

OBRAS MAESTRAS RESTAURADAS



Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA

Rodrigo de Osona

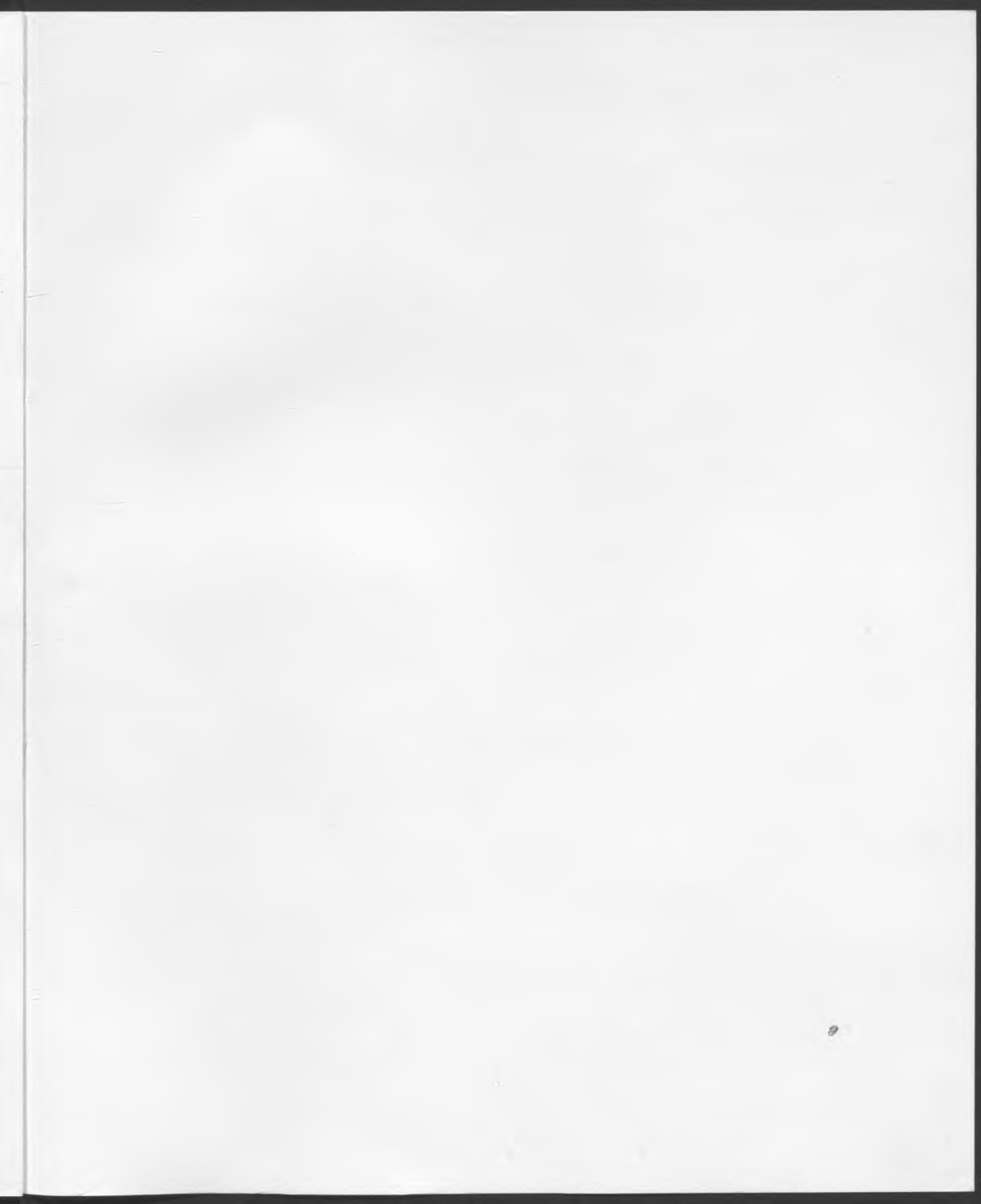
RETABLO DEL CALVARIO

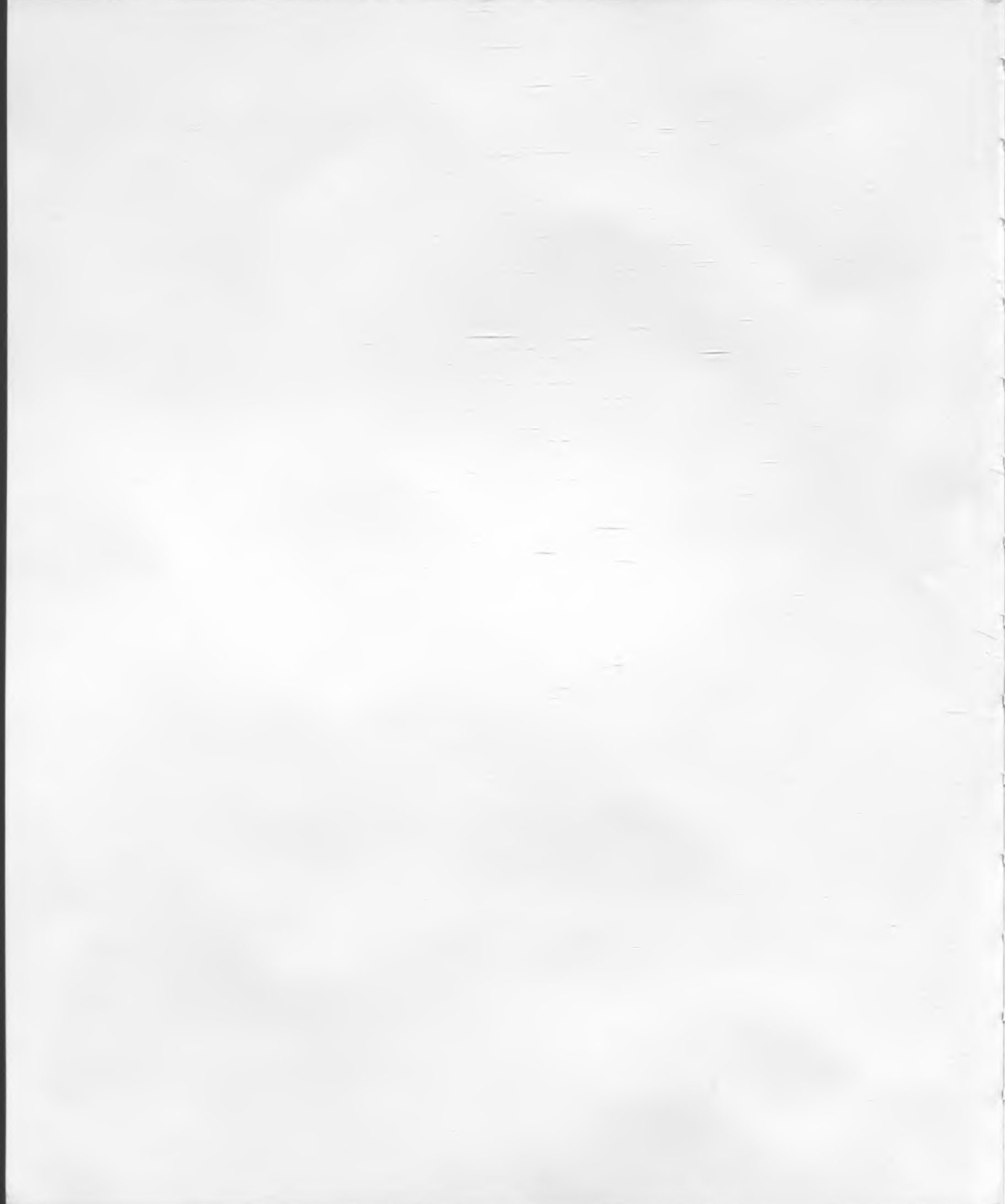
O B R A S M A E S T R A S R E S T A U R A D A S ■ Barinaba de Módena ■ Rodrigo de Osona

Osona ■ 1125

Sig.: 24/450
Sig. Supl.:
Tít.: Barnaba de Módena :
TITN: 28791
Cód.: 1079712



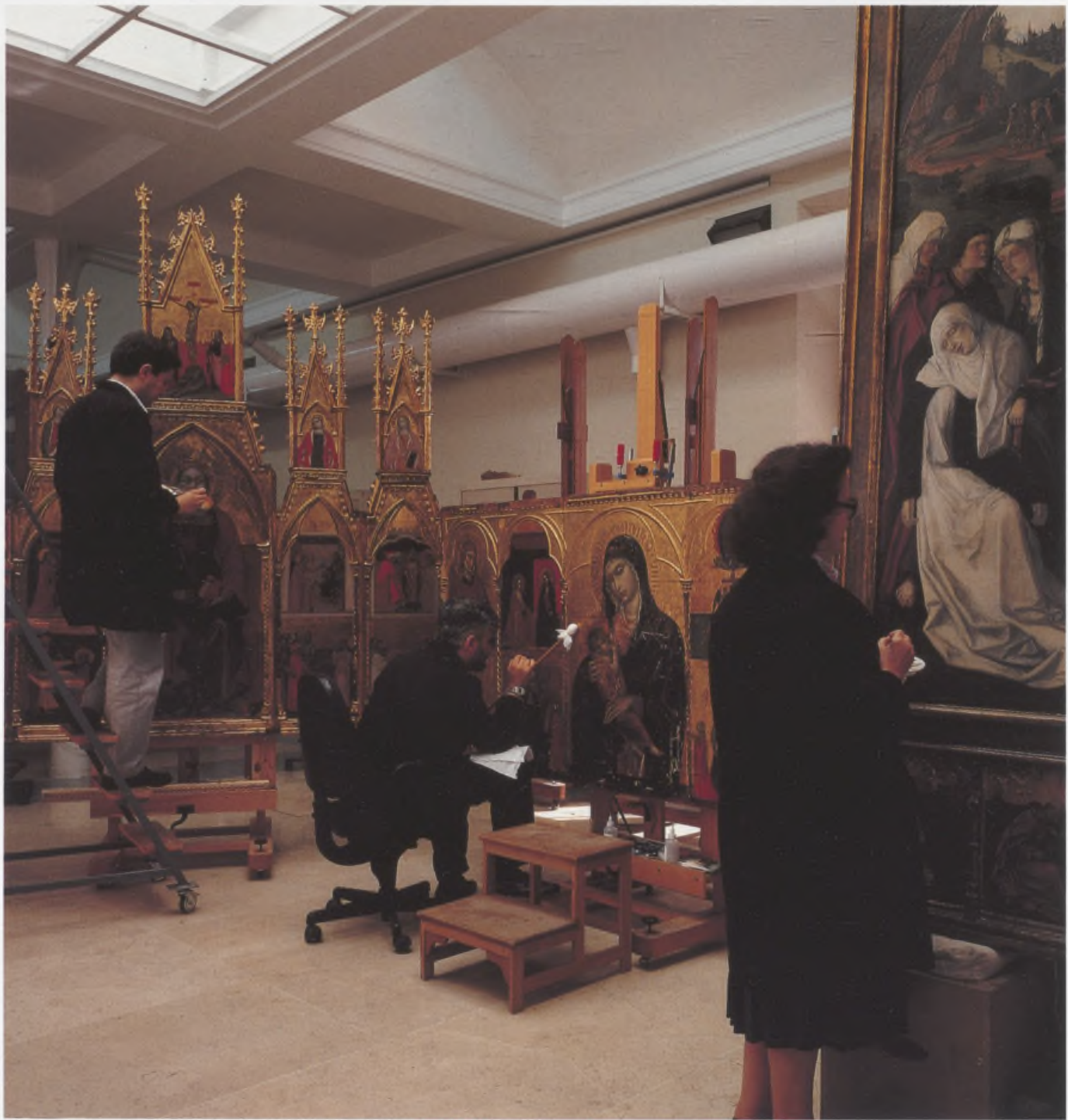




24.450

O B R A S M A E S T R A S R E S T A U R A D A S

Reg. 32.683



24/450

O B R A S M A E S T R A S R E S T A U R A D A S

Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA
CATEDRAL DE MURCIA

Rodrigo de Osona

RETABLO DEL CALVARIO
IGLESIA DE SAN NICOLÁS. VALENCIA

FUNDACIÓN
ARGENTARIA



5 DE OCTUBRE / 7 DE NOVIEMBRE

1993

MUSEO DEL PRADO
MINISTERIO DE CULTURA



Carmen Alborch Bataller
MINISTRA DE CULTURA

Felipe V. Garín Llombart
DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

Manuela B. Mena Marqués
SUBDIRECTORA GENERAL DE CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN

Jesús Urrea
ADJUNTO AL DIRECTOR

Francisco Luzón López
PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN ARGENTARIA

Vicente Ferrer y Pérez de León
DIRECTOR GENERAL

Delfín Rodríguez Ruiz
CONSEJERO DEL ÁREA DE ARTE

Joaquín Soroa Urdiain
DIRECTOR TÉCNICO DEL ÁREA DE ARTE

La restauración de obras de arte constituye una de las actividades más gratificantes tanto para las instituciones que las propician como para los restauradores que, durante algún tiempo, tienen el especial privilegio de relacionarse íntimamente con piezas de incalculable valor histórico y artístico. Pero no es menor el placer que producen estas restauraciones en la sociedad y entre los especialistas, porque al recuperar un objeto artístico, no sólo se está contribuyendo a la conservación del patrimonio, objetivo prioritario de una sociedad que quiere reconocerse en una tradición cultural, sino que además se está estableciendo un peculiar coloquio con un testimonio del pasado que impone con claridad sus leyes.

Por otra parte, el objeto de las restauraciones no se reduce a la materialidad de la obra, va más allá dando paso a un proceso de redescubrimiento estético e histórico en el que todos debemos estar empeñados, instituciones, profesionales, historiadores y aficionados. La historia de las restauraciones ha sido causa de largos y polémicos debates por la seriedad y complejidad del tema. No obstante debemos continuar con labores semejantes, como compromiso de responsabilidad social y cultural con nuestro legado artístico.

La Fundación Argentaria está en este cometido. De hecho, uno de sus objetivos es la restauración de obras verdaderamente significativas de nuestro patrimonio. Los retablos restaurados que se exhiben en esta exposición son el de la Catedral de Murcia, de Barnaba de Módena, y el de la Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo de Valencia, de Rodrigo de Osona el Viejo. El primero, modelo del Trecento italiano. El segundo, obra clave de la pintura del siglo xv español en la que confluyen la tradición hispanoflamenca y los orígenes del Renacimiento.

La importancia de los retablos es resaltada por don Alfonso Emilio Pérez Sánchez en su sólido estudio introductorio. El esfuerzo y la delicadeza de la restauración, sólidamente realizada, es puesta en evidencia por el taller de restauración del Museo del Prado, donde todo han sido facilidades para llevar a cabo este proyecto. Su director, don Felipe Vicente Garín ha cuidado hasta el último detalle para hacer posible este trabajo y la exposición que muestra los resultados. En este sentido, la Fundación Argentaria se siente especialmente agradecida por esta fructífera colaboración.

Francisco Luzón López
PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN ARGENTARIA



A yudar a la conservación de las obras de arte que nos han sido legadas por la historia es, sin duda, una de las tareas más hermosas que puede realizar quien tenga voluntad y conocimientos para ello. En muchas ocasiones meras labores preventivas –donde la prudencia y el sentido común juegan papel especial– sirven para evitar mayores males y prolongar así la vida de aquellos objetos siempre delicados, sujetos a mil peligros y en muchos casos con los achaques propios de la vejez.

En otros momentos, como sucede con las dos excepcionales obras que ahora se exhiben, el tiempo y las circunstancias adversas se han cebado en ellas y se hace necesaria una acción más decidida, más delicada y también más recuperadora. Es aquí cuando se requieren los medios adecuados, no sólo económicos, sino también técnicos, si se quiere actuar con plena garantía. La confluencia de ambos logra resultados tan espectaculares como los que ahora, y con orgullo, el Prado presenta.

En ambas piezas, de calidad tan singular que figurarían sin rubor alguno entre las mejores obras del propio Prado, se ha realizado durante varios meses un tratamiento importante, como puede comprobarse en esta publicación y en los paneles que complementan la exhibición, que ha sido posible por aquella unión antes aludida: la económica, aportada con generoso patrocinio por la Fundación Argentaria y la técnica, con profesionales de la restauración pertenecientes al Museo, que han puesto su saber, sus manos y su tiempo adicional en esa compleja tarea. Sólo la garantía de calidad de un taller de restauración con «valor reconocido» como el del Prado podía aportar el resultado final conseguido dada la extrema gravedad del estado en que las obras se hallaban cuando ingresaron. Esta tarea no ha consistido únicamente en el tratamiento de la capa pictórica –siendo ya eso esencial– sino también en la consolidación del soporte lúneo, preparando además nuevos ensamblajes. Asimismo se ha reforzado la capa de preparación, tan esencial para resistir el paso del tiempo. Una apurada limpieza ha levantado los viejos barnices y la suciedad acumulada que hacía pensar, incluso, en que ese deterioro era mucho más profundo.

Muéstrase pues ahora al público, estudioso o mero interesado, todo el trabajo realizado y lo que es más importante, la belleza en todo su esplendor de estas dos pinturas maestras que permanecerán en el Prado durante algún tiempo para goce de su público.

Es labor bien hecha y el sentirse el Museo solidario con esa ayuda –aún en piezas ajenas a sus propias colecciones, pero no ajenas a nuestra historia– son tareas que alivian de otras penurias y trascienden la propia actividad del Prado.

Felipe Vicente Garín Llombart
DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO



LAS OBRAS RESTAURADAS

Alfonso E. Pérez Sánchez

15

Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA

32

Rodrigo de Osona

RETABLO DEL CALVARIO

LA RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS

Taller de Restauración del Museo del Prado

Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA

51

Restauración del soporte

59

Restauración de la pintura

Rodrigo de Osona

RETABLO DEL CALVARIO

73

Restauración de la pintura



LAS OBRAS RESTAURADAS

Alfonso E. Pérez Sánchez

Uno de los últimos acuerdos del Patronato de la desaparecida Fundación Banco Exterior –a mi propuesta, y dentro de su preferente atención a la restauración de obras artísticas en situación de grave abandono y riesgo–, fue abordar la limpieza y consolidación de dos importantes obras de la pintura medieval: la gran tabla, retablo del *Calvario*, obra capital de Rodrigo de Osona, conservada en la Parroquia de San Nicolás de Valencia, y el conjunto de los retablos de Barnaba de Módena, exhibidos juntos en la Catedral de Murcia, y nunca debidamente tratados. Obtenidos los oportunos permisos y con la generosa colaboración del Museo del Prado, que cedió sus talleres para que pudiese realizarse allí –y por algunos de sus más competentes restauradores– el delicado trabajo con todas las garantías, la nueva Fundación Argentaria, heredera en cierto modo de la que, en su día, tomó el acuerdo, asumió la tarea y puede hoy presentar los resultados. Dos obras capitales de nuestro patrimonio histórico-artístico han sido literalmente «resucitadas» y se ofrecen hoy en unas condiciones de visibilidad y conservación impensables hace pocos años. Se demuestra con ello cuánto puede hacer la iniciativa privada en favor del patrimonio de todos, pues a todos pertenece –sea cual sea su situación jurídica– el tesoro artístico recibido. Se han sumado aquí la feliz iniciativa de un Patronato sensible a las cuestiones artísticas, la voluntad de una institución, económicamente poderosa y consciente de sus responsabilidades, y la maestría y rigor de unos excelentes profesionales que conocen bien el delicado alcance del oficio de restaurador y han sabido usar, con exquisita prudencia, cuantos recursos ofrecen las nuevas técnicas, al servicio de una sensibilidad respetuosa, delicada y sabia.



Barnaba de Módena

POLÍPTICOS
DE
LA VIRGEN DE LA LECHE
Y
SANTA LUCÍA

Barnaba de Módena

POLÍPTICO DE LA VIRGEN DE LA LECHE

Tabla 1,06 x 2,23 m

Firmado en la parte inferior del compartimento central:

«+ Barnabas de ...na pin...+»

CATEDRAL DE MURCIA

En el centro, «La Virgen amamantando al Niño». A la izquierda, en la parte superior, «Santa Ana» y la «Anunciación» y en la inferior, «San Nicolás» y «Santa Lucía», con el retrato del donante, identificado con don Juan Manuel. A la derecha, en la parte superior, la «Llamada al Juicio Final», representada de un modo raro en el arte occidental y frecuente, sin embargo, en el mundo bizantino, y «Santa María Magdalena». En la inferior, «Santa Clara», con la figura de una donante coronada, identificada con doña Juana Manuel, reina de Castilla, y «San Antonio Abad».

Todos los santos representados van sobre fondo de oro y llevan en las aureolas su nombre en letras minúsculas góticas. En la de la Virgen se lee: «Ave gratia Plena Maria».

Las vestiduras de la Virgen, las del ángel de la «Anunciación», las de los ángeles de la «Llamada al Juicio Final» y el Cristo de esta escena, llevan dibujados los pliegues con finos trazos de oro, al modo bizantino.

Parece seguro que el conjunto está incompleto. Le faltan, desde luego, los remates triangulares que normalmente coronaban este tipo de polípticos y es muy probable que llevase también una pequeña predela.



Barnaba de Módena

POLÍPTICO DE SANTA LUCÍA

Tabla 2,98 x 2,23 m

Firmado en la parte baja de la tabla central:

«+ Barnabas de Mutina pinxit in Ianua...»

CATEDRAL DE MURCIA

En el compartimento central, «Santa Lucía entronizada». A la izquierda, en el registro superior, escenas de la leyenda de la santa, según la *Leyenda Dorada*: en la parte superior, «Santa Ágata se aparece a Santa Lucía», cuando ésta visita su tumba y «Santa Lucía comunica a su madre Eutiquia la milagrosa curación». A la derecha, en el registro superior, otras dos escenas: «Santa Lucía da sus bienes a los pobres» y «Santa Lucía conducida ante el cónsul Pascasio». En los registros inferiores se describen, a la izquierda: a la Santa inmóvil a pesar de los esfuerzos de los bueyes para arrastrarla al lupanar, y la «Degollación de la santa»; a la derecha, «Santa Lucía con la garganta atravesada con la espada» anuncia la caída de Diocleciano mientras prenden al cónsul Pascasio, y la «Última comunión de la santa».

En las espigas del retablo, se ve, en la central, el *Calvario* con dos donantes, hombre y mujer, vestidos de rojo, y en las otras, cuatro figuras de vírgenes mártires, de las cuales sólo se individualiza la tercera, «Santa Catalina», por su rueda. La «Santa Lucía» central, lleva en la aureola la inscripción en minúsculas góticas: «Santa Lucia virgine», y en cada una de las escenitas va indicando su nombre en letras doradas junto a su imagen. En la primera escena, se indica también «Santa Ágata» sobre la correspondiente santa.

No es imposible que este retablo llevase una predela, aunque no puede asegurarse de modo tajante.



Los dos retablos de la Catedral de Murcia, firmados por Barnaba de Módena, constituyen un conjunto absolutamente excepcional en el panorama de la pintura medieval conservada en España.

Instalados conjuntamente desde el siglo pasado, durante mucho tiempo se consideraron una sola obra, pero parece evidente, tanto por motivos estilísticos como iconográficos, que se trata de dos piezas diversas que corresponden a dos momentos distintos en la producción, extensa y bien conocida, del notable maestro del «trecento» italiano.

Nacido hacia 1335, de padre milanés instalado en Módena, en 1360 se hallaba en Génova con taller abierto como pintor y con prestigio creciente. Allí realiza importantes obras a lo largo de un amplio período que se extiende, documentado, al menos hasta 1383.

En 1367 murió su padre y volvió por un cierto tiempo a su Módena natal, pero regresó pronto a Génova donde firma y fecha bastantes obras en la década siguiente. En 1380 consta que, desde Pisa, se le llama para concluir las historias de San Rainiero dejadas inconclusas por Andrea de Firenze. Allí pinta un gran altar con la *Madonna dei Mercanti* (Museo Nacional de Pisa), y se conservan bastantes obras suyas.

A su regreso a Génova, se pierde su rastro después de 1383, aunque es posible que continuase vivo durante algunos años más.

Su arte se forma con claridad en el mundo sienés derivado de Duccio, pero en sus últimas obras se advierte un cierto deseo de monumentalidad y de modelado corpóreo que seguramente procede del estilo de Giotto y su círculo, que hubo de conocer y estudiar en Pisa. La fusión de elementos sieneses y florentinos impregna su arte de cierto tono análogo al de un Ambrosio Lorenzetti, con su gusto por los interiores de severo efecto plástico, resuelto en amplios planos de color puro y con animado sentido narrativo que contrasta fuertemente con el tono arcaico de sus «madonnas», ancladas muchas veces en modelos de severo espíritu bizantinizante, a la «manera greca».

La presencia del artista en Génova y Pisa, centros importantísimos del comercio mediterráneo, en muy estrecha relación con España y especialmente con el litoral levantino, explican sin duda la presencia en Murcia de estas dos notables obras, aunque desconozcamos con precisión las circunstancias de su encargo y de su arribo a la catedral murciana.

Desde que González Simancas, en su todavía inédito *Catálogo monumental de la provincia de Murcia*, redactado entre 1905 y 1907, llamó la atención sobre estas excelentes pinturas y propuso la identificación de los donantes del retablo de la Virgen como doña Juana Manuel —reina de Castilla por su matrimonio con Enrique II de Trastámara—, y su padre el infante don Juan Manuel, el famoso autor del *Conde Lucanor*, se ha aceptado casi universalmente esa vinculación de los polípticos con la familia Manuel, que poseía una capilla en el claustro de la Catedral, perfectamente identificada por sus escudos de armas.

Don Juan Manuel había muerto en 1349 y su retrato ha de ser póstumo. Doña Juana subió al trono en 1369, y la presencia de la corona real sobre su cabeza obliga a fechar el políptico con posterioridad a esa fecha.

El retablo de *Santa Lucía*, firmado con toda claridad «Barnabas de Mutina pinxit in Ianua» (Barnaba de Módena pintó en Génova) no deja lugar a duda respecto a que se trata de un encargo recibido y realizado en aquella ciudad. En la espiga del Calvario figuran dos figuras de donantes arrodillados, que no han podido ser identificados, pero que es posible que se trate también de miembros de la familia Manuel. Se ha llegado a plantear, incluso, que se pudiera tratar de la misma Juana Manuel, acompañada esta vez de su esposo, el rey Enrique II, aunque nada permite, por ahora, afirmarlo.

El análisis estilístico realizado por Presenti (1968) en un extenso artículo, subraya la considerable diferencia entre ambos retablos, ahora tras la limpieza, mucho más evidente. El de *La Virgen* es, sin duda, el más antiguo y la presencia del retrato de doña Juana Manuel obliga a considerarlo posterior a 1369, cuando, la muerte de Pedro I en Campo de Montiel, hizo subir al trono a su hermano y asesino, Enrique de Trastámara, esposo de aquélla desde 1350.

Los análisis de Presenti comparando las tablas de este retablo con otras obras firmadas y fechadas con precisión por el artista, especialmente con la *Virgen con el Niño* de Fráncfort (firmada en 1367) y la del Kaiser Friedrich Museum de Berlín (1369) que —sobre todo la última, destruida en 1945— resultan extraordinariamente próximas, le llevaban a considerar que el retablo debía haberse pintado en torno a 1370, fecha que parece perfectamente adecuada. Llama la atención aquel crítico sobre la calidad y fuerza expresiva de alguno de los santos de este políptico, especialmente el «San Nicolás» y el «San Antonio Abad», en los que ve un contacto







con el arte de Tomasso de Módena (1326-1379) y una prueba de las fuertes raíces emilianas del arte de Barnaba, capaz de una muy intensa vivacidad expresiva.

Aunque no puede decirse que los retablos de Barnaba de Módena hayan ejercido influencia en el medio artístico local murciano –pues carecemos de ejemplos de pintura inmediatamente posterior a su llegada y los escasos testimonios de pinturas de cierto empeño del siglo xv que conservamos (retablo de *San Miguel* de la Catedral de Murcia) son enteramente ajenos a las formas del pintor de Módena–, si es necesario aludir al eco devocional que la imagen central de este retablo-políptico de *La Virgen de la Leche* tuvo en el medio murciano.

Una tabla que fue objeto de muy especial devoción y que se vinculó un tiempo al origen de la advocación de la Virgen de la Fuensanta, creyéndolo procedente del eremitorio del Monte, no es sino una copia, probablemente del siglo xv avanzado, de la tabla central del políptico de Barnaba, e incluso otra tabla devota, conservada todavía en su capilla de la Catedral, y obra ya del siglo xvi, copia una vez más el modelo de la Virgen de la Leche, que debió impresionar en la ciudad, mucho más como motivo piadoso que como estímulo estilístico.

El políptico de *Santa Lucía*, más complejo, ha de ser de fecha bastante más tardía y seguramente posterior al paso del pintor por Pisa. El tono solemne, monumental, hierático, de la santa que lo preside, se complementa con el delicado sentido narrativo de las escenas de su leyenda, en las que desde luego parece haber ya un componente giottesco. El colorido, además, se hace más ligero, claro y luminoso. La restauración presente ha permitido recuperar una infinita riqueza de matices y de modelado, antes invisibles, que permiten precisar mucho más sobre la evidente evolución de su arte, y sobre la posible actuación de colaboradores, que Presenti había ya insinuado al encontrar en las escenas de este políptico una sabiduría narrativa, un sentido vivo y verdadero de lo que sucede en ellas, ajeno, según su criterio, a lo habitual en Barnaba.

En su estudio, realizado por supuesto antes de la limpieza (1968), ligaba en exceso la figura de Santa Lucía, que preside el retablo, con la de la Virgen de la Leche del otro políptico concediendo excesiva importancia al hecho de que la inscripción que lleva el nimbo de la santa figure en letras minúsculas, como el de La Virgen. Longhi había señalado que, en general, las inscripciones anteriores a 1374 (fecha del pe-

queño retablo de la National Gallery de Londres) están en letras minúsculas, y, a partir de esa fecha, en capitales, lo que –si fuera una norma de valor absoluto– obligaría a datar este conjunto antes de esa fecha.

No creo que la observación deba tomarse con tan rigurosa radicalidad, sobre todo cuando otros componentes, como el color y el sentimiento narrativo, apuntan en otra dirección, y parece que obligan a fecharlo bastante después de 1374.

La limpieza ha hecho ver que el «Calvario» y la «Santa Lucía» que centran el retablo, que Presenti consideraba estrechamente ligados en gama de color al políptico de *La Virgen de la Leche*, están en realidad pintados en la misma gama que las escenas laterales. Basta con ver que la túnica de la santa, que el crítico italiano describe como verde oliva, ha resultado ser de un delicado malva, análogo a los tonos de las escenas pequeñas, y ciertamente muy distinto a la gama, más sorda y severa, del políptico de *La Virgen*.

Sin que sea posible, por ahora, dar una fecha enteramente convincente, más bien parece aceptable que el políptico se pintara al final de la carrera de Barnaba, hacia 1380 o incluso después. Aunque no es por entero fiable, debe recordarse que al exponerse en Madrid en 1939, tras la guerra civil, el pequeño catálogo entonces publicado transcribía la firma del políptico –hoy desaparecida su parte final– como «Barnaba de Mutina pinxit M C D». Ya se ha dicho que la última fecha documentada del pintor es 1383, y parece quizás excesivo prolongar su actividad hasta 1400, aunque no sea imposible.

Se ha señalado que las obras pintadas para el ámbito genovés entre 1370 y 1377 –durante el episcopado del dominico Andrea della Torre– presentan un cierto gusto hierático, sacral y de cierta recuperación de los modos del «duecento». Pero el mismo Presenti señala como el pequeño altarcillo de la National Gallery londinense, fechado en 1374, resulta mucho más fresco, inmediato y humano, atribuyendo esa frescura a que se trata de un encargo ajeno al ámbito genovés, pues supone –seguramente con razón– que los comitentes que aparecen en la escena de la *Coronación de la Virgen* de ese altarcillo no son un dux genovés y su esposa, como había supuesto Corrado Ricci en 1913-14, sino alguien aún más importante, seguramente unos monarcas. Y sugiere –como sola sospecha– que sean precisamente Enrique II de Castilla y doña Juana Manuel.

Sin documentación que explique y aclare la relación del pintor con los reyes de Castilla y la familia Manuel, resulta muy







arriesgada cualquier hipótesis, pero parece evidente que este políptico de *Santa Lucía* es muy distinto al de *La Virgen* y que en él late un espíritu mucho más vivo, realista si se quiere, que poco tiene que ver con la solemnidad rigurosa de este último.

Es sabido que en Pisa, Barnaba estuvo en contacto con el medio franciscano, mucho menos «rigorista» que el dominico, y que seguramente hubo de mantener contactos con el mundo artístico de la Siena y la Florencia de su tiempo. Ya en 1361 hay constancia documentada de que un florentino, Angelo de Firenze, se compromete a trabajar con Barnaba todos los días laborables incluso de noche, y en 1362, es un sienés de nacimiento, aunque ciudadano de Génova, Barnaba de Bruno de Siena, el que se compromete a trabajar con nuestro artista por dos meses en absoluta exclusividad.

Aunque la fecha de este políptico ha de ser, desde luego, muy posterior, y no puede pensarse que sea ninguno de éstos el posible colaborador de estas vivísimas escenas, sí deben tenerse en cuenta, dejando la puerta abierta a estudios posteriores.

Presenti llegó a pensar —aunque lo descarta luego— que, habida cuenta del destino español del retablo, pudiera haber sido su colaborador algún pintor de la península llegado a Génova a estudiar con Barnaba, señalando algunas semejanzas de estas deliciosas escenas con las pintadas por el «Maestro de San Marcos», es decir, Ramón Destorrents, en el retablo de *San Marcos* de la Catedral de Manresa, o incluso con algunas obras tempranas de Pedro Serra o a él atribuidas. Creo que no debe descartarse en absoluto que se traten de obra del propio Barnaba, «en un momento feliz e irrepetido» de su producción más moderna, en contacto con el mundo renovado por la devoción franciscana.

A pesar de ciertas diferencias, creo que puede establecerse una relación de estructura, composición y carácter con el políptico de *San Bartolomé* pintado para la iglesia —hoy destruida— de San Bartolomé del Fossato, en Génova, que Rondón fecha hacia 1380 y en el que también se ha visto la mano de un colaborador, aunque menos hábil que el que se muestra aquí. No sólo la disposición general del políptico es idéntica sino que las escenitas se encuadran de modo análogo y los tipos humanos resultan muy próximos.

La restauración presente ha devuelto al políptico murciano toda su belleza, y quizás ahora pueda estudiarse mejor y resolver con mayor precisión los muchos problemas que todavía plantea.

En cualquier caso, se ha recuperado una obra singularísima del «trecento» italiano, pieza clave, por su belleza y significación, en las relaciones España-Italia de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- M. GONZÁLEZ SIMANCAS: *Catálogo monumental de la provincia Murcia*, 1907, inédito.
- E. TORMO Y MONZÓ: *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. 343.
- C. R. POST: *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge (Massachusetts), 1930, pp. 186-187.
- S. GARCÍA DE PRUNEDA: «El retablo de Santa Lucía en la Catedral de Murcia. ¿Quiénes fueron sus donantes?», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, pp. 79-88.
- P. TOESCA: *Il Trecento*, Turín, 1950, p. 751.
- E. CASTELNUOVO: *Dizionario biografico degli artisti italiani*, vol. VI, 1964.
- A. DE BOSQUE: *Artistes italiens en Espagne du XIV^{ème} siècle aux Rois Catholiques*, París, 1965, pp. 144 y ss.
- L. MALVASSO: «Une Vierge à l'enfant de Barnaba de Módena au Louvre», *Revue du Louvre*, 1969, núm. 6, p. 342.
- F. R. PRESENTI: «Barnabas de Mutina pinxit in Ianua. I politici di Murcia», *Bolletino d'Arte*, 1968, vol. I, pp. 22-27.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Murcia. Arte*. Colección Tierras de España, Madrid, 1976, pp. 170-171.
- C. BELDA NAVARRO: «El arte cristiano medieval en Murcia», *Historia de la región murciana*, vol. IV, Murcia, 1980, pp. 314-333.

EXPOSICIONES

Madrid, 1939: *De Barnaba de Módena a Francisco de Goya*. Museo del Prado, 1939, p. 3.







Rodrigo de Osona

RETABLO DEL CALVARIO

Tabla 2,35 x 1,56 m

Firmado en un papel doblado, abajo en el primer término,
hoy completamente ilegible.

La tabla central estuvo rematada en medio punto.

Convertida en rectangular en el pasado siglo,
se ha subrayado ahora su perfil original.

VALENCIA. PARROQUIA DE SAN NICOLÁS

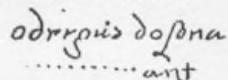
La tabla principal, rematada en medio punto, muestra, en un amplio paisaje, *el Calvario* (2,01 x 1,56 m) con las Marías, San Juan Evangelista y un grupo de Profetas. En el segundo término, grupos de soldados, la Verónica y un hombre con la escalera para el Descendimiento.

En la predela, cinco compartimentos. De izquierda a derecha: *Santa Ana*, *La Virgen y el Niño* (0,32 x 0,27 m), *San Pedro* (0,32 x 0,27 m), *La Piedad* (0,32 x 0,32 m), *San Pablo* (0,32 x 0,27 m), el *Angel Custodio* (0,32 x 0,27 m).



Este retablo es, sin duda alguna, unas de las obras capitales de la pintura española de su siglo y, desde luego, la pieza clave para el conocimiento de la pintura valenciana en el momento de la aparición de los primeros elementos renacentistas de signo italiano, que se superponen, con facilidad y maestría excepcionales, a la fuerte tradición gótico-flamenca que había impregnado el arte local desde el regreso de Luis Dalmau de Flandes en 1436.

La historia externa del maravilloso conjunto es bien conocida. En 1907 Émile Bertaux descubrió la firma, hoy lamentablemente desaparecida, seguramente por un excesivo «manoseo» para hacerla visible, como ya auguraba Tormo. El historiador francés, desaparecido precozmente en la guerra europea, leyó la firma como «Rodrigus de veia me pintavit». Luis Tramoyeres precisó luego que lo único que se veía con claridad era el «Rodrigus» y una «d» seguida de algo ilegible, y rechazaba con firmeza la lectura de Bertaux insistiendo en que le era imposible descifrar lo que restaba. Tormo, haciendo alarde de su miopía que le permitía prescindir de lentes para la visión más próxima, transcribió en 1912, con la ayuda de González Simancas, lo que restaba de la firma como: «...odrigus dosona... / ...ast»:



odrigus dosona
.....ant

Independientemente, las búsquedas documentales del canónigo de la Catedral de Valencia, don José Sanchís Sivera, le llevaron al hallazgo en el Archivo General del Reino de Valencia del contrato —publicado en 1922—, firmado el sábado día 20 de abril de 1476, entre «Maestre Rodrigo pintor de la ciudad de Valencia» y Mosén Joan Albarracín, presbítero y vicario de la iglesia de San Nicolás, para hacer un retablo «ab hum Crucifici ab la Marie e Maria Magdalena, profetes e jueus a totes ses ordenanzas, tot en una post, ab son banch baix a b cinch cases, coes, lo hum en mig la Verge Maria de les dolors, e en les dos cases apres, en la una sent Pere o Sent Pau, e en les foranes, en la esquerra, l'angel custodi, en la dreita santa Ana ab la Verge Maria e son fill en lo bracs. E en les polseres del costat sent Pere martir e sent Nicholau». Cobraría por él 30 libras pagadas en tres plazos, 10 en el momento de la firma, 10 cuando estuviera enyesado y dibujado, y las otras 10 al acabarlo. Se comprometía a darlo por concluido para el día de Todos los Santos (1 de noviembre) del mismo año, es decir, en un plazo de cinco meses y diez días.





La descripción del contrato corresponde literalmente a lo que hoy puede verse en el retablo con la excepción de los guardapolvos o polseras, que han desaparecido. Los santos que en ellos se representaban eran los titulares de la iglesia, que aunque conocida popularmente como de San Nicolás, es en realidad, la parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir y ambos comparten hoy el altar mayor barroco.

Aunque el contrato no habla sino de «Mestre Rodrigo» y Sanchís Sivera no llegó a advertir la identidad con Osona, Tormo insistió en la identificación, que corroboraron luego la aparición de nuevos documentos a nombre de Rodrigo de Osona relacionables con obras de estrecho paralelo estilístico con la pieza que examinamos.

La existencia en el Victoria and Albert Museum de Londres de una importante tabla de la *Adoración de los Reyes* firmada con claridad: «Lo fill del Mestre Rodrigo», procedente del monasterio valenciano de la Zaidía, de monjas cistercienses, dada a conocer por Passavant en 1853 cuando aún se hallaba en Valencia, mostraba —aparte de subrayar cómo el pintor famoso, era conocido generalmente como «Mestre Rodrigo» tal como figura en el contrato de 1476— la existencia de un hijo pintor, que durante mucho tiempo se ha considerado homónimo del padre, al conservarse documentos a nombre de Rodrigo de Osona durante un muy largo período de tiempo (desde 1463 a 1518) y suponerse que no podría ser la misma persona, creyendo que las noticias más antiguas se referirían al padre y las más recientes, posteriores a 1505, al hijo.

Afortunados hallazgos documentales recientes, dados a conocer por el profesor Ximo Company, han permitido precisar que el hijo de Maestre Rodrigo, pintor como él, con él asociado en contratos de obras en parte conservadas y de estilo análogo a la obra firmada de Londres, no se llamaba Rodrigo sino Francisco, y que en 1518, cuando hace testamento Rodrigo de Osona —indudablemente el viejo, pues coincide el nombre de su mujer, conocido por otros documentos anteriores— debía haber fallecido ya, pues no se le cita para nada en el detallado documento de últimas voluntades donde sí se mencionan otros hijos.

Los nuevos datos biográficos y sobre todo la constancia documental de que en 1500 Rodrigo y su hijo Francisco contratan el retablo de *San Dionisio* de la Catedral, en parte conservado, han obligado a replantear toda la producción conocida hasta ahora atribuida a Osona el Joven, que quizás sea



fruto de la colaboración entre padre e hijo, en medida difícil todavía de precisar, aunque parece evidente —a partir de la tabla de Londres única obra segura del hijo solo— una técnica más simple y plana, y un creciente empleo de elementos renacentistas en lo que podría estar más cerca de Francisco.

Pero la fortísima personalidad que emana del retablo del *Calvario*, perfectamente documentado como obra del padre, y fechado además con precisión en un momento en que



no es imaginable la presencia del hijo, permite ver en Rodrigo de Osona una de las individualidades más fuertes de todo el arte español de su tiempo.

La limpieza del retablo, deseada ya por Tormo en 1933 y realizada ahora, sesenta años más tarde, permite recuperar muchísimo de la belleza de esta obra capital, aunque desgraciadamente los daños recibidos a lo largo del tiempo sean ya irrecuperables y se evidencien aún más. La tabla ha-

bía sufrido ya una restauración documentada en 1849-1850, por obra de Vicente Castelló, el académico discípulo de Vicente López, precoz romántico en el ambiente valenciano. La limpieza de entonces debió barrer cruelmente las zonas claras, y muy especialmente los rostros de las Marías y algunas partes del paisaje, y se repintaron extensamente algunos daños puntuales, cubriendo mucho de la pintura original. Esos crudos repintes, el ensordecimiento de los barnices, y las capas de suciedad y cera de los cirios, hicieron decir a Tormo, en 1932, que el colorido de Osona «no los sabemos todavía», añadiendo unas palabras premonitorias que vale la pena reproducir ahora «pero presumo que cuando se le saque y se le pueda limpiar, y levantar repintes, repristinar y adecuadamente barnizar, todavía notaremos como se barrieron mucho las veladuras» y añade, al reproducir algunas notas tomadas directamente ante el cuadro en 1919: «Veo bien claro que aquí se cela una esplendidez de colorido que puede igualar a la tabla Albarrán (la *Virgen del Caballero de Montesa*). El blanco de María será gran nota y gran nota su contraste con el azul de ultramar que se adivina en el manto. El rojo de la Magdalena será vivísimo. El verde de cardenillo no sabemos por detrás de qué negro sucio aparecerá... La obra es toda una ruina espléndida, capaz de resucitar, pero está bien maltratada.»

La restauración presente permite corroborar las palabras de Tormo y ofrece ocasión para replantear el estudio de la tabla y analizar la complejidad de sus componentes estilísticos donde la lección de Flandes se hermana con muy precisos ecos del «quattrocentismo» italiano.

La amplitud del escenario, de tan extenso desarrollo paisajístico, es muy superior a cuanto se había visto antes en Valencia, concediendo al cielo y al lejano mar una importancia excepcional que, como subrayó Angulo, hace evocar ciertos fondos eyckianos. Pero en ese paisaje tan nórdico en su trazado, se despliegan personajes y grupos en los que se juntan primores flamencos con sorprendentes avances del sentido formal, nuevo e idealizado, que llega de Italia.

El tratamiento del cuerpo del joven de perfil, vestido de amarillo, que lleva sobre sus hombros una escalera y se recorta sobre el fondo oscuro de la roca, a la derecha del Cristo, resulta de una elegancia enteramente italiana que contrasta con la crispación nórdica de otros elementos de la composición. Y no menos sorprendente es el detalle, enigmático en su significación, de la figura femenina desnuda, se-





mivelada por telas transparentes, que parece dormir a la izquierda en el paisaje del fondo mientras desfilan ante ella grupos de soldados cubiertos de complicadas armaduras.

El grupo principal del primer término está presidido por la esbelta figura del Crucificado, colocado muy alto, de modo que su patética silueta se imponga al espectador con toda su fuerza expresiva, concentrada en el rictus crispado de su rostro cadavérico.

A los pies, en dos grupos claramente diferenciados, se colocan «las Marías y San Juan» de una parte, y de otra, los «profetas y judíos» que fija el contrato.

El grupo de la izquierda se compone al modo tradicional flamenco heredado de Roger van der Weyden aunque, como observó Angulo, Osona ha exaltado aún más las notas de agudo patetismo expresivo y ha quebrado la figura de la Virgen desmayada, cuyo manto blanco azulado, de grandes pliegues angulosos a la manera nórdica, llena buena parte del primer plano. Del cerrado grupo se despega un poco la figura de la Magdalena, vestida de rojo, que, con las manos abiertas, alza

el apasionado rostro hacia el Crucifijo. Todo el grupo resulta de muy fuerte inspiración flamenca, aunque puedan también, como hace Post, señalarse algunos contactos con modos y modelos del círculo ferrarés y paduano derivado de Squarcione al que nos referiremos de inmediato.

El grupo de la derecha resulta sorprendente tanto por su disposición, un tanto desligado del asunto principal —colocado de espaldas al Calvario y ajeno al parecer de cuanto allí acontece— como por la diferencia evidente entre los dos núcleos que lo componen.

Inmediatamente a los pies de la cruz, tres personajes lujosísimamente vestidos parecen discutir entre sí animadamente. Uno, de frente, calvo y barbudo, centra el grupo; los otros dos, lampiño uno y el otro barbudo y con complicado tocado, lo flanquean. Ha de tratarse, no de los santos varones como se ha supuesto, sino de los profetas que exigía el contrato. La iconografía tradicional de los personajes del Antiguo Testamento en Valencia, recurría habitualmente a estas lujosas vestiduras de brocados y terciopelos. El otro gru-





po, más en segundo término, no lo componen soldados, como supone Angulo, sino personajes civiles, también vestidos con evidente cuidado, pero sin la ostentación de los otros. Son, sin duda, los «judíos», espectadores distanciados de la acción.

En estos grupos, triunfa la evocación italiana, muy directamente relacionada con el mundo paduano y con el arte de Mantegna, tanto en el tratamiento del dibujo —preciso, duro y casi leñoso— en los escorzos de las cabezas como en el color. El amarillo de la figura de la derecha y su modo de plegar las telas, evocan directísimamente al gran maestro de Padua, y el roquedal de estructura estratificada fuertemente, acusada en horizontal, que cierra la composición por la derecha, está también estrechamente ligado a los que aparecen en los paisajes de Mantegna.

Este componente italiano es aún más evidente en el banco o predela donde —salvo en el compartimento central, con la «Piedad» en un umbroso paisaje— las figuras de los santos es-



pecificados en el contrato, se presentan sentados ante una especie de banco o antepecho decorado con motivos escultóricos ciertamente sorprendentes.

Las figuras sacras son muy nobles y hermosas, pero, iconográficamente, se relacionan con la tradición valenciana anterior y podrían incluso, evocar aún modelos del círculo Jacomart-Reixach. Ahora bien, la decoración del fondo resulta de una novedad absoluta. El antepecho está concebido como un banco corrido de sillares cuyo respaldo va coronado por cardinas góticas; su parte horizontal baja, sirve de soporte a un desfile de figurillas desnudas que sostienen una guirnalda que se convierte en elemento de continuidad entre los compartimentos. Esas figurillas están tratadas en monocromo como si fueran esculturas y no está claro si se trata de un relieve fingido o si se simula una sucesión de pequeños bronce adosados al fondo pético. La presencia de sombras proyectadas sobre el muro, acentuando la rotundidad de las formas, hace más bien pensar en esto último. Ya Tormo

advirtió en estos motivos: «un cultivo y vocación por el arte clásico más griego que romano antiguo y (si tanto saber cupiera en el siglo xv) más arcaico que clásico pleno». Efectivamente, algunas de las figurillas parecen evocar bronce etruscos o, aún mejor, las imitaciones que de ellos se hicieron en Padua en el «quattrocento». Véase por ejemplo la primera figura de la izquierda en el recuadro de Santa Ana, con su barba faunesca como en los bronce de Riccio.

La curiosa y bellísima serie de figurillas desnudas, masculinas y femeninas, jóvenes y maduras, reclaman un estudio atento que quizás descubra algún sentido oculto. Es muy significativo que en el compartimento dedicado al Ángel Custodio, las figurillas sean todas de ángeles niños, buscando una especie de consonancia con la figura principal.

La limpieza ha permitido recuperar casi por entero esta delicada predela, donde aparece ya formalizado (en la Virgen de la Santa Ana, y en el Ángel Custodio) el modelo humano que estábamos acostumbrados a considerar característico de Osona «el Joven», y que hay ya que tener por creación de «el Viejo».

Hoy, tras la documentación publicada por el profesor Company y con la gran tabla limpia, se podrá, seguramente, abordar mejor el estudio de la personalidad de Rodrigo de Osona, aunque resten todavía muchísimas interrogantes.

El principal asunto no resuelto es el de su origen, procedencia y formación. Nada podemos asegurar respecto al apellido Osona, que será, como siempre se ha creído, un indicador de procedencia. Pero ni la Ausona (Vich) Catalana, ni la Osona Milanese, ni la Osona de Soria, ni la Osuna andaluza trasmutada en Osona pueden, por ahora, asegurarse como su lugar de procedencia. Como señaló, el que en todos los documentos se le llame Rodrigo (y no Roderic, como se pretende en la reciente bibliografía catalano-valenciana) podría apuntar hacia un origen castellano, pero nada sabemos con certeza. Aunque la presencia de elementos estilísticos que enlazan con la tradición valenciana de Jacomart-Reixach puede hacer pensar —como se ha hecho— en que su formación sea valenciana, nada impide pensar que esos elementos respondan también a presiones de la clientela, acostumbrada a determinadas fórmulas devocionales.

La fuerte carga flamenca de esta obra maestra, fechada en 1476, puede hacer pensar en un viaje a Flandes, que casi todos los críticos han creído necesario. El fuerte expresionismo y la fuerza dramática y casi crispada a que conduce Oso-

na su componente flamenco, le enlaza con Bartolomé Bermejo, con el que creo tiene más contactos de los hasta ahora señalados, y con quien parece seguro que colaboró en el tríptico de Acqui Terme, pintado posiblemente hacia 1485, con posterioridad al *Calvario* ahora restaurado.

Bermejo estaba en Valencia en 1468 y podría, quizás, haber movido a nuestro artista a viajar a Flandes, donde sin duda se había formado él mismo, o proporcionarle grabados o dibujos de aquella procedencia.

Pero el componente itálico, con tan claras alusiones al mundo de Ferrara, Padua y Bolonia, exigiría quizás otro viaje italiano de difícil encaje cronológico. En 1472, como es sabido llegan a Valencia, llamados por Rodrigo de Borja, el futuro Papa Alejandro VI, Paolo de San Leocadio, de Reggio Emilia, Francesco Pagano, de Nápoles, y el «Maestre Ricard» quizás Ricardo Quartararo, siciliano. La presencia y el estímulo de este grupo hubo de ser también importante para Rodrigo, y es obligado recordar que la *Virgen del Caballero de Montesa*, del Prado, que casi unánimemente se considera hoy de Paolo de San Leocadio, fue tenida por obra próxima a Osona por críticos tan avisados y sensibles como Tormo y Post.

La primera noticia documentada del Mestre Rodrigo, o Rodrigo de Osona, en Valencia es de 1463 y la fecha de su testamento es febrero de 1518. Si se supone que en la primera fecha tuviera en torno a los veinte o veintitrés años, habría que suponerle nacido hacia 1440-1443, y muerto entre los setenta y cinco y los setenta y ocho años, edad ciertamente muy crecida para su tiempo, pero no imposible.

Su educación hubo de hacerse en los años cincuenta-seenta del siglo xv, quizás es el ambiente valenciano en el que señoreaba el estilo de Jacomart-Reixach. El bache documental entre 1464 y la fecha del retablo del *Calvario* (1476) permite —hipotéticamente— situar ahí unos viajes que enriqueciesen con otros horizontes su arte. El contacto con Bartolomé Bermejo reforzaría su gusto por lo flamenco más expresivo, y la llegada de los artistas italianos, su curiosidad por las formas nuevas.

El *Calvario* de San Nicolás es su obra magistral, fruto de una primera madurez en torno a los treinta y tres años. La fuerza expresiva, la potencia dramática y el tenso lirismo de esta obra singular van a ir cediendo luego, poco a poco, hacia formas más estereotipadas, tanto en lo dramático —que se crispa hasta casi la caricatura en las tablas de la *Pasión* del Museo del Prado— como en lo sereno, donde la blandura, un

poco convencional, de lo que se ha venido considerando obra de Osona «el Joven», atestigua una cierta mecanización de la producción de su taller. La labor de los Osona, padre e

hijo, con taller conjunto, será ya en lo sucesivo —al menos en lo que conocemos— inseparable, y no alcanzará nunca el altísimo nivel de esta pieza capital ahora recuperada.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

- E. BERTAUX: «Les primitifs espagnols. Les disciples de Jan van Eyck dans le Royaume d'Aragón», *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1908, p. 425.
- L. TRAMOYERES: «Los cuatrocentistas valencianos. El Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre», *Cultura Española*, 1908, pp. 139-145.
- J. SANCHÍS SIVERA: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930.
- E. TORMO y MONZÓ: «Rodrigo de Osona, padre e hijo y su escuela», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932 (p. 101-147) y 1933 (pp. 153-214).
- C. R. POST: *A History of Spanish Painting*, vol. vi, Cambridge (Massachusetts), 1935, pp. 170-267.
- D. ANGULO ÍÑIGUEZ: *Pintura del Renacimiento*, vol. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955, pp. 21-30.
- J. CAMÓN AZNAR: *La pintura española del siglo XVI*, vol. XXIV de *Summa Artis*, Madrid, 1970, pp. 26-40.
- X. COMPANY y L. TOLOSA: «La identidad del pintor Osona el joven», *Archivo Español de Arte*, 1990, pp. 666-667.
- X. COMPANY: *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, Lérida, 1991 (con extensa bibliografía precedente).



LA RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS

Taller de Restauración del Museo del Prado

Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA

Restauración del soporte

José de la Fuente Martínez

José Manso Gómez

Restauración de la pintura

Elisa Mora Sánchez

Eva Perales Ojeda

Alfredo Piñeiro Garay

Almudena Sánchez Martín



Rodrigo de Osona

RETABLO DEL CALVARIO

Restauración de la pintura

Enrique Quintana Calamita

Clara Quintanilla Garrido



Los polípticos de la catedral de Murcia, en el momento previo a su traslado.

Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA

Restauración del soporte

DESCRIPCIÓN DEL SOPORTE

Tanto el retablo de Santa Lucía como el de La Virgen de la Leche se componen de cinco tablas de álamo –madera típica del soporte italiano. La del centro, mucho más ancha, está formada por la unión de dos paneles.

Son tablas de corte tangencial, labradas a azuela y unidas a canto vivo en el retablo de *La Virgen de la Leche*. En el de *Santa Lucía*, la unión es a canto solapado con espigas de madera en forma de cono, hoy totalmente perdidas.

En ambos casos, presentaba un embarrotado de pino atornillado al soporte. Los travesaños originales fueron eliminados en alguna antigua restauración. Son todavía visibles las huellas de los clavos que fijaban los travesaños al soporte, así como las marcas de los barrotes en las tablas: tres en *La Virgen de la Leche*, dos en *Santa Lucía*. El primero presenta también unas hendiduras en corredera realizadas en alguna anterior restauración, con el motivo, quizás, de encajar un barrote móvil a través de este rebaje. Esto no se llevó a cabo, ya que las hendiduras están sin terminar.

También presentan ambos retablos una capa superficial –no original– de serrín y cola, algo muy típico en las consolidaciones antiguas, y que tanto daño han causado en algunos soportes.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Cabría calificarlo de bastante malo. Hay que tener en cuenta que estos retablos han sufrido la humedad constante de las diferentes paredes donde han estado ubicados, con continuos ataques de hongos (visibles en la tabla central de *La Virgen de la Leche*), causantes de un primer debilitamiento del soporte. En las zonas atacadas se produjo la entrada de xilófagos, que dañaron su estructura general, e incluso la de-

saparición de algunas zonas del retablo (molduras, columnas, pináculos, etc.). A esto hay que añadir la incorrecta aplicación de unos burdos barrotes a contraveta, atornillados al soporte, que han originado grietas y alabeos debido a las tensiones acumuladas por la falta de movilidad de las tablas. Por fortuna, la buena preparación de la pintura ha impedido que todas estas grietas se hayan reflejado en la capa pictórica.

TRATAMIENTO REALIZADO

Una vez desinsectada y desinfectada la pieza, consolidamos el conjunto de los retablos y fijamos todas las grietas. El siguiente paso fue la retirada de los barrotes atornillados al soporte.

En un soporte de madera impermeabilizado por una sola cara como es el caso, y dada la higroscopicidad de este material, la entrada y salida del agua de saturación se efectúa primordialmente por la cara no pintada, pues la preparación y la pintura constituyen una barrera más o menos impermeable. En ambientes secos y calurosos hay una pérdida de humedad del reverso de la tabla, lo que origina una contracción en la misma que puede entrañar graves riesgos para el soporte.

Es necesario, pues, aplicar un sistema que asegure la movilidad del conjunto de las tablas y a la vez sirva de perfecta sujeción del conjunto estructural de la obra. Diseñamos unos barrotes móviles en roble –madera consistente pero bastante elástica– con acanaladuras por donde se deslizarán unas llaves. Dichos barrotes han sido rebajados con la finalidad de aligerarlos de peso, dotarles de una mayor elasticidad y disminuir la superficie de rozamiento con la tabla. Las llaves, a su vez, se dividen en dos partes unidas por corredera en cola de milano: la inferior va encolada a favor de veta al soporte, mientras que la parte superior se encaja en la ranura del barrote. Las llaves se colocan en las zonas más frá-



1. Parte posterior del retablo de *Santa Lucía* antes de comenzar el trabajo de restauración.



2. Eliminación de los barrotes atornillados que impedían el movimiento de las tablas.

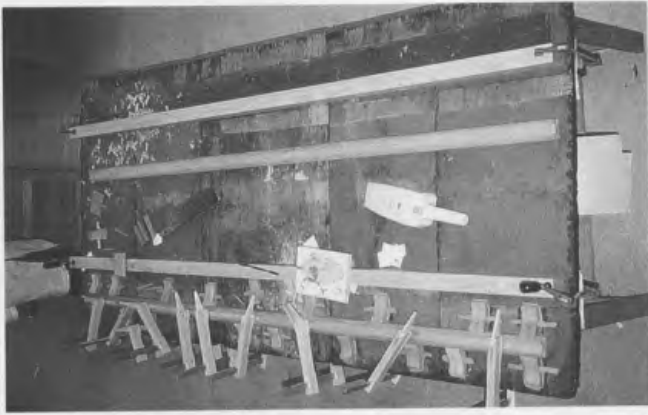
giles de las tablas, así como en los vasos más débiles. Cada una de ellas se aloja en diferentes alturas al barrote, cuya acanaladura sube o baja en función del alabeo de la tabla. En casos excepcionales, de gran alabeo, lo que hemos variado ha sido el grosor de la parte inferior de la llave. Esto se hace con la intención de no tocar ni cepillar bajo ningún concepto el soporte.

La unión de las diferentes tablas se realiza mediante unos «chaperones» que fijan a favor de veta dos pequeñas correderas dispuestas a ambos lados de las tablas. Estas piezas poseen una resistencia calculada para soportar tensiones normales; en caso de contracciones extraordinarias o golpes bruscos la pieza se partiría, pero nunca la tabla.

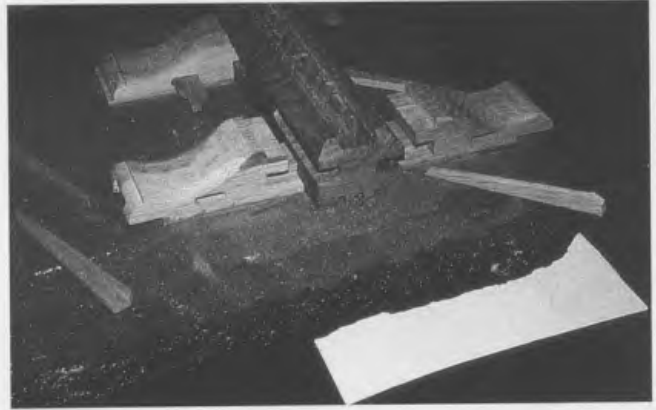
La parte superior del retablo de *Santa Lucía*, antes unida mediante tablas clavadas, se ha realizado ahora con unas piezas con acanaladuras que pegamos a favor de veta en las dos partes del retablo. A continuación introducimos una corredera que une estas dos piezas. La inferior lleva además un tope para impedir que la corredera pueda caerse. Todas estas piezas, y las anteriormente descritas, van aseguradas mediante dobles cuñas de roble.

Para darle mayor consistencia y rigidez estructural al conjunto del retablo, así como para facilitar su transporte y re-

3. Una vez consolidado y fijadas las grietas del retablo, se procede a la colocación de los barrotes móviles.
4. Detalle del sistema de llaves. La ranura es mayor que el ancho de la espiga de la llave para que la tabla pueda expandirse y contraerse. Se reduce al máximo el contacto con la tabla para que en ningún caso la fuerza de la llave supere al de la tabla. La forma no es caprichosa, pretende descargar el máximo de madera y conseguir un efecto estético.
5. Pieza de unión entre las tablas. Posee la fuerza necesaria para sujetar las tablas, pero, a la vez, es lo suficientemente débil como para que, en caso de una excesiva tensión, pueda saltar sin poner en peligro la obra.
6. Anclaje de las tablas de remate del retablo de *Santa Lucía*.
7. Las llaves se deslizan mediante una corredera, introduciéndose la espiga de la misma en una caja previamente realizada en el bastidor. Un tornillo, introducido en una doble rosca embutida en la madera, fijará la llave.
8. Llaves de unión. Montadas encima del travesaño para la sujeción del bastidor. Unas espigas reparten todo el peso de forma uniforme sobre las correderas.



3



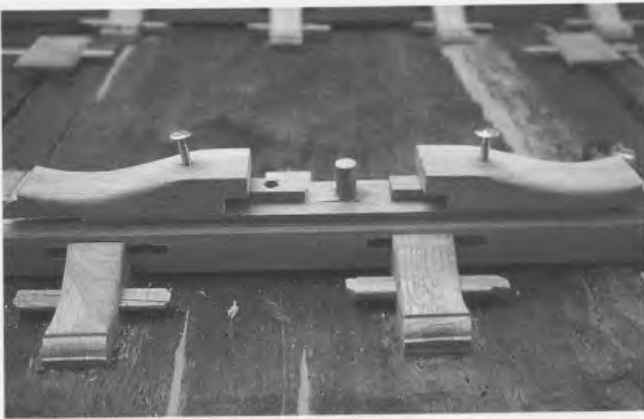
4



5



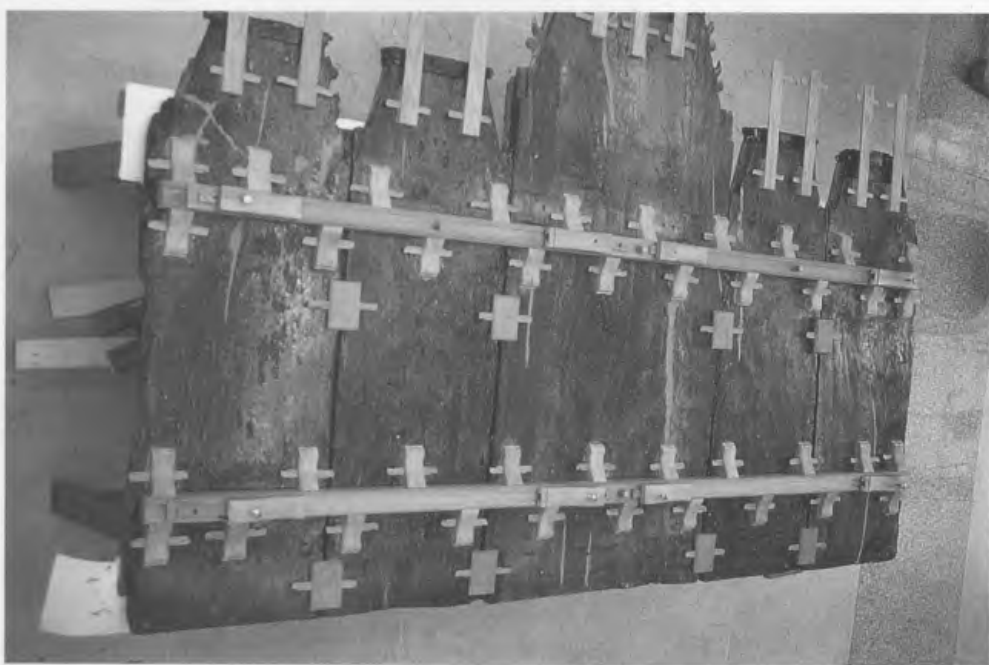
6



7



8



9. Vista general de todo el entramado. Los barrotes han sido fijados mediante llaves que se deslizan sobre unas acanaladuras del mismo.

10. Colocación del bastidor. Ocho piezas en corredera, además de cinco espigas de haya, se encargarán de repartir el peso del retablo sobre el bastidor. En ningún momento el bastidor será una traba para el perfecto funcionamiento de los barrotes móviles. Nos servirá para transportar sin peligro la obra sin necesidad de manipular las tablas y para colgar la obra y aislarla de la humedad del muro.





11. Conjunto de todo el trabajo realizado sobre el soporte en el retablo de *Santa Lucía*.
Todo cuanto se ve es desmontable, además es posible liberar cualquier tabla sin necesidad de desmontar toda la obra.

ducir el peligro de manipulación, hemos realizado un bastidor en pino de Valsaín –madera compacta y de poco peso–, que va sujeto mediante unas piezas en corredera y espigas a los barrotes, sin impedir, por ello, su libre movimiento. A su vez este bastidor nos servirá para colgar la obra a la pared y aislarla de la humedad.

Todo este entramado de piezas se desmonta en cuestión de minutos. Además, podemos descolgar cualquier tabla del retablo sin necesidad de desmontar el conjunto de la obra. El

contacto de toda esta estructura con el soporte se reduce a la parte inferior de la llave, cuyo grosor en general no tiene más allá de cuatro milímetros. Y lo más importante, deja que la totalidad del retablo pueda moverse con las fluctuaciones de humedad y temperatura. Realizada en madera de roble de principios de siglo, cada una de sus piezas ha sido perfilada y encajada a mano. Los acoplamientos están realizados en madera con madera, sin utilizar ni clavos ni tornillos.



Desembalaje de los polípticos en el taller del Museo del Prado.

Barnaba de Módena

POLÍPTICOS DE LA VIRGEN DE LA LECHE Y DE SANTA LUCÍA

Restauración de la pintura

ELEMENTOS ORNAMENTALES EN RELIEVE

El ataque por insectos xilófagos al que se ha visto sometido el conjunto de los retablos ha provocado el desprendimiento de parte de los elementos decorativos de la madera y con ellos del dorado que sustentaban.

La diferencia estructural, de colorido y de la calidad del oro, de los pináculos que rematan la parte alta del retablo de *Santa Lucía*, con respecto al resto, demuestra que se reconstruyeron en su mayoría, en antiguas restauraciones.

En el conjunto arquitectónico de los retablos y sus ornamentos podemos señalar la pérdida de numerosos elementos de madera, que constituían los remates finales de paneles y entrecalles y también de los extremos y cierres de la zona perimetral de las obras.

En los oros se encontraron daños de diversa consideración, producidos por desprendimientos de la preparación en unos casos, o por desgastes, roces y agresiones externas en otros.

La suciedad era notable, acentuándose en las molduras más sobresalientes.

LA PINTURA Y LOS OROS DE FONDO

En líneas generales puede decirse que tanto la preparación como la capa pictórica se conservan estables. Se aprecian diversos craquelados, en su mayoría horizontales o con una ligera inclinación, pero sin aparente peligro de desprendimiento, debido en gran parte a la buena preparación realizada en su momento. En las uniones de los paneles, entre la madera y la imprimación, debajo de las columnillas talladas que los enmarcan, se observa un lienzo grueso en el caso del retablo de *La Virgen de la Leche* y más fino en el de *Santa Lucía*, en ambos casos muy uniforme y tupido, tejido

en tafetán, que contribuye a que la capa pictórica tenga mayor resistencia y refuerzo en esta zona de unión de las distintas tablas, al servir el lienzo como amortiguador de los movimientos propios de la madera. Estos lienzos de refuerzo, se encuentran rotos longitudinalmente al haberse separado en el pasado todos los paneles.

En algunas zonas, como por ejemplo en el brazo de Santa Lucía, la tabla central, se observan irregularidades en forma de depresión, y otros pequeños abultamientos producidos posiblemente por nudos y deformaciones de la madera que se transfieren a la capa pictórica. Los dos paneles del lateral derecho en el retablo de *Santa Lucía* y el central y el último de la derecha en el retablo de *La Virgen de la Leche*, tienen un alabeo convexo debido probablemente a un inadecuado corte de estas tablas en la sección axial del tronco del árbol y a la excesiva humedad a la que se vieron expuestos en su emplazamiento habitual.

En la mayoría de las tablas se aprecian faltas de color, en algunos casos llega a verse el estuco blanco, en otros aparecen los contornos de las figuras desdibujados y sin pintura, dejando al descubierto el oro de base como sucede en los hombros de las santas del lateral derecho superior del retablo de *Santa Lucía*. En otras zonas, las faltas son puntuales, siendo en muchos casos pequeñas y múltiples a modo de hendiduras. Se observaron numerosos repintes por toda la superficie, que trataban de ocultar los desgastes y pérdidas de color. Algunos de estos repintes se observaban a simple vista, otros se ocultaban tras barnices oxidados y suciedad, aunque se distinguían con facilidad por la diferente textura y calidad con respecto a la pintura original.

El estrato superficial aparece formado por una serie de capas superpuestas de suciedad y barnices oxidados de un tono pardo oscuro, desigual y opaco, que impide la contemplación de los colores reales de la obra, alterando al mismo tiempo los volúmenes de las figuras y los distintos pla-







Detalle del inicio de la limpieza en la zona derecha del rostro de Santa Lucía correspondiente a la tabla central del retablo.

nos de la composición. También se aprecian gotas de cera, sobre todo, en el retablo de *La Virgen* donde además aparecen acumulaciones de cola que en algunos casos han tirado de la capa pictórica produciendo levantamientos y pérdidas de esta capa e introduciéndose en las oquedades de la decoración grabada. Se han encontrado en éstos, restos de cola, pequeños fragmentos de gasa, indicando que posiblemente en algún momento se protegió con este material para su traslado.

En algunas de las partes altas de los craquelados del retablo de *Santa Lucía*, se observaron zonas de pintura más claras; en un principio se pensó que eran desgastes de color, pero su posterior limpieza reveló que en realidad se trataba de la pintura original. No es el caso del retablo de *La Virgen de la Leche*, en el que es frecuente encontrar la parte alta de las cazoletas muy abrasionadas y en algunos casos retocadas y repintadas.

En los oros se aprecian algunas zonas, muy pocas, huecas y levantadas en su preparación que se manifiestan por pequeños abultamientos en la superficie. Se observan numerosos desgastes que dejan ver el bol rojizo de la preparación, abundan en todas las zonas los arañazos y pérdidas y la suciedad es también muy notable y desigual en los dis-

tintos fondos. En el retablo de *La Virgen de la Leche* se observan en los fondos restauraciones realizadas con pan de oro.

TRATAMIENTO EN PINTURA Y ORO

El primer paso que se siguió después de la consolidación del soporte de madera fue la fijación y el sentado de la capa pictórica y preparación de todas aquellas zonas que parecían tener algún riesgo de desprendimiento no inminente pero sí posible, ya que en algunos lugares se apreciaban indicios de deterioro de la adherencia de la preparación al soporte y en otros, simplemente, la formación de cazoletas era muy pronunciada. Se llevó a cabo con los materiales y técnicas tradicionales: un adhesivo proteínico diluido en agua y aplicación de calor con presión moderada. Para el fijado de los oros se siguieron los mismos criterios y técnicas.

El siguiente proceso fue la eliminación de las sucesivas capas de suciedad, barnices oxidados, repintes antiguos y restos de cera y cola. Se realizaron diversas pruebas de limpieza con distintos disolventes; con una mezcla de esencia de trementina y etanol se eliminó la capa de suciedad y bar-

nices más superficial, junto con los repintes y reintegraciones de la última restauración, probablemente no muy antigua, ya que estaban realizados con acuarelas o témperas, materiales reversibles. La mezcla de disolventes mencionada anteriormente no daba buenos resultados para la limpieza de las restantes capas de suciedad, por lo que se continuó probando con nuevas fórmulas, hasta obtener la que se consideró óptima y más adecuada para este caso. Se formuló un disolvente de acción lenta y a nivel de superficie formado por una mezcla de: acetona, alcohol bencílico, trietanolamina y agua en suspensión emulsionados todos ellos con un espesante (carbopol).



Primera fase de la limpieza, en la cual fueron eliminados repintes de anteriores restauraciones; quedan aún para una fase posterior sucesivas capas de suciedad y barnices oxidados.

Con este disolvente fue posible la eliminación de las sucesivas capas acumuladas y superpuestas sobre la superficie, que dada su antigüedad, resultaban sumamente resistentes a los métodos tradicionales de limpieza.

Hay que mencionar que se ha procedido a la eliminación de unas inscripciones, no originales, que en las tablas superiores, a la altura del pecho de cada una de las imágenes, en letras negras, figuraba escrito el nombre correspondiente a la santa representada. Se podía ver además, pintado en blanco, en estas tablas superiores, un número, que parece indicar la sucesión o colocación de imágenes en el retablo. La relación de nombres y números eliminados es la siguiente:



Salen a la luz antiguas pérdidas de pintura, recuperándose las transparencias de los rostros y los ropajes, así como las texturas y calidades de los suelos y mármoles de fondo.



Bajo los desgastes
y faltas de oro de los fondos
aparece el color rojizo del bol
dado en su base.

En las zonas altas de los craquelados
se observan partes con pintura más clara,
correspondientes al color original.

La pintura va recuperando
su carácter durante la fase
de limpieza.

Este fragmento
corresponde a la escena
de la «Crucifixión», tabla
central del remate superior.

Los colores originales
se encontraban ocultos
tras las sucesivas capas
de suciedad y barnices
antiguos, dándole así
un color pardo oscuro
al conjunto de la obra.





Dos de las tablas situadas en la parte superior izquierda del retablo de *Santa Lucía* antes de comenzar la restauración. Los números 1 y 2 que aparecen en blanco están repintados sobre las figuras, posiblemente para indicar un orden de colocación al haber sido desmontado el retablo en alguna ocasión.

comenzando por la marcada por el número 1 en blanco, situada sobre la tabla de «Santa Ágata se aparece a Santa Lucía» llevaba el nombre atribuido a Santa Úrsula; la siguiente, con el número 2, situada a la derecha de la anterior, es ilegible; en la que figura el número 3, situada a la derecha de la tabla central que representa la «Crucifixión», figuraba escrito Santa Catalina, y la número 4, a la derecha de la anterior figura el nombre de Santa Margarita. Tras el levantamiento de la mayor parte de los repintes, barnices y polución, aparecieron numerosos desgastes y faltas de capa pictórica, afectando con mayor intensidad a las pinturas situadas en la zona derecha de ambos retablos. El deterioro sufrido en estas zonas es muy superior al del resto, obser-



Tablas de Santa Catalina y Santa Margarita situadas en la parte superior derecha del retablo. Los nombres que aparecen en negro sobre las figuras son repintes que se realizaron para identificar a cada una de las santas. El pináculo izquierdo de Santa Catalina (figura izquierda) es el único original de la época, los demás son imitaciones reproducidas en restauraciones posteriores.

vándose una degradación considerable tanto de las capas de preparación y pintura como de la arquitectura ornamental que la enmarca. Algunas de las imágenes de Santa Lucía muestran importantes pérdidas afectando incluso a los rostros y manos en varias escenas. En el retablo de *La Virgen de la Leche* encontramos todo el borde inferior con faltas notables de capa pictórica ya reintegradas de antiguo, que afectan también a buena parte de la firma del pintor, realizada en letra gótica dorada en una franja situada en la parte baja de la tabla central. En esta misma tabla hay una pérdida de capa pictórica en la mitad de la cabeza del Niño Jesús que afecta a parte de la nariz, todo el ojo izquierdo, gran parte de la mano izquierda que sujeta el pecho de la Virgen y el

oro que circunda toda esta zona. Estos daños se encuentran reintegrados con la suficiente calidad por lo que no se ha considerado necesario su eliminación. El mismo criterio se ha seguido con la franja donde se encuentra la firma, con algunos trazos del forro del manto azul de la Virgen y de la manga del brazo izquierdo. Las finas líneas de oro que remarcaban los pliegues de los ropajes y sus dibujos, aparecen en unos casos en perfecto estado y en otros, con pérdidas puntuales o lineales, quedando en cualquier caso la huella de su trazo.

Del mismo modo que por la limpieza se han dejado al descubierto lagunas y faltas de color antiguas, tapadas en anteriores restauraciones, se ha conseguido recuperar los volúmenes de las figuras con sus delicados coloridos, las texturas de las telas, mármoles y suelos, así como las transparencias de los rostros nacarados y las filigranas doradas de los ropajes.

El nombre de Santa Lucía aparece en letra gótica y dorada encima o en un lateral de la figura femenina, señalándola en cada una de las distintas escenas de su vida, milagros y martirio representados en el retablo. Asimismo en el retablo de *La Virgen de la Leche* podemos identificar a cada santo por su nombre grabado en letra gótica, en el interior de cada nimbo como elemento decorativo.

La limpieza de los oros se efectuó de forma semejante a las pinturas, mostrando especial resistencia la suciedad depositada en las zonas de relieve. Aparecieron numerosos desgastes, arañazos y algunas lagunas con faltas ya retocadas. Durante el proceso de limpieza de los oros no hubo sorpresas, ya que al no ser la capa de suciedad tan intensa, como en el caso de las pinturas, se transparentaban los daños ya señalados.

Tras el proceso de limpieza se procedió al estucado de las

faltas de color y de los oros, empleando para ello cola de conejo y yeso mate (sulfato cálcico), materiales semejantes a los utilizados para la preparación de las pinturas originales.

La reintegración de las faltas de pintura se realizó en dos fases: en una primera se aplicó acuarela como base, finalizada ésta, y después de aplicar con brocha barniz de resina natural, se procedió a la segunda fase de reintegración utilizando pigmentos aglutinados con barniz. La reconstrucción de partes de rostros, manos y otros elementos que faltaban se pudo efectuar gracias al trazado de un dibujo de base, inciso en el oro, que el artista realizó antes de comenzar a pintar las figuras.

Las finas líneas de oros que marcan los pliegues y decoran los mantos y túnicas de los personajes que se reintegraron, fueron completadas con oro fino en polvo aplicado con pincel.

El oro de fondo se reintegró dando primeramente una base de acuarela del mismo tono rojizo que el bol y a continuación se aplicaron con pincel veladuras y punteados de oro fino.

Finalmente, para matizar e igualar los brillos de las reintegraciones se barnizó con spray, empleando un barniz de la misma naturaleza que el utilizado en la primera aplicación con brocha.

El resultado final ha sido muy satisfactorio, ya que de haber continuado las obras en el estado en que se encontraban, el deterioro hubiese seguido aumentando con la consiguiente degradación y pérdida de pintura.

Ahora, recuperado su color original, volúmenes, planos y texturas se puede apreciar en todo su esplendor esta joya de la pintura trecentista italiana, única en este estilo que se conoce en España y que se conserva en la Catedral de Murcia.

Detalle de la cabeza de la Virgen después de la limpieza. Esta fotografía muestra el color original una vez eliminada la suciedad, los barnices oxidados, los retoques y los repintes que cubrían la parte alta de las cazoletas que se encontraba muy abrasionada.



Fotografía ultravioleta en la que se aprecia una gran mancha en el borde inferior, debajo de las manos de la santa, que corresponde a una zona donde la capa pictórica se ha perdido y fue reintegrada en una restauración anterior.



EN LAS PÁGINAS SIGUIENTES ►

Tabla central de Santa Lucía antes de comenzar la limpieza. Las manchas blancuecinas cuadradas corresponden a pasmosos de barnices producidos al realizar el fijado de color en la zona.

Enfrentada, la tabla restaurada.

Escenas que representan la vida y martirio de Santa Lucía. La gruesa capa de suciedad y los barnices oxidados ocultan los diferentes planos y los auténticos colores y texturas de cada una de las pinturas. Se observan faltas de color que dejan al descubierto el estuco blanco de la preparación.

Enfrentadas, las tablas restauradas.

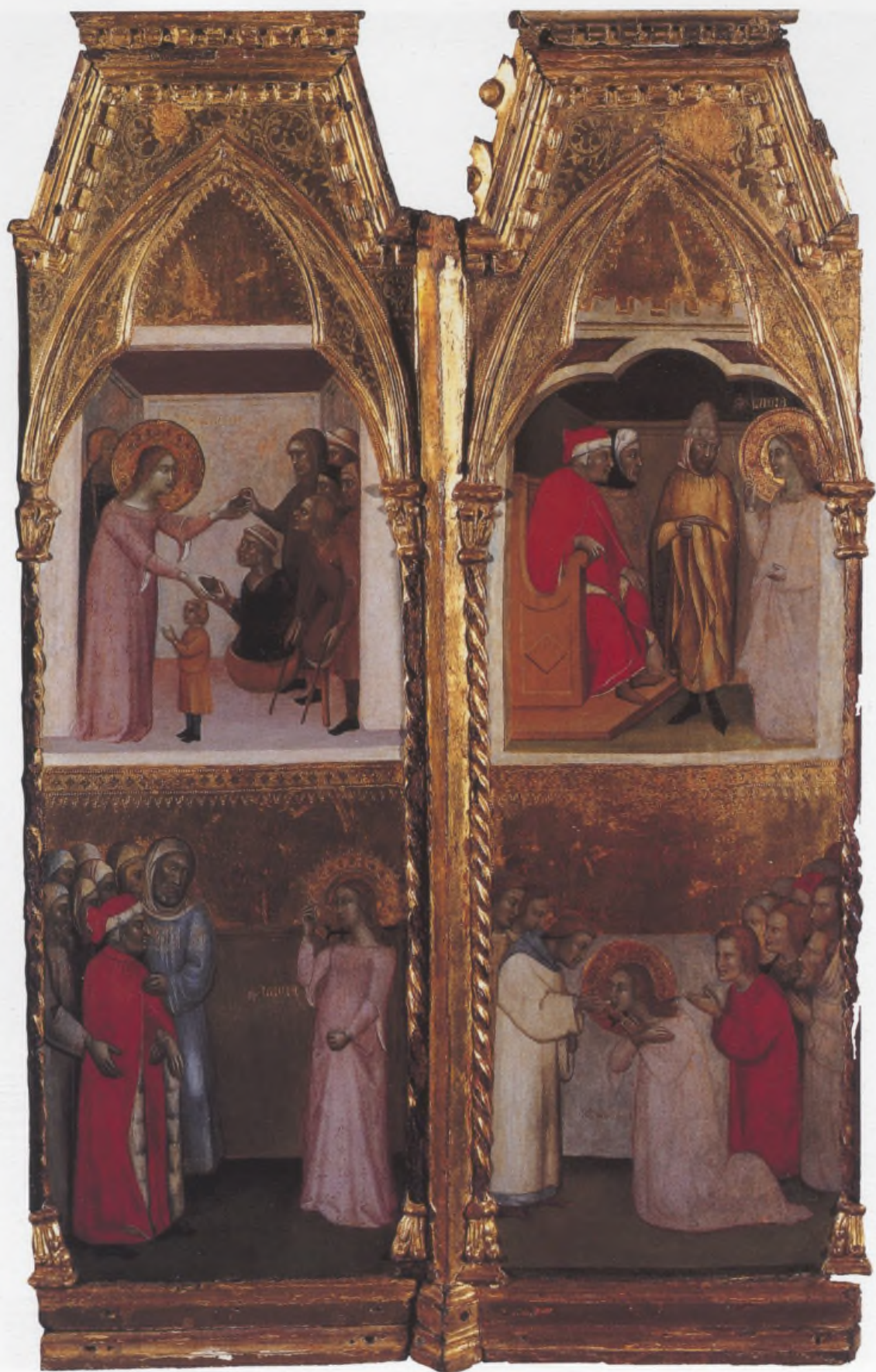
Pinturas correspondientes a la zona derecha del retablo de *Santa Lucía*. En el borde lateral derecho puede observarse parte de un lienzo colocado entre la madera y la preparación para dar mayor consistencia y refuerzo a la capa pictórica, al amortiguar los movimientos propios de la madera.

Enfrentadas, las tablas restauradas.















El retablo del Calvario, en el momento de ser descolgado de su emplazamiento, en la sacristía de la iglesia de San Nicolás.

Rodrigo de Osona

RETABLO DEL CALVARIO

Restauración de la pintura

EL SOPORTE

El soporte de la obra muestra unas excelentes condiciones de conservación, a pesar de que seguramente en el siglo XIX se encoló a un marco falso. Las tablas no han sufrido movimientos y únicamente muestran ligeros curvamientos convexos, que indican, al observar la pintura, la presencia de los diferentes paneles de madera que componen la obra. La parte posterior ha mantenido su estructura original sin intervenciones, dos travesaños horizontales y dos en cruz, detalle éste típico de la escuela valenciana entre otras. Estos travesaños sirven como refuerzo al ensamblaje de la obra, dando consistencia al conjunto, detectándose en la pintura por pequeños abultamientos alineados horizontalmente a la altura de las caderas de los personajes, que indican la presencia de cabezas de clavos con los que están sujetos estos travesaños.

La pintura en su origen estaba rematada en medio punto, que con la colocación del marco rectangular, quedó desdibujado al suplementarse las esquinas con paneles de madera a los que se les dio un tono oscuro y opaco. Pese a estos aspectos negativos, se ha preferido mantener el marco al considerar la estabilidad que ha logrado el soporte de madera y no poder prever qué movimientos se producirían en unas tablas de estas dimensiones al verse libres del cerco que las sujeta. Primando de esta forma la conservación y estabilidad del soporte sobre cualquier otro aspecto estético.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Al no producirse movimientos bruscos de la madera, seguramente debido a la estabilidad de la humedad que ha rodeado a la obra en la parroquia de San Nicolás, la pintura no ha sufrido grietas ni levantamientos de su superficie, por lo que no fue necesario realizar ningún tipo de fijado del co-

lor. Los abultamientos debidos a los clavos tampoco fueron tratados, ya que al estar perfectamente adheridas preparación y pintura, no se habría conseguido otro resultado que el aplastamiento del color.

El aspecto que mostraba la pintura antes de comenzar la limpieza era de una total opacidad, resultado de las capas de suciedad depositadas sobre la obra, así como grandes manchas amarillas producto de la oxidación de antiguos barnices desiguales. Más graves resultaban los retoques de pintura aplicados en antiguas intervenciones, que parecían extenderse indiscriminadamente por toda la superficie cubriendo pérdidas de pintura y color originales—incluso la túnica azul de la Virgen fue coloreada con repintes sin nivelar previamente las faltas de preparación—, lo que provocaba un efecto de irregularidad en su visión. Los goterones de cera indicaban la devoción que se tuvo a la imagen durante siglos, lo que sin duda provocó una constante preocupación por maquillar la imagen de la Virgen, sin la adecuada capacitación técnica; fueron cubriendo pérdidas de color original y extendiéndose poco a poco por toda la superficie hasta cubrir por completo gran parte de la pintura. Otro detalle significativo era el manto pardo de una de las mujeres santas que sujeta a la Virgen, que mostraba un fuerte granulado indicativo de que estuvo sometido a una fuente de calor próxima, probablemente las velas de devoción popular. Asimismo el papel blanco de la parte baja de la obra—en que se sabe estuvo una inscripción con el nombre del pintor—, mostraba grandes claros, por haber sido frotado una y otra vez con el ánimo de leer su texto.

TRATAMIENTO

La limpieza comenzó eliminando las capas de suciedad superficial que cubrían la obra, con el fin de acceder fácil-







• EN PÁGINAS ANTERIORES

El Retablo del Calvario,
antes y después de su restauración

Distintos aspectos
del proceso de limpieza en su fase inicial,
en los que se puede apreciar cómo,
al ser eliminados los barnices y suciedad acumulados,
van apareciendo los detalles y transparencias
que permanecían ocultos, tanto en el cuerpo del Cristo
como en los fondos de paisaje
y el manto blanco de la Virgen.

En la parte derecha,
ya limpia,
comienza a ser visible
el colorido original.



mente a los repintes y barnices amarillentos, materia fundamental de la intervención. Los antiguos barnices amarillentos de resinas naturales fueron eliminados con bastante facilidad mediante un disolvente a base de etanol y «white spirit»; con ello se recuperó la transparencia del color original alterado por la sucesiva superposición de barnices que, con el paso de los años y producto de la oxidación, se habían tornado amarillentos. También la irregularidad con que habían sido aplicados provocó la formación de grandes acumulaciones, que debido a su espesor, mostraban un amarillo aún más intenso.

Uno de los efectos que causaba este velo de suciedad y barniz irregular era el aspecto de planitud de la pintura. Se habían perdido por completo los volúmenes de las figuras que componen el friso de la mitad inferior, ofreciendo un aspecto confuso en su distribución espacial. Al mismo tiempo, los diferentes planos del paisaje de la parte superior que debían ofrecer un efecto de lejanía gradual, marcada por las aglomeraciones rocosas y las diferentes tonalidades verdosas, estaban totalmente perdidos.

Tras esta limpieza de barnices antiguos se trabajó en la eliminación de todos los repintes que cubrían y alteraban la pintura original, reforzando para ello el disolvente empleado hasta ahora. El manto blanco de la Virgen estaba totalmente repintado, y aún teniendo pérdidas de pintura y fuertes desgastes de antiguas limpiezas, no se justificaban los pliegues y volúmenes rehechos. Posiblemente en alguna limpieza antigua se trató de acentuar el contraste de formas, realizando una limpieza más intensa en las zonas de luz, que con el paso del tiempo confirió a las sombras un color totalmente amarillo. La eliminación de barnices y repintes dejó al descubierto una organización de plegados más simple y un modelado suave de los paños, lo que permitió su reconstrucción mediante el retoque de las pérdidas de color originales. Los repintes azules fueron eliminados al no aportar ningún dato de cómo fueron en origen y estar realizados sobre el soporte prácticamente sin nivelación de estuco con la superficie de pintura. Quedaron aisladas y al descubierto algunas partículas de color, especialmente en el borde de la manga derecha, lo que facilitó posteriormente, las labores de reintegración.



Detalle del grupo de la Virgen antes de comenzar la restauración en el que se aprecian los repintes y las manchas de barniz amarillento, y el mismo detalle ya restaurado.



La parte inferior de la obra fue liberada de los densos repintes negruzcos que habían aplicado, apareciendo pequeños detalles como la presencia de dos caracoles o las gotas de sangre que bajan de la cruz. Especialmente dañados se encuentran la esquina izquierda y el perro tendido que se rasca, que habían sido totalmente cubiertos. Los rostros de algunas figuras, especialmente las que flanquean la cruz, mostraban unas zonas blancas, en las que no podía afirmarse que cubrieran un color original; se trataban en realidad de repintes muy antiguos alterados que ocultaban pequeñas pérdidas de color, recuperándose con ello la pintura prácticamente intacta.



La conservación de los grupos de figuras ofrece grandes diferencias atendiendo a los desgastes provocados por las malas y repetidas limpiezas. Vuelve a ser la Virgen la figura más intensamente limpiada, quizás por su importancia temática y con el ánimo de hacer resaltar su presencia, contrastando con dos grupos de tres figuras a la izquierda de Cristo, que han conservado sus matices y acabado en muy buen estado, posiblemente por ser considerados secundarios en el drama que se representa. La figura de Cristo con un barniz muy desigual mostraba a simple vista algunas pérdidas en el pecho y repintes, que acentuaban el sombreado; sin embargo su conservación real bajo estas superposiciones se puede con-



Detalle del grupo de figuras situado a la izquierda de Cristo donde se observan los repintes alterados en la frente de una de las figuras y la falta de transparencia del colorido, y el mismo detalle ya restaurado.



Detalle del paisaje, tras la figura del Cristo, ya restaurado, donde se aprecia cómo ha recuperado su profundidad al liberarse de los viejos barnices; y el mismo detalle antes de comenzar la limpieza, totalmente plano, debido a las gruesas capas de barniz y suciedad acumulados sobre él.





Tabla central de la predela restaurada y estado que presentaba antes de la limpieza





Tablas laterales de la predela restauradas y estado que presentaban antes de la limpieza

siderar bastante aceptable, al no cubrir los repintes las faltas de color y dejar visible la limpieza el modelado del cuerpo, tenue pero completo y en armonía con la imagen de Cristo, representado en la predela. La cabeza de Cristo en perfecto estado, estaba cubierta únicamente por viejos barnices; la limpieza hizo aparecer la incisión de un medio nimbo que coincide con los rayos dorados y quizás puede ser resto de una primera idea en la concepción de la aureola.

El paisaje, que estaba cubierto principalmente por capas de barniz –que dejaban ver franjas verticales limpias con desgastes en el camino y pérdidas casi completas en los rostros de las dos figuras que miran hacia lo alto–, se limpió tratando de recuperar su profundidad y transparencia. Sobre todo el cielo había sido recubierto por repintes, que en la parte superior de la cruz eran casi totales, tal vez realizados en el momento en que se colocó el marco con el fin de disimular las esquinas añadidas. Una vez eliminado el barniz oxidado que-



daron a la vista gruesos repintes sobre el grupo de la Virgen y algunos desgastes en el prado junto a las piernas de Cristo.

Uno de los aspectos más importantes conseguido con la limpieza realizada ha sido sin duda la recuperación de la luz. La escena parecía desarrollarse durante la noche. Únicamente algunas lagunas claras en el cielo indicaban lo contrario; sin embargo al limpiarse, el colorido original proporciona a la obra una luminosidad que permite apreciar detalles y calidades inadvertidas hasta el momento.

Una vez finalizada la limpieza, se procedió a realizar el nivelado o estucado de las pérdidas de color original, utilizando cola animal y yeso mate, cubriéndose estas lagunas con acuarelas que sirven de base para realizar posteriormente la reintegración o retoque con color.

El cuadro se barnizó con resina «dammar» disuelta en «white spirit» que garantizaba una excelente capa de protec-



ción y una reversibilidad comprobada con siglos de experiencia.

El último proceso que se realizó fue la reintegración, que intenta evitar el efecto negativo que producen en el espectador las pérdidas de pintura original al romper la unidad de la obra. La tipología de las pérdidas es muy variada, desde la laguna en la túnica azul de la Virgen que ocupaba casi toda la superficie, hasta pequeñas partículas perdidas. En todo el proceso se utilizaron colores para restauración, fáciles de eliminar en el futuro, aplicándolos única y exclusivamente en las lagunas de color original. La técnica de retoque empleada varió en función del tamaño y colocación de la pérdida a reintegrar. En general, se procuró que el color aplicado no se diferenciase del que originalmente ocupó su lugar; únicamente se realizó una excepción con el azul del manto de la Virgen que debido a su gran tamaño y a la falta de daños, se prefirió adoptar una técnica de ra-



yado uniforme que permitiera distinguir la parte retocada por los restauradores.

La predela padecía los mismos problemas que la tabla principal y se realizaron los mismos procesos. Por un lado, cabría destacar la magnífica conservación de las tablas que representan a «San Pedro» y «San Pablo», y por otro, los importantes daños de la tabla que representa a «Santa Ana con la Virgen y el Niño», donde el manto blanco de la Virgen con desgastes y retoques antiguos no se pudo limpiar en profundidad por no conservar debajo pintura en buen estado que permitiese una reconstrucción más próxima al original.

Tablas laterales de la predela restauradas y estado que presentaban antes de la limpieza

CATÁLOGO

EDICIÓN

Fundación Argentaria

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso, S.A.

DISEÑO

Francisco J. Rocha

FOTOCOMPOSICIÓN

Fotojae, S.A. Madrid

FOTOMECÁNICA

Pérez Díaz, S.L. Madrid

FOTOGRAFÍA

Joaquín Cortés
Obras restauradas

Ornoz

Obras antes de la restauración

Taller de Restauración del Museo del Prado
Proceso de restauración

IMPRESIÓN

Julio Soto Impresor, S.A.

Av. Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz Madrid

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos, S.A. Madrid

ISBN

84-8140-022-X

DEPÓSITO LEGAL

M-27209-1993

©

Fundación Argentaria

1993

EXPOSICIÓN

COORDINACIÓN POR EL MUSEO DEL PRADO

Jesús Urrea

COORDINACIÓN POR LA FUNDACIÓN ARGENTARIA

Delfín Rodríguez

Joaquín Soroa

RESTAURACIÓN

José de la Fuente

José Manso

Elisa Mora

Eva Perales

Alfredo Piñeiro

Enrique Quintana

Clara Quintanilla

Almudena Sánchez





FUNDACIÓN
ARGENTARIA



MUSEO DEL PRADO
MINISTERIO DE CULTURA

MUSEO DEL PRADO