

El retablo mayor gótico.

Febrero - agosto 2011

Francisca Jaén Pareja
Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca

1. Introducción

Dentro del programa unitario de intervenciones, en el marco de la «reforma de Gaudí» que se estaba llevando a cabo por iniciativa del Cabildo entre 2007 y 2014, estaba pendiente la actuación sobre el retablo mayor gótico.

Teniendo en cuenta que ya se había intervenido en las imágenes exentas del retablo, era el momento para la intervención en la estructura arquitectónica que las contenía, de modo que se pudiera completar la información y poder efectuar una lectura global del conjunto. Desde la reforma litúrgica y arquitectónica, llevada a cabo por iniciativa del obispo Pere Joan Campins en 1904, esta estructura se encuentra ubicada sobre unas ménsulas en el muro de la nave de la epístola, encima del portal del Mirador.

Tanto los estudios preliminares como la documentación generada a partir del primer contacto con el retablo permitieron plantear una propuesta de actuación con el objetivo de subsanar, con todas las garantías, las deficiencias que presentaba su estado de conservación.

Todo el estudio científico-técnico llevado a cabo durante la intervención se realizó por un equipo multidisciplinar integrado por restauradores, historiadores del arte y técnicos químicos. El papel desarrollado por la coordinadora de la documentación,¹ que registró todo el proceso y estuvo en permanente comunicación con el equipo restaurador, fue fundamental para plantear las diferentes lecturas referentes a esta pieza y ayudar a establecer los criterios de actuación. Desde esta plataforma se pudo comprender mejor el aspecto que presenta el retablo actualmente y actuar en consecuencia.

De este modo, la intervención del Taller de Restauración del Obispado, encargado de la restauración, partió de una aproximación a la obra que incluía

¹ Catalina Mas Andreu, responsable del área de patrimonio de la Catedral.

el análisis de los factores de deterioro, las patologías presentes, los materiales y técnicas constructivas.² Con esta primera información y la documentación histórico-artística aportada por el Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios de la Universitat de les Illes Balears, se redactó un informe preliminar de intervención. A partir de aquí, y aprobado el proyecto por el Consell de Mallorca, se empezó a trabajar.³



Fig. 1. Retablo mayor gótico⁴

² Para este estudio el Cabildo de la Catedral facilitó el acceso a la arquitectura del retablo instalando un andamiaje.

³ El Consell de Mallorca ejerce las competencias en materia de Patrimonio Histórico. Por tanto, al estar declarado BIC, su autorización es imprescindible. Este proyecto fue aprobado el 22 de diciembre de 2010.

⁴ Si no se especifica la fuente, las fotografías pertenecen al Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca.

2. Estudio histórico-artístico

Originalmente era un retablo con tipología de caja transparente, formado por un solo cuerpo, con dos fachadas translúcidas paralelas y levantadas sobre una predela esculpida en altorrelieve, donde se representan siete escenas marianas de gran riqueza compositiva. Estas escenas están separadas por doseletes y ángeles, y todo el conjunto es coronado por un perfil de crestería calada con pináculos. El retablo se elevaba a un metro y medio aproximadamente sobre un banco de piedra esculpido.

Una estructura de arquerías determina cada fachada, dividiéndola en siete calles, en las que se alojaban las esculturas exentas, siendo la central de una anchura mayor. A propósito, este era el lugar que ocupaba la imagen titular de la Catedral, *Nostra Dona de la Seu*. Sobre las columnas que separan las calles, unas esculturas de ángeles músicos tocan instrumentos. En la fachada lateral y posterior los vanos presentan maineles. Los arcos, rematados por gabletes, tienen en los perfiles cardinas y en los extremos macollas y florones. En las enjutas de los arcos hay bajorrelieves que representan apóstoles en la fachada anterior, santas en la posterior y santos en los laterales. Tanto la estructura como toda la ornamentación son de factura gótica.

Mientras la historiografía coincide en la relación de este retablo con el de plata que se levantaba en el altar, realizado por Perpignani en 1373,⁵ la atribución siempre ha presentado muchas dudas por falta de documentación. Por la comparación con la sala capitular gótica y piezas del portal del Mirador, ha sido atribuido por G. Llopart y J. M. Palou al maestro Pere Morey, documentado en Mallorca en 1384.⁶

Las últimas investigaciones realizadas a partir de documentación del Archivo Capitular de Mallorca procedente de la *Confraria de Sant Pere i Sant Bernat* plantean una nueva autoría y datación, atribuyéndolo a Llorenç Tosquella junior, aprendiz de Pere Morey, y trasladando su fecha de ejecución en torno a 1417.⁷

Formando parte de la historia del retablo se encuentran los cambios de ubicación que ha sufrido desde su concepción. El primer cambio es a consecuencia de la reforma barroca del altar mayor entre los años 1728 y 1730. El armado del retablo barroco diseñado por Giuseppe Dardanone y ejecutado

⁵ Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Mallorca, pág. 54-55. Sagristà Llopart, E. (1950). *Retablos góticos de la Catedral de Mallorca: el de madera y el de plata*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, pág. 12-13.

⁶ Llopart, G. y Palou, J. M. (1995). «La escultura gótica». En A. Pascual Bennàssar (coord.), *La Seu de Mallorca*, pág. 53-74). Palma: José J. de Olañeta, Editor, pág. 64.

⁷ Pons Cortés, A. y Molina Bergas, F. (2012). «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)». *Porticum, Revista d'Estudis Medievals*, 3, 72-100.

por Joan Dejà conllevaba la inutilización del retablo gótico y provocaba el desmembramiento de la mazonería. La fachada anterior se colocaba a espaldas del retablo barroco mirando a la cátedra, girando también sus esculturas, mientras que la fachada posterior pasaba a funcionar como celosía en lo alto de la capilla de la Trinidad. La nueva ubicación supuso la mutilación de las fachadas laterales y de las bóvedas, afectando también a la imagen de la Virgen a la que se le seccionaba la parte posterior. Perdida su funcionalidad, el retablo sufre un acusado abandono que afectará directamente a sus materiales constitutivos.

El segundo cambio de ubicación es consecuencia de la reforma del presbiterio por Gaudí en 1904. Desmontado el retablo barroco, se recuperan los elementos que forman parte del retablo gótico.⁸ Las imágenes se colocan bajo unos doseletes de nueva factura en el presbiterio y la estructura arquitectónica se monta sobre unas ménsulas de piedra en el portal del Mirador, situando una fachada sobre otra y adosando las fachadas laterales que habían sido seccionadas a la fachada anterior. En esta intervención se incorpora un fragmento del *corredor de ciris*, que funciona de balaustrada de la fachada anterior.

Desde la perspectiva de la actualidad, se concibe el retablo como dos cuerpos superpuestos sin olvidar que se trata de las fachadas anterior y posterior, que en su forma primigenia configuraban las dos caras del retablo.

Es evidente que el retablo mayor gótico ha pasado por capítulos decisivos para su conservación, que junto con los naturales, fruto del paso del tiempo, han determinado el aspecto y patologías actuales.

3. Materiales, técnicas y su estado de conservación

3.1. Estudio del sistema constructivo

Si con una ventaja cuenta la restauración, frente a otras disciplinas, es con el acercamiento a las obras con la posibilidad de su estudio directo. Por tanto, la información que se genera a partir de una intervención es una fuente de documentación tan válida como la que haya podido quedar registrada en los documentos escritos, sin olvidar que la recopilación de esta nueva información se ha de interpretar conjuntamente con la documentación histórica.

La estructura portante original

Debido a los cambios de ubicación, muchos de estos elementos portantes no se han conservado, pero otros se han mantenido ejerciendo la misma fun-

⁸ El 4 y 5 de Julio de 1904, el retablo es desmontado del presbiterio quedando descubierta la capilla de la Trinidad, en: Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración* [...]. Mallorca, pág. 62.

ción. Por tanto, a partir de la intervención se ha podido conocer el armazón que configuraba originalmente la tipología de caja del retablo. Igualmente la policromía que mantienen algunas de estas piezas estructurales indica las partes que eran visibles y las que quedaban ocultas.

La estructura portante original estaba ejecutada en madera de conífera y se organizaba a partir de ocho montantes verticales a los que se anclan las siete calles de las fachadas, y que todavía se conservan.⁹ Estas piezas de sección cuadrada tienen talladas, a partir de la mitad inferior, pequeñas columnas, de cuyos capiteles arrancaban las bóvedas que cerraban el espacio superior, una para cada calle. Por los listones clavados horizontalmente en la parte posterior de las calles, se supone que había un entarimado que ocultaba el reverso de estas bóvedas, y cerraba el retablo por la parte superior. Las dos fachadas del retablo se presentaban paralelas, separadas aproximadamente unos noventa centímetros, distancia que viene marcada por el ancho de las fachadas laterales.

El perfil de los montantes de los ángulos indica que estas piezas, actualmente seccionadas en la parte inferior, debían arrancar desde la predela, posiblemente parcialmente ocultos por esta. Ambas piezas siguen el mismo perfil y se encuentran igualmente policromadas.

En el interior de la fachada posterior, a la altura de la crestería, se conservan los travesaños. En esta parte se localizaron marcas de montaje.¹⁰



Fig. 2. Parte superior de los montantes



Fig. 3. Sección inferior de los montantes

⁹ Estos montantes tienen seccionada la parte inferior, que debía de encajar en la base de madera del retablo.

¹⁰ Es posible que estas marcas se realizaran durante la intervención de Gaudí.



Fig. 4. Marcas de montaje

La estructura portante diseñada por Gaudí

El desmembramiento del retablo y su nueva ubicación en el muro del portal del Mirador hizo necesaria una nueva estructura que sostuviera las fachadas. Para ello, Gaudí coloca a cinco metros del suelo unas ménsulas de piedra que sostienen toda una estructura de madera reforzada longitudinalmente con vigas de hierro. A esta estructura se sujeta la predela, que queda oculta por la parte posterior por un machihembrado dispuesto en diagonal.

Salvando la altura de la predela, unas vigas que arrancan del muro sostienen todo un entarimado de tablones que sirve de base para el primer cuerpo o fachada anterior del retablo. Esta misma estructura se repite para la fachada posterior, que, en este caso, se levanta sobre unos caballetes de madera para salvar altura y evitar que quede oculta tras la crestería del primer cuerpo. En la parte central del entarimado del segundo cuerpo se deja un espacio vacío como acceso entre ambos pisos. Una tercera tarima con las mismas características sostiene la fachada posterior en la parte superior.

Las vigas que sostienen el entarimado se colocan en las fachadas coincidiendo con los montantes originales, que a esta altura aparecen seccionados, y se sujetan mediante grandes pletinas de hierro.



Fig. 5. Montaje de la predela

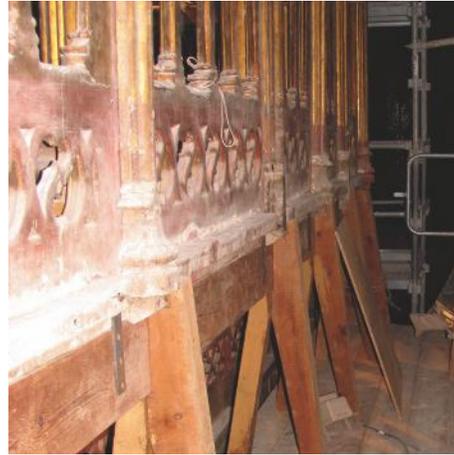


Fig. 6. Montaje de la fachada posterior.

La arquitectura del retablo

Las dos fachadas del retablo, actualmente dispuestas una sobre otra, presentan la misma técnica de ejecución. Están formadas por paneles independientes que miden 90 × 510 centímetros, excepto el central que tiene una anchura 120 centímetros, en los que se abre el arco apuntado. Cada panel corresponde a cada una de las calles. Están dispuestos verticalmente y funcionan de apoyo de todos los elementos ornamentales del retablo. Formando parte del mismo panel únicamente encontramos tallados los relieves de las enjutas; en los paneles de la fachada anterior están representados los apóstoles, en la posterior las santas y en las fachadas laterales los santos. Todas las figuras se presentan con sus atributos.

El resto de elementos que decoran las fachadas, incluidas las arquerías caladas, están trabajados de forma independiente y sujetos por grandes clavos de forja que se ubican siempre en el mismo lugar. Estos elementos decorativos se encuentran camuflando las uniones de las calles.

De este modo encontramos una serie de piezas: las ménsulas, cortadas en forma de figuras antropomorfas que representan a los profetas, identificados por la inscripción que llevan en las filacterias, y realizadas de una misma pieza de madera. Las columnas de sección triangular y con fuste nervado dividido en tres partes por anillos que continúan el perfil son de base poligonal y capitel con talla vegetal de cardinas. Los ángeles músicos situados sobre las columnas son de bulto redondo y tallados de un solo bloque de madera, sin vaciar. Únicamente los instrumentos musicales que llevan son, en la mayoría de las

esculturas, de otra pieza de madera. En la parte posterior, se observan agujeros, al parecer para insertar unas alas. Los ángeles se encuentran coronados por doseletes rematados con agujas. Finalmente y sobre los gabletes encontramos el remate con un florón que separa los relieves de apóstoles y santos.

A los paneles se les acoplan molduras, de perfil triangular, unas con dragones tallados, situadas entre las ménsulas y otras con motivos vegetales, en la parte superior de las fachadas, marcando la separación con la crestería. Todos los plafones tienen un antepecho calado rematado con hojas. El remate de cada panel se realiza mediante una crestería acabada con flores de lis que queda interrumpida por pináculos, coincidiendo con la separación de las calles.

La decoración interior se limita a la talla de las columnas en los montantes, situadas en la unión de las calles, siguiendo la misma tipología que en la cara anterior con capitel tallado de decoración vegetal. La técnica de ejecución es tan cuidadosa como por la cara anterior aunque más sencilla, por el hecho de ser un retablo transparente.

El perfil plano del retablo se ve interrumpido por un gran doselete central, con perfil de medio hexágono,¹¹ donde se alojaba la imagen de la Virgen. La parte superior se encuentra sujeta al panel de madera, mientras que la parte inferior, la peana, se presenta como pieza independiente. Este dosel presenta en cada ángulo pequeñas tallas de angelitos que originalmente llevaban alas de latón dorado.

La predela, la conforman tablones dispuestos en sentido transversal, unos sobre otros, fijados con clavos y colas. Las escenas están talladas en altorrelieve a partir de estos tablones, salvo las partes que más sobresalen, como brazos, cabezas o algunas figuras separadas del fondo, que están talladas de forma independiente y luego insertadas y encoladas mediante pequeñas espigas de madera y clavos de forja. En la separación de las escenas, las figuras de ángeles siguen la misma técnica de ejecución.

Cada escena queda cubierta con una bóveda tallada que se ajusta desde arriba. En la parte superior de estas bóvedas, se contemplan pequeños listones que cierran y ocultan el sistema de montaje de esta pieza interior.¹² En cada clave de las bóvedas aparece una letra tallada; en conjunto se puede leer «Ave Maria».

¹¹ La imagen de la Virgen tenía la peana hexagonal antes de ser mutilada.

¹² Se considera que este mismo sistema de montaje fue aplicado en las bóvedas.



Fig. 7. Clave de bóveda de una escena de la predela

Bóvedas

Sobre la tarima que descansa la fachada posterior se encontraron cinco bóvedas de crucería con un tamaño de unos 117 × 40 centímetros. Estas bóvedas corresponden a las calles del retablo y coronaban las esculturas. Al igual que las fachadas laterales, se encontraban seccionadas.

Están realizadas con tablas y con listones curvados, y reforzadas exteriormente por tela encolada. Por la parte exterior conservan una mecha central a la que va sujeta la clave. Esta mecha se sujetaba a la estructura superior que quedaba oculta bajo el entarimado. De esta estructura seguramente proceden los fragmentos de vigas que se encuentran clavados a la parte posterior de la crestería y que conservan una policromía blanca y azul.

En las bóvedas que se han conservado, aparece tallada en la clave el tetramorfos; en la bóveda correspondiente a la Virgen aparece Dios Padre.



Fig. 8. Bóveda seccionada



Fig. 9. Zona de arranque de la bóveda

La naturaleza del soporte

Para el análisis de la madera se extrajeron tres fragmentos correspondientes a la arquitectura, la escultura y los relieves de la predela. Las tres muestras coincidieron identificando la madera como chopo, *Populus sp.*, una madera frondosa, semidura y apta para la talla pues no se agrieta ni astilla fácilmente. En el examen visual se identificó madera de conífera en los elementos estructurales originales y en las maderas utilizadas en el montaje de principio de siglo.

Se localizaron en algunas maderas de la arquitectura espigas internas y pequeñas cuñas. En zonas puntuales las uniones aparecían reforzadas con telas de lino, llegándose a localizar dos telas superpuestas encoladas con cola orgánica. Este enlizado del soporte se realiza para corregir los desperfectos y proteger las uniones, nudos y fendas y evitar movimientos en los procesos de dilatación y contracción de la madera. También se localizaron sobre cabezas de clavos y espigas de madera, formando parte de la técnica de ejecución del soporte. En la predela, algunos clavos que se encontraban más profundos se disimulan con tapones de madera protegidos con telas.



Fig. 10. Detalle de la predela

3.2. Los materiales y técnicas pictóricas

El estudio de los materiales y técnicas se realizó mediante pruebas de solubilidad y análisis químicos realizados en laboratorio¹³ a partir de la toma de muestras representativas, en función de la información necesaria para la identificación de la naturaleza de los materiales constitutivos. Se extrajeron un total de sesenta muestras, de las que se analizaron dieciséis. Entre estas se incluían fibras textiles.¹⁴

¹³ Los métodos empleados son microscopía óptica con luz polarizada, espectroscopía infrarroja, por transformada de Fourier, cromatografía y microscopía electrónica de barrido.

¹⁴ Las muestras no analizadas se conservan por si fuera necesario para un nuevo estudio en el futuro.

La capa de preparación

La capa de preparación o aparejo es el asiento para el dorado y la policromía. Esta capa, de naturaleza hidrófila, está realizada con yeso (sulfato cálcico dihidratado) y aglutinada con una cola de origen animal y presenta la misma composición, tanto en arquitectura como escultura.

Está aplicada en dos manos por toda la superficie del soporte. La primera es de mayor granulometría y cubre las irregularidades de la madera. La segunda capa, más fina y homogénea, funciona como base del bol. El grosor varía en función de la localización, siendo más delgada y homogénea la capa de preparación de las carnaciones.¹⁵

En los relieves de los plafones aparecen decoraciones, realizadas mediante el realce del aparejo, para la recreación de elementos ornamentales de las vestimentas y atributos de los santos y de las santas como los nimbos.

La capa de metalización

La metalización está compuesta por dos estratos: la capa de bol y la capa de metalización o el oro.

La capa de bol es el asiento para el oro y facilita su bruñido, lo que implica dorarlo al agua. El color rojo-anaranjado de bol aporta a la lámina metálica una tonalidad cálida. Está compuesto por una carga mineral (tierra roja) aglutinada con cola orgánica en dispersión acuosa. Este estrato es muy fino y está aplicado de manera continua y uniforme sobre la preparación. Presenta un acabado liso en superficie y su higroscopicidad ayuda en la técnica del dorado al agua.¹⁶

El segundo estrato de esta capa está compuesto por hojas de pan de oro fino. Las analíticas confirman el alto grado de pureza de estas hojas.¹⁷ El grosor varía según su localización, siendo la hoja más delgada la que corresponde al dorado de la arquitectura.

Prácticamente toda la superficie de la arquitectura está dorada al agua y bruñida, incluso la parte interior de las fachadas. Únicamente en algunas columnas por la parte interior aparece una técnica distinta, realizada mediante dorado al óleo.¹⁸ Aquí la superficie aparece más rugosa y se encuentra sin bruñir. Sobre el

¹⁵ Estas zonas suelen tener una capa más delgada porque no se doran. Carrasón López de Letona, A. *Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera*. <http://tinyurl.com/puxwfm> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2014].

¹⁶ Sobre esta capa se aplica la templa para depositar la lámina de pan de oro.

¹⁷ Las hojas de oro estaban compuestas por un 99,5% Au, 0,5% Ag.

¹⁸ González-Alonso Martínez, E. (1997). *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología conservación y restauración*. Valencia: Servicio de publicaciones UPV, pág. 160.

conjunto escultórico el dorado se localiza en ropajes, atributos, cabellos, nimbos, ornamentaciones vegetales y figuras de animales de las molduras.

Las policromías

Las policromías están realizadas al temple de cola. Aunque la naturaleza de las policromías sea similar, las técnicas de ejecución presentan variantes dependiendo de donde estén aplicadas.

Las policromías rojas y anaranjadas están realizadas con pigmentos tierras, bermellón y minio. Se extienden como una veladura en zonas no visibles, funcionando de guía para la ubicación de piezas. En el anverso de las fachadas quedan ocultas por las molduras, mientras que en el reverso permanecían ocultas por las bóvedas. También se localizan en la parte superior de las peanas donde se ubican los ángeles músicos. Con una capa de mayor grosor se encuentran aplicadas en la parte interior de las fachadas, cubriendo las zonas visibles del soporte que no se encuentran doradas.

En el fondo de los angelitos ceroferrarios de la predela, la técnica de aplicación es diferente. Aquí se presentan en tres capas superpuestas, la inferior está compuesta por minio, superpuesta aparece una capa bermellón y, finalmente, una veladura realizada con colorante rojo orgánico. Esta capa es gruesa e irregular.

La policromía blanca está realizada con albayalde. Se localiza junto a las policromías roja y anaranjada en el interior de las fachadas. Forma una capa muy fina y homogénea que presenta un aspecto de capa de preparación con color. La parte donde se aplica delimita la parte que originalmente quedaba oculta por las bóvedas.

La policromía azul está realizada con pigmento azurita. Esta policromía se extiende en el fondo de las molduras con decoración vegetal, en la parte interior de los pináculos, doseletes, en el fondo estrellado¹⁹ del doselete de la Virgen y en las bóvedas. Forma una capa de grosor medio y textura granulosa, de la cual resulta una policromía muy porosa. También la encontramos en una tonalidad más oscura, realizada con azurita y carbón vegetal, en los fondos de las escenas de la predela, y presenta un acabado mate y rugoso.

¹⁹ Las estrellas están realizadas con piel de animal y tienen la superficie dorada a la sisa. Se sujetan mediante un clavo central y van encoladas a las bóvedas.



Fig. 11. Policromías



Fig. 12. Peana, detalle de la parte interior

Las carnaciones están trabajadas al temple graso. Su realización difiere de unas imágenes a otras, pudiéndose encontrar hasta tres formas distintas de ejecución: carnaciones elaboradas, mediante pinceladas difuminadas y tonos suaves; otras presentan una pincelada más definida y colores contrastados; otra técnica de ejecución es la que presentan algunos profetas de las ménsulas y ángeles músicos, donde la carnación tiene una tonalidad verdosa. Posiblemente estas diferencias se deban a que han sido trabajadas por distintos artesanos dentro de un mismo taller. En el resto de policromías, como los estofados, las corladuras y los dorados, no hay tantas diferencias en la técnica de ejecución.



Fig. 13. Carnaciones de las ménsulas



Fig. 14. Carnaciones de los ángeles músicos

El estofado es la técnica polícroma que se aplica sobre el oro, imitando telas y brocados en las vestiduras o motivos decorativos en los fondos. Los estofados están realizados con pigmentos minerales aglutinados al temple graso.²⁰ Se localizan en los relieves de los santos y santas decorando las vestiduras. También aparecen en los fondos de los paneles. Sobre los ángeles músicos se localizan en algunos instrumentos.

Se utilizan distintas técnicas de estofado: el escafado, en la que el oro aparece como figura de un fondo único de color, imitando brocados, motivos florales, vegetales y animales. Estos motivos se repiten para todos los fondos de las imágenes de los santos con el mismo color azul. En la técnica del enfondado, en la que el oro constituye el fondo y con pincel se dibuja el motivo decorativo. Se localiza en las decoraciones inferiores de la predela. La técnica del esgrafiado, en la que se retira el estofado con líneas rectas y paralelas, aparece en la decoración de algunos instrumentos.



Fig. 15. Escafado



Fig. 16. Enfondado

²⁰ Cola animal y huevo.

Las corladuras se realizan con una capa fina, traslúcida y reluciente de barniz y lacas. Están compuestas por colorantes orgánicos y aglutinadas con sustancias oleaginosas y resinosas. Los colores de estas corladuras son el rojo, carmín, verdes y azules.²¹

Las corlas se localizan en los relieves de los santos, en zonas puntuales de los ángeles músicos y en detalles de la predela. Sobre los relieves aparece en la decoración de los ropajes y en partes interiores de los pliegues.



Fig. 17. Corlas del manto



Fig. 18. Policromías

El estudio a través del examen visual y las muestras analizadas no detectaron restos de barniz en la superficie; únicamente en una de las muestras de la predela apareció una capa traslúcida de cola de origen animal.

3.3. Los elementos metálicos

El sistema de iluminación del retablo se puede conocer porque se han conservado las anillas metálicas donde se insertaban los portavelas. Estas piezas de hierro forjado se encuentran en los capiteles de las columnas, por tanto todo el conjunto de los ángeles músicos debía quedar iluminado. Las acumulaciones de cera en estas figuras confirman la proximidad de las velas.

²¹ Fuente Rodríguez, L. A. de la (1996). «Las corladuras: historia, técnica y restauración». *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Diputación de Castellón, pág. 643.

La Virgen quedaba iluminada por dos portavelas de un solo brazo, ubicados en las columnas que la flanqueaban. Estas piezas no se han conservado, pero aparecen en la fotografía anterior a 1904.

En la escena central de la predela se ha conservado un colgador de hierro de grandes dimensiones, aunque en el lado opuesto se ha perdido. Posiblemente se utilizaba también para el sistema de iluminación o para colgar algún elemento litúrgico, porque la policromía de estas zonas aparece muy desgastada. En los extremos de la predela se han mantenido dos anillas que también se debían de utilizar para sujetar damascos.²²

3.4. Dibujos y grafitis

Sobre la policromía aparecieron dibujos y marcas realizadas tanto con grafito como con incisas. Los dibujos representan figuras sentadas y están realizados con tinta. Probablemente datan de 1904, ya que se sitúan en partes que originalmente estaban ocultas o eran de difícil acceso. También aparecieron signos que no se han podido interpretar.

Sobre las maderas que se colocan en la estructura de 1904 aparecen anotaciones de números y letras realizadas en grafito que indican medidas. Las anotaciones incisas, localizadas en la capa de metalización, probablemente sean anteriores. Sobre el corredor de los cirios se encontraron restos de un dibujo sobre papel.



Fig. 19. Dibujos localizados en la parte posterior

²² En las cresterías aparecía una muesca en la madera causada por el rozamiento de cuerdas, que probablemente fueran las que sujetaban las cortinas que cubrían el retablo.

3.5. La intervención de Gaudí

En la disposición de las fachadas efectuada por Gaudí, se incorpora un nuevo elemento, una celosía que supuestamente formaba parte de la estructura del *corredor de ciris*. Esta pieza ya aparece reutilizada en el coro de la nave central funcionando como balaustrada junto al púlpito mayor de Joan de Sales. El propósito de Gaudí instalándola en el retablo está relacionado con la nueva función que se pretende dar de tribuna coral al retablo, de modo que la celosía funcionaba de balaustrada y a la vez servía para ocultar el coro. Esta estructura, de siete metros de largo, se encuentra clavada al retablo.

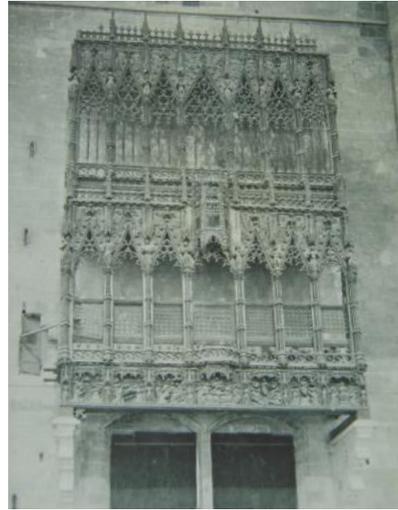


Fig. 20 Acceso al retablo.
(fuente: Bib. Lluís Alemany)



Fig. 21. *Corredor de ciris*

La acción de Gaudí sobre el retablo también se extiende a la ornamentación escultórica y motivos decorativos. Tomando como referencia la fotografía histórica, vemos como se produjo un intercambio en cuatro de los ángeles músicos. Originalmente todos los ángeles que portaban instrumentos de percusión y aerófonos se encontraban en la fachada posterior; en la fachada anterior el conjunto angélico tañía cordófonos. En la nueva ubicación los ángeles que tocan el laúd y la guitarra pasan a la fachada posterior y se intercambian con los que tocan el *naghrat* o timbales y la corneta, ahora en la fachada anterior o primer cuerpo.²³

²³ Sobre las imágenes musicales angélicas consultar: Carbonell, X. (2012). «Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)». En M. Gambús Saiz y P. Fullana Puigserver» (coords.), *Jaume II i la Catedral de Mallorca* (pág.165-184). Palma: Capítol Catedral de Mallorca, pág. 170.



Fig. 22. Imágenes angélicas intercambiadas, timbales, corneta, laúd y guitarra

Sobre las molduras también se produce un intercambio. En este caso un fragmento perdido de la moldura de dragones se completa con un fragmento de la moldura vegetal, que originalmente se encontraba junto al doselete de la Virgen. Sobre las zonas que carecen de molduras, se interviene entonándolas con pintura de color ocre.

Otros elementos que se conservan de la intervención de Gaudí son las cuerdas y alambres que sujetan las calles laterales a las fachadas. El análisis de estos elementos está justificado y relacionado con el estado de conservación del retablo.



Fig. 23. Sujeción de las calles laterales

4. Análisis del estado de conservación

Todos los cambios de ubicación del retablo han quedado reflejados en el estado de conservación. A esto hay que añadir los factores ambientales y biológicos que han afectado a los materiales.

En los documentos fotográficos anteriores a la reforma gaudiniana, ya era patente el deterioro que presentaba el retablo antes de ser trasladado a la ubicación actual. La separación de fachadas evidentemente había afectado a toda la estructura pero sobre todo a las calles laterales y las bóvedas, que se seccionaban verticalmente para adaptarlas al espacio. La fachada posterior colocada en la capilla de la Trinidad también sacrificaba los extremos de la crestería, que se alzaban hasta las ménsulas de piedra de los ángeles ceroferrarios del presbiterio.

En esta ubicación el evidente abandono del retablo propició la alteración de los materiales constituyentes. La humedad y la acumulación de polvo habían acelerado la degradación, tanto del soporte como de las capas superiores, y habían vuelto los materiales vulnerables a cualquier ataque biológico, a la aparición de fisuras en la madera y a la descohesión de capas. La facilidad de acceso a la predela propiciaba el deterioro de la superficie por rozamientos y pérdidas de fragmentos de las figuras de las escenas y de los angelitos que las separan, tanto por causas accidentales como intencionadas.

Por tanto, el estado de conservación del retablo ya debía de ser ruinoso cuando fue trasladado al portal del Mirador.

Este nuevo traslado y la ubicación sobre los entarimados continuaron produciendo daños en el soporte. En la madera se podían ver deformaciones provocadas por las herramientas utilizadas en esta intervención, además del hundimiento y rotura de zonas provocado por la manipulación de los clavos.

La sujeción de las fachadas laterales mediante cuerdas y alambres también estaba afectando al estado de conservación porque estas piezas se apoyaban directamente sobre los ángeles músicos de los ángulos. También las ménsulas quedaron aplastadas contra la predela a causa del poco espacio disponible. En los ángeles músicos, se refleja la pérdida de instrumentos o partes de los mismos, algunos unidos a las manos. La mala colocación de estas figuras, inclinadas y mal asentadas, estaba provocando el agrietamiento de la madera.

El mal estado de las capas pictóricas se traducían en la aparición de craquelados y lagunas debido a la descohesión de la capa de preparación y a la abrasión producida por damascos que en otras épocas habían cubierto el retablo.²⁴ Estos deterioros también afectaban a la capa de metalización, dejando ver la capa inferior de bol. Especialmente en la predela, se habían producido pérdidas importantes debido al debilitamiento de los estratos más higroscópicos, como la capa de preparación. Sobre esta parte y alrededor del doselete de la Virgen se acumulaban muchos depósitos de cera.

Sobre la capa de metalización, los deterioros ocasionados por el cambio de ubicación son muy evidentes. Las superficies muestran arañazos por el arrastre de las piezas y su manipulación durante el traslado.

La obra presentaba un estado de conservación muy deficiente debido a la acumulación de polvo y el ennegrecimiento de las policromías que distorsionaban los colores originales y hacían que el oro presentase un aspecto mate. La capa de cola orgánica que se había identificado sobre la superficie había actuado como acelerador de las alteraciones, desvirtuando también el aspecto estético de la obra.



Fig. 24. Abrasión de la superficie



Fig. 25. Rotura del soporte

²⁴ Juan, J. y Llompart, G. (1961). «Las Vírgenes-sagrario de Mallorca». *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (BSAL), 32, pág. 184-185: «...el retablo mayor estaba cubierto por unas cortinas azules con estrellas de oro, las cuales se corrían a un lado para mostrar la Virgen y dos, cuatro o seis santos, según la importancia de la festividad litúrgica.»

5. Criterios de intervención

Partiendo de los criterios generales de intervención, se establecieron unos criterios específicos teniendo en cuenta los resultados de los estudios preliminares en el análisis de materiales y técnicas y la información histórico-artística. Por tanto, el estado de conservación del retablo y su historia material eran factores importantes para delimitar la línea de actuación.

La propuesta inicial planteaba, dentro de los límites que suponía el nuevo emplazamiento del retablo, la recuperación de la obra gótica. Esta opción implicaba la retirada del *corredor de ciris*, y la reubicación de ángeles y molduras, porque estos elementos afectaban a la lectura iconográfica del retablo. La actuación sobre las fachadas laterales también se contemplaba por motivos de conservación. Estos criterios fueron revisados durante la ejecución del trabajo.

El permanente intercambio de información del equipo restaurador con la coordinadora del proceso de intervención y responsable del área de patrimonio de la Catedral fue fundamental para definir la línea prioritaria de actuación, que en determinados aspectos se estaba desarrollando simultáneamente a la intervención, y que contemplaba la dualidad entre la obra original gótica y la presentación actual efectuada por Gaudí.

Finalmente, se plantea una actuación que respete los cambios y aportaciones realizadas en la última intervención sobre la obra gótica, y se decide no reubicar elementos ni retirar añadidos, porque forman parte de su historia material. La colocación de la celosía era significativa desde el punto de vista de la nueva función que iba a adquirir el retablo. Respecto al cambio de las figuras angélicas, quedó descartado desde el momento que su desmonte hacía peligrar la integridad de las figuras, quedando documentada la nueva disposición en la memoria final de la intervención.

La actuación a nivel estructural, que afectaba a las fachadas laterales, sí se llevó cabo porque se amparaba en la acción conservativa y se limitaba únicamente a la retirada de los elementos que no modificaban el aspecto general del retablo y que perjudicaban a la obra.

5.1. La intervención

Los trabajos comienzan con una limpieza mecánica, la retirada de elementos obsoletos y la eliminación de las acumulaciones de cera que se encontraban principalmente en la predela, en las molduras y en torno a las esculturas de los ángeles músicos.

A continuación se procede al tratamiento de desinsectación y consolidación matérica del soporte mediante impregnación e inyección como medida cura-

tiva y preventiva. Se aplica una resina acrílica para recuperar la consistencia de la madera en aquellas partes que se encontraban debilitadas a causa del ataque xilófago, y un inhibidor de óxido a los elementos metálicos.

Previamente a la limpieza química de los dorados y policromías fue preciso un tratamiento de fijación de la capa pictórica, que se realiza con dos tipos de adhesivo, cola orgánica y adhesivo de emulsión acrílica, en función del grosor y de la naturaleza de la capa.

El proceso de consolidación estructural consiste en el refuerzo de las uniones con adhesivo y estopa, encolando también los fragmentos encontrados de los pináculos y hojas. El movimiento que presentaba un doselete del cuerpo superior y un ángel músico del cuerpo inferior se estabiliza y fija sustituyendo el clavo de anclaje por espigas de madera con adhesivo polivinílico. Se afianza la unión de las flores de lis de la crestería superior.

Se eliminan clavos, que fueron colocados durante el montaje de 1904 y que no realizaban ninguna función, así como cuerdas y alambres que sujetaban las fachadas laterales fijándolas al entarimado. También se eliminan los alambres que sujetaban algunos plafones del *corredor de ciris* sustituyéndolos por pletinas.

La reintegración volumétrica se limita a la parte de la predela, donde se actúa de manera puntual sobre cuatro figuras.²⁵ Únicamente en estas zonas se aplica posteriormente estuco.

La limpieza química se realiza mediante disolventes gelificados en dos fases: primero retirando las capas ajenas a la obra, como la capa de cola orgánica que había provocado una variación del color, y una segunda fase que comportaba la eliminación de las capas de suciedad depositadas en la superficie. Posteriormente se realiza un barnizado de protección.

Con el fin de conseguir una visión general del conjunto se reintegran las lagunas. Las faltas de dorado se entonan con bol de la misma tonalidad que el original. Se elige este criterio porque se recupera el estrato inmediatamente superior a la pérdida, respetando así el orden natural de las capas. Esta reintegración pictórica se realiza con técnicas acuosas. También se entonan las zonas estucadas de la predela. En las carnaciones se utilizaron pigmentos aglutinados con barniz, empleando una técnica que las hace discernibles del original.

Considerando que ya se había realizado un barnizado después de la fase de limpieza, una vez entonadas las lagunas, se decide volver a barnizar únicamente estas partes para evitar dar a la pieza un brillo excesivo, más allá del que aporta la hoja de oro.

²⁵ Se actúa sobre la cara del ángel de la Anunciación, en el hombro de San José, en la cabeza de la Virgen de la escena de la Resurrección y en la cabeza de un apóstol de la escena de Pentecostés.

Durante el proceso de restauración, se consideró oportuno dejar pequeñas zonas como testigos de la suciedad que se encontraba adherida a las capas superficiales. Su localización queda registrada en la memoria redactada a la finalización del proyecto.



Fig. 26. Proceso de limpieza.
Arquitectura, ángel músico y predela



Fig. 27. Reintegración volumétrica



Fig. 28. Estucado



Fig. 29. Reintegración de carnaciones

6. Conclusión

La actuación sobre el retablo gótico era necesaria desde el momento que se detectaron una serie de patologías que estaban afectando a su integridad material. Por tanto, el objetivo primordial de la intervención se fijó en la conservación de la pieza para garantizar su permanencia, conscientes en todo momento de la trascendencia de este retablo como obra excepcional dentro del panorama artístico medieval por su calidad y su riqueza iconográfica.

La actuación conjunta del equipo restaurador con los especialistas en distintas áreas estuvo presente desde los inicios del proyecto, planteando diferentes puntos de vista y ayudando en la toma de decisiones sobre los criterios de actuación, que fueron ampliamente debatidos y consensuados.

El estudio llevado a cabo permitió comprender el planteamiento de la estructura de presentación realizada por Gaudí, en búsqueda de una nueva funcionalidad para la pieza. Esta cuestión fue fundamental para dilucidar aspectos relativos a la incorporación y disposición de partes que eran ajenas a la obra original y descartar cualquier intervención que ya formaba parte inseparable de la historia del retablo. En base a esto se respetaron todos los cambios que había tenido la obra hasta la actualidad.

La existencia de fotografías anteriores a 1904 fue fundamental para documentar el estado en el que se encontraba el retablo antes de su traslado y para poder comprender la labor restauradora desarrollada por Gaudí. Del mismo modo esta fuente documental fue la guía para detectar los cambios derivados de la nueva ubicación.

El proceso de restauración ha permitido examinar el retablo y revelar en algunos detalles las diferentes manos que pudieron trabajar en él. Aun siendo obra del mismo taller, las diferencias eran evidentes en el tratamiento de las carnaciones, pero a nivel escultórico la calidad de la talla es uniforme en todo el retablo, desde los relieves hasta el detallismo desarrollado en la predela.

La calidad de la capa de metalización se hizo evidente tras la limpieza de la superficie. En aquellas zonas más planas e incluso en partes que estaban muy deterioradas no se apreciaban los cortes de la hoja de oro. La calidad de esta lámina se confirmaba con las analíticas, pero quedaba demostrada en el momento que se desmontó la peana y apareció una zona que siempre había estado oculta y se mantenía intacta, quedando como testigo de su buena factura.

Puesto que el valor histórico y artístico del retablo está sujeto a los cambios que ha sufrido desde su creación y a cualquier manifestación o huella

del transcurso del tiempo, incluso también el proceso de restauración ha de entenderse como un dato más aportado a su historia que ha de quedar documentado. El retablo constituye un documento histórico reflejo de la sociedad que lo creó y usó, vinculado a los orígenes de la Catedral, y un testimonio que nos permite analizar los cambios de gusto y funcionalidad que le han afectado desde su creación.

El Taller de Restauración del Obispado, consciente de la importancia que suponía la intervención sobre el retablo mayor gótico, siempre tuvo en cuenta todos estos aspectos a la hora de abordar las tareas de conservación y restauración de este retablo.



Fig. 30. Anunciación



Fig. 31. Natividad



Fig. 32. Epifanía



Fig. 33. Dormición de María



Fig. 34. Resurrección



Fig. 35. Ascensión



Fig. 36. Pentecostés

BIBLIOGRAFÍA

- Arenillas Torrejón J. M. y Martínez Montiel, L. F. (coord.) (2014). Manual de documentación de patrimonio mueble. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Brandi, C. (1988). Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Forma.
- Calvo, A. (1997). Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos, De la A a la Z. Barcelona: Serbal.
- Cennini, Cennino. (1988). El libro del arte. Madrid: Akal.
- Ciatti, M., Castelli, C. y Santacesaria, A. (2003). Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti. Florencia: Edifir.
- DDAA. (1998). Arte: materiales y conservación. Madrid: Gráficas Rógar.
- (1999). Mallorca gòtica. Barcelona: MNAC.
 - (1999). Procedimiento y técnicas constructivas del patrimonio. Madrid: Munilla-Lería.
 - (2008). La desinsectación de la madera. Revisión de los últimos sistemas. Valencia: Servicio de publicaciones UPV.
- Fullana, M. (2005). *Diccionari de l'Art i dels Oficis de la Construcció*. Mallorca: Ed. Moll.
- Gañán Medina, C. (1999). *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Gómez, M^a L. (2000). *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra.
- González-Alonso Martínez, E. (1997). Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología conservación y restauración. Valencia: Servicio de publicaciones UPV.
- Llabrés, P. J. (2002). Gaudí a la Seu de Mallorca. Palma: Govern de les Illes Balears.
- Liotta, G. (2000). Los insectos y sus daños en la madera. Guipúzcoa: Nerea.
- Macarrón Miguel, A. M^a (1995). Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Tecnos.
- Masetti Bitelli, L. (1999). Restauro dei dipinti su tavola. I supporti. Fiesole: Nardini Editore.
- Matteini, M. y Moles, A. (2001). *La química en la restauración*. San Sebastián: Nerea.
- Mayer, R. (1985). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Hermann Blume.
- Nuere Matauco, E. (2008). La carpintería de armar española. Madrid: Munilla-Lería.
- Pascual Bennassar, A. (coord.) (1995). La Seu de Mallorca. Palma: José J. de Olañeta, Editor.