega a los 20 cm. (194 mm.), en el antiguo Reino de Valencia el *pam* ordinario alcanza 226 mm., siendo muy similar al *pam destre*. (Moll, 1985).

⁶ En el contrato el uso de azul de ultramar o atzur d'acre era especificado al tratarse de un pigmento costoso y complejo de preparar, pues el grano no debe ser molido en exceso pues se puede tornar blanquecino, por lo tanto este tipo de azul no se usaba para pintar ni las predelas ni fondos ni escenas secundarias, para lo que se utilizaba la zurita o azul de Alemania.

⁷ Normalmente se realizaba en tres fases, la primera a la firma del contrato, la siguiente durante el embolado- preparación de las policromías y la última una vez finalizada la obra.

⁸ "decreixent de jener"

⁹ En la actualidad no podemos encontrar este tipo de anclaje original, aunque si que existen otros posteriores realizados de forma poco ortodoxa.

¹⁰ Al parecer se empleaba la nogalina, extraída de la cáscara de nuez verde, para obtener un tono uniforme en todo el retablo. (Vidal, 1990, p. 24).

¹¹ Un pie derecho es una pieza de madera dispuesta verticalmente sobre la que se apoya algo.

¹² Esfuerzo a que está sometido un cuerpo por la acción de dos fuerzas opuestas que tienden a disminuir su volumen.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

A.A.V.V. (1994): *El mundo de los Osona*. Consellería de Cultura, Valencia.

A.A.V.V. (1986): *Artists' pigments. A handbook of their History and Characteristics*.

A.A.V.V. (1990): *Gótico y renacimiento en tierras alicantinas*. Instituto Juan Gil-Albert, Alicante.

A.A.V.V. (1995): *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

A.A.V.V. (1997): *Vicente Macip*. Fundación Bancaja, Valencia.

Robert L. Feller, Editor. Volume I. Cambridge University Press. Cambridge.

Berg Sobrè, J. (1989): *Behind the Altar Table*. University of Missouri Press. Columbia.

Cennino, C. (1988): *El libro del arte*. Ediciones AKAL, Madrid.

- Falomir Faus, M. (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Consell Valencià de Cultura. Valencia.
- Jungmann, J.A. (1951): *The Mass of the Roman Rite: its Origins and Development*, New York.
- Marijnissen, R.H. (1985): *Tableaux, Authentiques, maquillés, faux*. Elsevier Librico, Bruselas.
- Moll, F. de M. (1985): *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca.
- Pérez Marín, E., Vivancos Ramón, V. (2004): *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Editorial de la UPV, Valencia.
- Prieto Prieto, M. (1987): *Los antiguos soportes de madera*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Sureda, J. (1981): *La pintura románica en Cataluña*. Alianza. Madrid.
- Tosca, T. V. (2000): "Tratado XIV de la arquitectura civil", *Compendio Matemático*. Facsímil del original. (1727). Taller de Antonio Marín, Madrid. Editorial de la UPV. Valencia.
- Vidal Bernabé, I. (1990): *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Ed. Universidad de Alicante, Alicante.
- Villamanzano Camero, Jesús (1990): *Libre de Ordenaciones de la Almoina e cofradía del Office de fusters*, edición facsímil, Javier Boromat Editor, Valencia.
- Vivancos Ramón, V. (2002): *Pintura de caballete. Casos prácticos de restauración*, Editorial de la UPV, Valencia.
- Vivancos Ramón, V. (2003): *Problemas y tratamientos del soporte de pintura sobre tabla*, Editorial de la UPV, Valencia.

Artículos o capítulos de libros

Castelli, C. (1999): "Technique di ricostruzione dei supporti lignei dipinti", *Restaurazione dei dipinti su tavola*. Nardini Editore, Fiesole, 59-98.

Artículos en actas de congresos

Pérez Marín, E. (2004): "Estudio técnico de los retablos ligneos de la Iglesia de San Pablo de Valencia", *XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Murcia, 221-228.

Vivancos Ramón, V.; Llamas Pacheco, R. (1996): "La restauración del retablo de Ánimas de Agullent", *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes culturales*, Castellón.

Vivancos Ramón, V., Pérez Marín, E., Guerola Blay, V. (2002): "El retablo barroco valenciano, estudio técnico y conservativo", *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Valladolid.

Artículos en publicaciones periódicas

Iñurria, V. (1999): "Las herramientas de la construcción en el siglo XV", *Logia*, año III, nº 7. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

English version

TITLE: *Study of the construction techniques of the Valencian wooden altarpieces (15th-18th Centuries)*

ABSTRACT: *This research is a contribution to the study on the elaboration techniques of the Valencian wooden altarpieces, which is supported by an analysis of the technical and structural characteristics of a varied group of objects that cover both the gothic and baroque periods.*

The study allows for an understanding of the technical development in the elaboration of altarpieces as well as the diffusion of such knowledge over four centuries of creation during a period of important changes in their composition models as a consequence of the historical-artistic context.

KEYWORDS: *altarpieces, wooden paintings, wood, polychrome, gothic, baroque*