

**EL RETABLO MAYOR DE LA ERMITA
DE SAN JUAN LORENZO DE CETINA
Y EL ESCULTOR FÉLIX MALO
(HACIA 1770)**

ANA SÁNCHEZ IBÁÑEZ
Y REBECA CARRETERO CALVO

Resumen

Este artículo presenta el estudio histórico-artístico del retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina (Zaragoza), atribuido al escultor afincado en Calatayud Félix Malo y datado hacia 1770, así como las conclusiones del proceso de restauración del mueble llevado a cabo durante el año 2019 a instancias del Servicio de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza y del Ayuntamiento de la localidad.

Palabras clave: Retablo, Cetina, san Juan Lorenzo, siglo XVIII, Félix Malo, corla, restauración.

Abstract

This article presents the historical-artistic study of the main altarpiece of the hermitage of san Juan Lorenzo de Cetina (Zaragoza), attributed to the sculptor Félix Malo and dated around 1770, as well as the conclusions of the restoration process of the altarpiece carried out during the year 2019 at the request of the Furniture Restoration Service of the Zaragoza Provincial Council and the Town Hall of the town.

Keywords: Altarpiece, Cetina, san Juan Lorenzo, 18th century, Félix Malo, glaze, restoration.

Fecha de recepción: 18 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2020

La ermita de san Juan Lorenzo se ubica en la localidad zaragozana de Cetina, adscrita territorialmente a la comarca Comunidad de Calatayud y eclesiásticamente a la diócesis de Tarazona. Gracias a la colaboración entre la Diputación Provincial de Zaragoza y el Ayuntamiento de Cetina, en 2019 Ana Sánchez Ibáñez llevó a cabo la restauración de su retablo mayor en el marco de los Planes Bienales de Restauración de Bienes Inmuebles y Bienes Muebles histórico-artísticos de propiedad municipal 2018-2019.

El estudio histórico-artístico fue realizado por Rebeca Carretero Calvo que permitió atribuir el mueble al escultor Félix Malo y proponer como posible autor de su policromía al dorador Manuel Bastón. Como se podrá comprobar en las páginas que siguen, se trata de un interesante retablo fechado hacia 1770 y caracterizado por la rocalla como elemento decorativo principal [fig. 1].

Si bien es cierto que su restauración fue promovida debido a un alarmante ataque de insectos xilófagos —en este caso de termita—, los estudios técnicos y los procesos de intervención han permitido desvelar un rico programa policromo inapreciable antes de su recuperación. La natural oxidación de los barnices y la suciedad acumulada homogeneizaban la superficie ocultando un interesante trabajo de dorado, plateado y corladuras.

SAN JUAN LORENZO, PATRÓN DE CETINA

Según ha podido rastrear Joaquín Ibáñez, cronista oficial de la localidad, san Juan Lorenzo (†1397) es patrón de Cetina desde 1489, prácticamente un siglo después de su muerte. Sin embargo, no se tiene constancia de que este mártir franciscano contara con un altar en su población natal hasta bien entrado el siglo XVII. A pesar de que Ibáñez Lacruz menciona la posibilidad de que existiera ya un altar dedicado al religioso a finales del siglo XVI citando un documento que no pudo verificar,¹ como se expone enseguida, parece que esta opción no es probable.

1. IBÁÑEZ LACRUZ, J. (1997), *Libro conmemorativo del VI centenario de san Juan Lorenzo de Cetina (1397-1997)*, Comisión VI Centenario, Cetina, p. 124.



Fig. 1. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo restaurado.
Foto: Sergio Andreu.

La primera visita pastoral a la iglesia parroquial de Cetina que hemos localizado fue la realizada el 2 de octubre de 1529 durante el episcopado de Gabriel de Ortí (1523-1535). Gracias a ella sabemos que en ese momento la parroquial contaba con varios altares: el mayor dedicado a san Juan Bautista, otro a la Virgen, otro a san Miguel y uno más a san Bartolomé.² Las mismas advocaciones presentaban los altares del templo al año siguiente, según se refiere en la visita de 1530.³ La inspección pastoral del 15 de noviembre de 1546 señala que la iglesia seguía del mismo modo que en los años anteriores.⁴

Sin embargo, en la visita realizada por el obispo fray Diego de Yepes, fechada el 1 de mayo de 1603, se ofrecen muchos más datos indicando que el altar mayor de la parroquia estaba presidido por un «retablo de pinzel so la invocacion de señor sant Joan Baptista con un velo muy viejo y rompido»; que, además, contaba con un altar consagrado a Nuestra Señora del Rosario con «retablo de maçoneria con figuras de bulto dorado»; con otro de Nuestra Señora de la Soledad «si quiere de la Cruz [...] con la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y una cruz delante con un dosel de bayeta encima con su lampara»; con otro de san Miguel con «retablo de pincel de maçoneria con la imagen de sant Miguel de bulto en medio sin ara, racel ni velo»; y con otro dedicado a Nuestra Señora de la Concepción adornado con un «retablo de maçoneria con Nuestra Señora de bulto en medio con su velo y lampara»,⁵ citando más adelante el altar de san Bartolomé mencionado en las visitas anteriores.⁶ Sin embargo, en ningún momento el documento refiere un altar dedicado a san Juan Lorenzo. Entre las ermitas se recogen la de san Sebastián, la de san Lázaro, la de san Julián y la de santa Catalina.⁷ Además, para entonces «hay confradías sin renta» y, dotada de renta, únicamente la de Nuestra Señora de la Concepción.⁸

Por fin, en el contexto de la Contrarreforma que facilitó la promoción del culto a los santos locales en todos los territorios católicos,⁹ el 17 de

2. Archivo Diocesano de Tarazona [ADT], Caja 950, 9, f. 30: Visita pastoral del obispo Gabriel de Ortí de 1529 al arcedianado de Calatayud.
3. ADT, Caja 951, 1, f. 31 v.
4. ADT, Caja 953, 1, f. 106 v.
5. ADT, Caja 957, 24, ff. 38-38 v.
6. *Ibidem*, f. 43 v.
7. *Ibidem*, f. 43.
8. *Ibidem*, ff. 43-43 v.
9. Bien estudiado para el caso bilbilitano en CRIADO MAINAR, J. (2016), «Trento y la nueva hagiografía. Expresiones artísticas del culto a los santos de las iglesias locales en el arcedianado de Calatayud durante la Edad Moderna», *Actas del IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, pp. 549-572.



Fig. 2. Fachada de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina.
Foto: Rebeca Carretero.

mayo de 1619 el obispo de Tarazona Martín Terrer de Valenzuela concedió licencia a la villa de Cetina para que «puedan decir misa y celebrarla en la hermita de Nuestra Señora de Atocha en la capilla nueva del santo frai Juan Lorenzo de Cetina i frai Pedro Dueñas». ¹⁰

En 1633 se fundó la cofradía de san Juan Lorenzo ¹¹ y a finales de 1656 se capituló la confección del retablo de san Juan Lorenzo para la iglesia parroquial que ha llegado a nuestros días. ¹² Además, a partir de 1625 el nombre de Juan Lorenzo pasó a ser uno de los más comunes entre los niños varones de la localidad. ¹³

Pese a esta creciente devoción, parece que no fue hasta 1674 cuando se llevaron a cabo los primeros pasos para iniciar el proceso de beatificación del mártir. A él debe pertenecer el documento de información

sobre Juan Lorenzo de Cetina realizado a instancias de Antonio Francisco Fernández Liñán de Heredia, II conde de Contamina. ¹⁴ Esta circunstancia no debe de extrañar pues a lo largo de la historia ha sido habitual venerar a santos que, en realidad, todavía no lo eran, como sucedió, por ejemplo, también en Aragón con san Pedro Arbués. ¹⁵

10. IBÁÑEZ LACRUZ, J., *Libro conmemorativo...*, ob. cit., doc. n° III, p. 203.

11. *Ibidem*, p. 135.

12. *Ibidem*, pp. 124-125. Sobre el templo parroquial véase NAVARRO TRALLERO, P. J., CALVO RUATA, J. I., e IBÁÑEZ LACRUZ, J. (1995), *Iglesia parroquial de san Juan Bautista, Cetina*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.

13. IBÁÑEZ LACRUZ, J., *Libro conmemorativo...*, ob. cit., p. 127.

14. *Ibidem*, doc. n° III, pp. 200-224.

15. La aportación más reciente donde se recoge la bibliografía anterior se encuentra en CARRETERO CALVO, R., «Santo para los altares pero no para Roma: La devoción a san Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII», en Serrano Martín, E. (coord.), *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (ss. XVII-XVIII)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, en prensa.

Probablemente es en este contexto de promoción de la causa de beatificación donde debemos inscribir el hecho de que la villa de Cetina impulsara la construcción de la ermita dedicada a su mártir natal, ya en construcción el 21 de septiembre de 1729.¹⁶ Por fin, en 1731 Juan Lorenzo llegó a ser beatificado y su fiesta quedó fijada el 19 de mayo —día de su fallecimiento—. No obstante, todavía hoy espera su canonización, lo que no es óbice para que siga siendo conocido como san Juan Lorenzo de Cetina.

LA ERMITA DE SAN JUAN LORENZO DE CETINA

Según la tradición, la ermita de san Juan Lorenzo se construyó sobre el solar que ocupó la casa natal del santo, igual que sucedería unos pocos años después —en 1744— con la ermita levantada en honor a san Atilano en Tarazona.¹⁷ Es un edificio de medianas dimensiones construido en ladrillo y tapial con zócalo de piedra. Presenta planta de cruz latina de una sola nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos, con cabecera de testero recto y cúpula sobre pechinas sobre el crucero decorada con fajas y sencillos motivos geométricos en yeso. La fachada, de forma rectangular, muestra en su eje la puerta de ingreso en arco de medio punto, un vano cuadrangular y uno circular, y está rematada por un coronamiento mixtilíneo presidido por una pequeña espadaña [fig. 2] con un campanillo en el que puede leerse *San Juan Lorenzo ora pro nobis Año 1779*.

Pese a la fecha inscrita en la pequeña campana del edificio, Ibáñez Lacruz, sin desvelar sus fuentes, señala que la ermita fue concluida en 1773.¹⁸ Su fábrica debió demorarse tanto —casi 50 años— por problemas económicos, circunstancia que podría ser normal dado que su propietario y promotor, el Ayuntamiento, debía atender a otros muchos gastos, igual que sucedió, por ejemplo, en la construcción de la ya mencionada ermita de san Atilano de Tarazona.

Para su edificación el Consistorio había reservado lo que se conocía como el «pedujal de san Juan Lorenzo», que consistía en una serie de fincas

16. Esta es la fecha de la carta que la villa de Cetina envió a fray Rafael Cañete para informarle sobre el culto inmemorial de san Juan Lorenzo en la localidad. Esta misiva fue publicada en la *Historia de los santos mártires Juan Lorente de Cetina y Pedro de Dueñas* de fray Salvador Laín y transcrita en IBÁÑEZ LACRUZ, J., *Libro conmemorativo...*, ob. cit., doc. n.º IV, pp. 224-227, esp. p. 225.
17. CARRETERO CALVO, R. (2009), «La iglesia de San Atilano construida sobre su casa natal», en Carretero Calvo, R., y Criado Mainar, J. (coords.), *MILENIO. San Atilano y Tarazona (1009-2009)*, catálogo de la exposición, Fundación Tarazona Monumental, Tarazona, pp. 111-133.
18. IBÁÑEZ LACRUZ, J., *Libro conmemorativo...*, ob. cit., p. 189.

—ocho propiedades situadas en la Sierra— de propiedad municipal que estaban arrendadas y cuya renta y frutos se adjudicaban directamente para la fábrica y el mantenimiento de la ermita. Los problemas se dieron en la década de 1730 debido a varios años de malas cosechas por falta de agua y al gasto ocasionado por el pleito con los señores de Cetina sobrevenido en estas mismas fechas.¹⁹

EL RETABLO DE SAN JUAN LORENZO

La ermita está presidida por un retablo de madera dorada dotado de sotabanco, banco, cuerpo de una sola calle —pero muy desarrollado— y ático de una casa. El sotabanco, reformado entre 1975 y 1976 para sustituir la mesa de altar original por una estructura de aglomerado,²⁰ ha tenido que ser parcialmente creado *ex novo* debido al gran ataque de termitas que sufre el edificio. Esta parte del mueble muestra ya el movimiento que presenta el banco y el cuerpo, destacando el adelantamiento oblicuo de los pedestales de los soportes. En efecto, el banco avanza de manera sesgada en dos ocasiones, coincidiendo con los netos de las columnas del cuerpo, y se retranquea escalonadamente en el resto de sus compartimentos hacia los extremos, hasta alcanzar el muro del testero.

Todos los frentes del banco están ricamente ornados con rocallas en relieve. Este motivo decorativo, propio del arte rococó, es un elemento asimétrico de aspecto cartilaginoso que entremezcla formas vegetales con otras calcáreas a modo de conchas marinas. De hecho, la rocalla parece que hace referencia a las exóticas conchas que se colocaban en las grutas artificiales de los jardines de los palacios renacentistas que, en el siglo XVIII, pasaron a decorar buena parte del interior de las mansiones y casas palaciegas en toda Europa.²¹ La rocalla hizo su aparición en la diócesis turiasonense en el retablo de san Marcos de la ermita de la Virgen del Río de Tarazona, ya realizado para el 22 mayo de 1722,²² y perduró en el exorno retablístico aragonés hasta el último tercio del Setecientos.²³

19. *Ibidem*, p. 190.

20. Información transmitida oralmente por los vecinos de la localidad.

21. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2001), *La policromía barroca en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, p. 144.

22. CARRETERO CALVO, R., «Renovación arquitectónica en Tarazona en el siglo XVII: la ermita y el Humilladero o Crucifijo de San Juan», *Tvriaso*, XIX (2008-2009), pp. 290-292.

23. BOLOQUI LARRAYA, B. (1983), *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Ministerio de Cultura, Madrid, vol. I, p. 123.



Fig. 3. Escultura titular. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina.
Foto: Ana Sánchez.



Fig. 4. Imagen retrospectiva del retablo mayor donde se aprecia el estado original del retablo y las pinturas murales que lo rodeaban. Anterior a 1975. Foto: familia Mateo Sampedro.

El cuerpo presenta el mismo perfil trazado en el sotabanco y en el banco. Aunque aparentemente está tratado como si constara de tres calles, se compone de una sola calle muy desarrollada articulada por cuatro soportes: dos pilastras rematadas por una gran voluta a modo de capitel en los extremos y, flanqueando la zona central, dos columnas de capitel corintio con el tercio del imoscapo anillado y los dos tercios restantes decorados con guirnalda de flores que rodean helicoidalmente el fuste. Estos soportes sustentan un entablamento partido, ornado con coronas de laurel y hojas de acanto, con la cornisa cóncava en el centro que sostiene a su vez un frontón curvo partido muy movido que da paso a la casa del ático. Bajo él, en el interior de un marco mixtilíneo y dispuesta sobre una repisa con rocallas, se acomoda la imagen de bulto del santo titular.

San Juan Lorenzo, de rostro juvenil, viste el hábito de su Orden que, anudado con un cingulo de cuerda a la cintura, cae en arremolinados y artificiosos plegados hasta sus pies [fig. 3], mientras que la capa, de gran volumetría, parece actuar de marco de la imagen. Con actitud teatral, el fraile eleva el rostro y la mirada a la par que se lleva la mano derecha al pecho en señal de amor y entrega a Dios, en la que se aloja la palma. Asimismo, separa la mano izquierda del cuerpo en la que porta la espada de

su martirio, de manera que consigue ocupar mayor espacio en el centro del retablo.

A los pies de la escultura del santo se encuentra el sagrario que, pese a que no es el original y procede del retablo mayor de la iglesia parroquial de san Juan Bautista de esta misma localidad, muestra un exorno similar al resto del mueble. Se incorporó al retablo de san Juan Lorenzo coincidiendo con la reforma del sotabanco llevada a cabo a mediados de la década de 1970.²⁴ Gracias a una fotografía anterior a la intervención²⁵ podemos apreciar cómo en su lugar había en origen una gran rocalla [fig. 4].

Los extremos del cuerpo, a modo de calles laterales sin serlo, presentan sus paneles repletos de dinámicas rocallas de diversas dimensiones.

La casa del ático, retranqueada hasta el muro del testero, está ocupada por una casa cuadrangular flanqueada por dos columnas de similares características a las del cuerpo, también dispuestas oblicuamente con respecto al eje del retablo. Alberga la imagen de la Virgen de Atocha acomodada sobre un neto y bajo un dosel de madera y tela encolada. La existencia de esta representación mariana alude, sin duda, a la ermita del mismo nombre que alojó desde al menos 1619 la primera capilla dedicada a san Juan Lorenzo en Cetina.²⁶

El entablamento del ático repite la forma del entablamento del cuerpo y está rematado por una gran cartela compuesta por dos «ces» enfrentadas rodeadas por rocallas. Dos jarrones llameantes adornados con rocallas completan esta parte del mueble en las zonas laterales.

Nos encontramos ante un retablo rococó de apreciable calidad caracterizado por la presencia de la rocalla como elemento decorativo principal. Aunque su planta no es tan movida como suele ser habitual en este tipo de muebles dieciochescos, como hemos destacado, presenta dinamismo tanto en el entablamento del cuerpo —particularmente evidente en las formas cóncavas dispuestas sobre las esculturas—, como en las cornisas del cuerpo y del ático, pero, sobre todo, en el uso de columnas dispuestas oblicuamente con respecto al eje del retablo.

Gracias a la fotografía tomada con anterioridad a la reforma del mueble efectuada en la década de 1970 [fig. 4] podemos asegurar que el retablo estaba rodeado, a modo de marco, por una interesante decoración pintada

24. Información transmitida oralmente por los vecinos de la localidad.

25. Esta imagen retrospectiva, propiedad de la familia Mateo Sampedro, fue publicada en IBÁÑEZ LACRUZ, J. (2015), *Cetina, última morada de Fernando el Católico en Aragón*, Autor, Cetina, p. 75.

26. IBÁÑEZ LACRUZ, J., *Libro conmemorativo...*, ob. cit., doc. n° III, p. 203.

directamente sobre el muro del testero a base de rocallas, flores y otros motivos fitomorfos que multiplicaba y proyectaba hacia el exterior la ornamentación en relieve de la máquina. Una mirada atenta al muro de la cabecera y las pequeñas catas realizadas durante la restauración del retablo permiten observar la huella de este exorno pintado cuya recuperación resultaría de gran valor estético para el interior del templo.

Las características del retablo de san Juan Lorenzo podemos apreciarlas en varios muebles bilbilitanos fechados en la década de 1760 y comienzos de la de 1770. Algunos de ellos son de autoría documentada o han sido atribuidos a un mismo escultor: el artista barbastrense afincado en Calatayud desde 1760 Félix Malo.

EL ESCULTOR FÉLIX MALO (H. 1733-1779)

Félix Malo (h. 1733-1779) nació en Barbastro (Huesca), hijo del también escultor Antonio Malo y de María Teresa Martínez.²⁷ Con seguridad, debió aprender los rudimentos del arte de la madera en el taller paterno, artífice que había visto engrosar su producción con piezas de gran interés artístico en los últimos años.²⁸ Hacia 1754 Félix viajó a Zaragoza donde permaneció hasta 1760, seguramente adscrito al taller de los Ramírez con los que colaboraría en sus encargos. La doctora Manrique Ara ve probable su intervención en el equipo de escultores dirigidos por Manuel Ramírez que llevó a cabo la portada de estuco de la iglesia de la cartuja de Aula Dei entre 1755 y 1760,²⁹ debido a las similitudes que comparte la imagen de la Virgen que la preside con la del retablo mayor del monasterio cisterciense de santa María de Huerta (Soria), realizado por Malo entre 1765 y 1766 [fig. 5].³⁰

En 1760 Malo se trasladó a Calatayud, ciudad en la que falleció en 1779. Allí establecido ejecutó sus más importantes obras, como las esculturas para la nave de la iglesia y el retablo mayor del monasterio cisterciense

27. MANRIQUE ARA, M^a E. (1996), «Hacia una biografía de Félix Malo, maestro escultor de Barbastro afincado en Calatayud (ca. 1733-1779): datos familiares y profesionales inéditos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIV, pp. 100-101.

28. *Ibidem*, p. 101 y doc. n.º 1, pp. 111-112; LÓPEZ APARICIO, M^a T., y MUÑOZ SANCHO, A. M^a (1997), «Las dotaciones del siglo XVIII de la catedral de Barbastro», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIX, pp. 81-156; y COSTA FLORENCIA, J. (2013), *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón. Biografías artísticas*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, pp. 280-292.

29. Estudiada en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, ob. cit., vol. I, pp. 380-381.

30. MANRIQUE ARA, M^a E., «Hacia una biografía...», ob. cit., p. 103.



Fig. 5. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de santa María de Huerta. Félix Malo, 1765-1766. Foto: Rebeca Carretero.



Fig. 6. Retablo mayor de la iglesia del antiguo colegio de la Compañía de Jesús —actual de san Juan el Real— de Calatayud. Félix Malo, 1763-1764. Foto: Rebeca Carretero.



Fig. 7. Retablo del Santo Cristo del antiguo colegio de la Compañía de Jesús —actual de san Juan el Real— de Calatayud. Félix Malo, 1765. Foto: Rebeca Carretero.

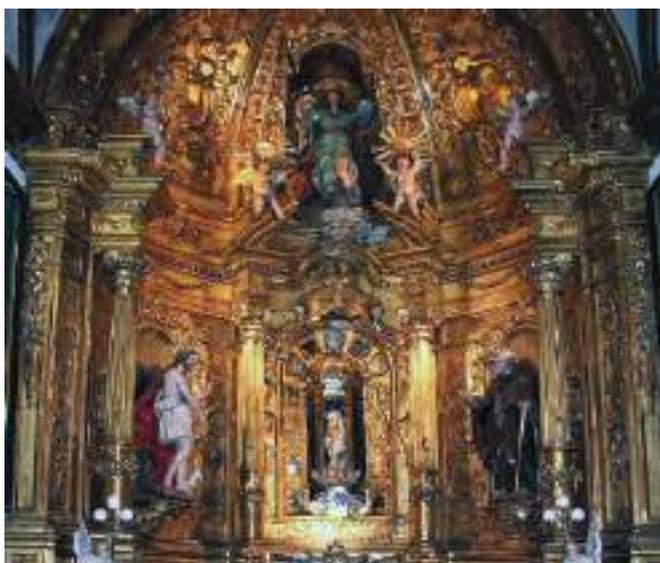


Fig. 8. Detalle del retablo de la capilla de la Virgen del Mar de la iglesia parroquial de Encinacorba. Félix Malo, 1767. Foto: Foros de la Virgen María.



Fig. 9. Retablo de la capilla de san José de la colegiata de santa María de Calatayud. Félix Malo, h. 1770. Foto: Pedro José Fatás.



Fig. 10. Retablo de san José de la iglesia parroquial de san Andrés de Calatayud. Félix Malo, h. 1770. Foto: Luis Manuel García Vicén.

de Nuestra Señora de Piedra (Zaragoza) entre 1760 y 1763, de las que se conserva el grupo de la Asunción de María en la parroquial de Ateca (Zaragoza) y cuatro tallas de santos cistercienses en la iglesia de san Miguel de Ibdos (Zaragoza) y en la ermita de san Daniel de la misma localidad;³¹ el mueble principal [fig. 6], los dos del transepto [fig. 7], la venera que cierra el ábside y, probablemente, el altar dedicado a san Francisco de Borja de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de Calatayud —actual de san Juan el Real—, todo ejecutado entre 1762 y 1767;³² el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Huerta ya citado, colocado en 1766; la decoración de la capilla de la Virgen del Mar de la parroquial de Encinacorba (Zaragoza) en 1767 [fig. 8];³³ el retablo de la capilla de san José de la colegiata de santa María de Calatayud hacia 1770 [fig. 9], donde también se le atribuyen el de la Virgen de la Soledad³⁴ y los dos pequeños del lado de la epístola en el trascoro;³⁵ el retablo de san José de la parroquial de san Andrés, de hacia 1770 [fig. 10];³⁶ y el magnífico baldaquino de la iglesia del Santo Sepulcro de la misma ciudad, concluido en 1772,³⁷ del que se conservan dos bellos dibujos que se le atribuyen.³⁸

En todas estas obras, entre las que incluimos ahora el retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina, Malo hace gala de un cono-

31. ALLO MANERO, A., y ESTEBAN LORENTE, J. F. (1985), «Las obras en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra entre los años de 1740 a 1768», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Sección I*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, pp. 167-173, esp. pp. 168-169; y CORTÉS PERRUCA, J. L. (2019), «Los bienes dispersos del monasterio de Piedra: problemáticas de identificación y estudio», en González Zymla, H., y Prieto López, D. (eds.), *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 415-416.
32. ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B. (1989), «La renovación artística de la iglesia de los Jesuitas de Calatayud, hoy san Juan el Real (1748-1767)», *Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1989, vol. I, pp. 435-436; y MANRIQUE ARA, M^a E., «Hacia una biografía...», ob. cit., p. 110.
33. *Ibidem*, pp. 108-109.
34. BORRÁS GUALIS, G. M., y LÓPEZ SAMPEDRO, G. (1975), *Guía Monumental y Artística de Calatayud*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 61 y 63.
35. MANRIQUE ARA, M^a E., «Hacia una biografía...», ob. cit., p. 110.
36. BORRÁS GUALIS, G. M., y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía Monumental...*, ob. cit., p. 82.
37. COS, M. del, y EYARALAR, F. (1845), *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*, Imprenta de Celestino Coma, Calatayud, ed. facsímil, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1988, pp. 22-23.
38. MANRIQUE ARA, M^a E., «Hacia una biografía...», ob. cit., p. 104; y RINCÓN GARCÍA, W. (2013), «Proyecto de baldaquino para la capilla mayor de la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. Perfil exterior» y «Proyecto de baldaquino para la capilla mayor de la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. Perfil interior», en Reina de la Torre, A. M., y Sanz Lozano, J. V. (coords.), *Symbolon. Brea de Aragón 2013*, Asociación Cultural Juan de Marca, Zaragoza, pp. 128-131.



Fig. 11. Figura 62 del tomo II del *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1698), Andrea Pozzo.



Fig. 12. Figura 77 del tomo II del *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1698), Andrea Pozzo.

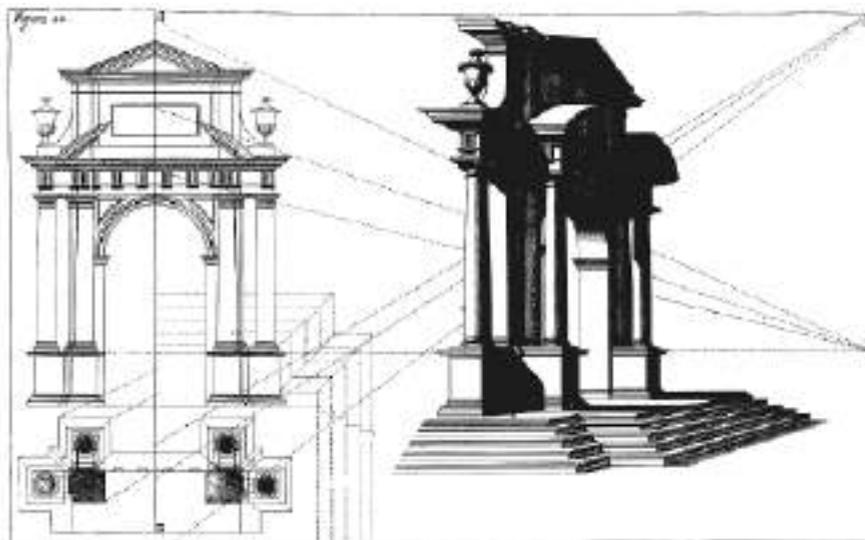


Fig. 13. Figura 22 del tomo II del *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1698), Andrea Pozzo.



Fig. 14. Figura 67 del tomo II del *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1698), Andrea Pozzo.

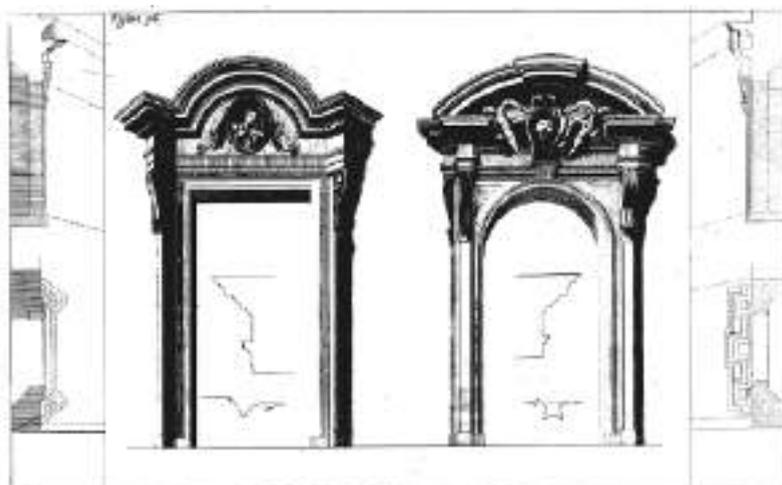


Fig. 15. Figura 98 del tomo II del *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1698), Andrea Pozzo.

cimiento detallado de las láminas del tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (vol. I, Roma, 1693; vol. II, Roma, 1698) del jesuita italiano Andrea Pozzo (1642-1709). Los juegos de planos escalonados, el empleo de amplios voladizos y cornisas retranqueadas, el uso de entablamentos curvos, de columnas proyectadas hacia el exterior oblicuamente y de frontones curvos partidos cuyos efectos aumentan si la obra se observa desde abajo creando una suerte de ilusionismo arquitectónico, así como la distribución teatral de las esculturas y el sentido escenográfico que el jesuita italiano imponía a todos sus proyectos aparecen pródigamente en la producción escultórica de Félix Malo. De hecho, Pozzo ofreció imágenes con el objetivo de que sirvieran de modelo y de inspiración para los artistas que los desearan llevar a la práctica y eso es justamente lo que hizo el aragonés tomando de unas y otras láminas los elementos que consideró necesarios para crear su propio proyecto, obteniendo un resultado deudor del barroco romano.³⁹

En este sentido, es importante insistir en que Félix Malo no fue un simple imitador de Pozzo, sino que escogió ciertos motivos y elementos de varias estampas del tratado italiano para configurar sus obras. En concreto, para el diseño de la mazonería del retablo que nos ocupa, Malo pudo inspirarse en varias al mismo tiempo tomando ideas de cada una de ellas. En primer lugar, para la estructura pudo partir de tres láminas: de la lámina 62 del tomo II del tratado del italiano [fig. 11], que reproduce el altar de san Luis Gonzaga para la iglesia de san Ignacio de Roma, a su vez la estampa del *Perspectiva pictorum* más difundida en España,⁴⁰ de la lámina 77 del tomo II [fig. 12]; y de la 22 del tomo II [fig. 13], que es la más similar en estructura, aunque no en el movimiento y en la disposición oblicua de los soportes. En segundo lugar, para la concepción del cuerpo del retablo cetero pudo haberse inspirado en la lámina 67 del tomo II [fig. 14]. Asimismo, la solución para el coronamiento del ático resulta próxima al remate del vano izquierdo de la figura 98 del tomo II de Pozzo [fig. 15].

Como hemos apuntado con anterioridad, el retablo de san Juan Lorenzo comparte innegables concomitancias con varios de los muebles mencionados de la producción escultórica de Félix Malo, en especial con el mayor de la iglesia del monasterio de cisterciense de santa María de Huerta (1765-1766) [fig. 5]; con el mayor (1763-1764) [fig. 6] y los dos muebles del

39. Sobre la influencia del tratado pozzesco en Aragón véase CARRETERO CALVO, R. (2017), «Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón», *Locus Amoenus*, 15, pp. 117-138.
40. Según se señala en FUENTES LÁZARO, S. (2016), *Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, Perspectiva Pictorum Architectorum (Roma 1693-1700) en España: Docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 84.



Fig. 16. Retablo mayor de la ermita de la Virgen de la Consolación de Calatayud. Félix Malo (atribuido), h. 1765-1770.
Foto: Luis Manuel García Vicén.



Fig. 17. Retablo mayor de la desaparecida iglesia de san Torcuato de Calatayud, en la actualidad en la sala capitular del claustro de la colegiata de santa María. Félix Malo, 1764.
Foto: Luis Manuel García Vicén.

transepto (1765) [fig. 7] de la iglesia de san Juan el Real de Calatayud; con el de la capilla de la Virgen del Mar de la parroquia de Encinacorba (1767) [fig. 8]; y con el retablo de san José de la colegiata de santa María de Calatayud (h. 1770) [fig. 9]; pero también con otros, asimismo procedentes de tierras bilbilitanas, que hasta el momento no han sido documentados o atribuidos a ningún artista.

Nos referimos, en primer lugar, al retablo mayor de la ermita de la Virgen de la Consolación de Calatayud [fig. 16], obra que adjudicamos igualmente a Félix Malo, que fechamos hacia 1765-1770, y que guarda una evidente relación tanto estructural como decorativa con la obra que nos ocupa. En la misma línea se encuentra el retablo que en la actualidad se conserva en la sala capitular del claustro de la colegiata de santa María de Calatayud [fig. 17]. Este mueble, cuya imagen titular no se corresponde con la original, era el retablo mayor de la desaparecida iglesia

de san Torcuato de Calatayud llegando a la colegiata tras la desamortización de 1835.⁴¹

Tanto la autoría de la mazonería de este retablo como la fecha de su realización quedan reveladas gracias a la información recogida en uno de los libros parroquiales de la iglesia bilbilitana de Santiago —tampoco conservada—, que transcribimos a continuación:

Sea memoria que en este presente año de 1764 se han hecho para esta iglesia del señor Santiago, siendo presidente y regente la cura yo, mosen Ignacio Forcal y Gormedino, unas sacras con su lababo y Ebangelio de san Juan, correspondientes para el altar mayor de esta iglesia, de talla, que han costado de manos 2 libras 6 sueldos y de platearlas tres duros, las plateo el maestro que ha dorado el retablo mayor de esta iglesia Manuel Baston, y las han hecho el oficial que trabaxa el retablo mayor del colegio de la Compañía de Jesus de esta ciudad, y el que trabaxa el retablo mayor para la iglesia de san Torcuato de esta ciudad, que los hacen nuevos. Se han estrenado las dichas sacras en la festividad del señor san Eloy en este dicho año de 1764 a 25 de junio.⁴²

Gracias a esta noticia podemos asegurar sin temor a errar que el mueble que presidía la iglesia de san Torcuato de Calatayud —ahora en el claustro de la colegiata— fue realizado por el mismo escultor que estaba confeccionando el retablo mayor del templo jesuítico de la misma ciudad, es decir, por Félix Malo, y que ambas obras estaban en construcción en 1764. Asimismo, sabemos que Malo fue el autor de las sacras de la parroquia de Santiago, cuyo paradero desconocemos, y que fueron doradas por Manuel Bastón. Además, Bastón fue el encargado de dorar el retablo mayor de la iglesia de Santiago, en la actualidad en la parroquial de El Frasco (Zaragoza).⁴³ Aunque hasta el momento no hemos logrado localizar ninguna otra mención a este artífice, es probable que se trate de un pintor bilbilitano que, además de haber dorado el retablo de Santiago y las sacras ejecutadas por Malo, pudo haber trabajado junto a él duran-

41. Información proporcionada por el profesor José Luis Cortés Perruca, a quien agradecemos encarecidamente su ayuda. En la guía de Calatayud de Borrás y López se indica que algunos de los altares de san Torcuato pasaron a la colegiata mientras que otros fueron trasladados a la ermita de Nuestra Señora de la Peña (BORRÁS GUALIS, G. M., y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía Monumental...*, ob. cit., p. 192).

42. ADT, Libro II de Bautismos de la parroquia de Santiago de Calatayud, f. 186. Debemos esta noticia documental a la generosidad de José Luis Cortés.

43. BORRÁS GUALIS, G. M., y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía Monumental...*, ob. cit., pp. 192-193.

do los retablos que el barbastrense llevó a cabo en Calatayud y quizá también el de Cetina.

Por todas estas razones, y a falta de documentación que lo corrobore o desmienta, proponemos a Félix Malo como el autor del retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina y a Manuel Bastón como su posible dorador, y lo fechamos hacia 1770.

LA POLICROMÍA DEL RETABLO

Las dos secciones del sotabanco original conservadas presentan una decoración de marmoleado, posiblemente al temple graso, en tonalidades ocres, anaranjadas, rosáceas y azules. Los zócalos inferiores y las molduras superiores, aunque se encuentran repintados, mantienen el color negro original. Las demás molduras decorativas están doradas al agua, con su capa de preparación correspondiente y bol rojo.

La policromía aplicada a la mazonería y a las dos imágenes del mueble cetinero debe englobarse en el periodo denominado *rococó* o *chinesco* que abarca desde 1735 hasta 1775 aproximadamente. Esta se basa en la alternancia del oro bruñido y bronceado con la que se pretende conseguir reflejos metálicos imitando los destellos de los materiales nobles. La operación de bruñido tiene su contraria si se matean otras zonas de la superficie creando un juego óptico de sensaciones cromáticas y lumínicas. A nivel técnico, «dar de mate» o «matar» consiste en pasar el pincel humedecido en temple por la zona a no bruñir para aplacar el brillo del oro. Además de preservar el pan de oro, esta técnica permite preparar la hoja metálica en el caso de que posteriormente se quiera patinar la superficie. De estas pátinas, destaca la posibilidad de enrojecerlo «dar de bermellón o bermejo» al mate.⁴⁴

También encontramos el uso del relieve sobre el aparejo, decoración en resalte denominada en la documentación como motivos «cincelados», «de buen gusto», o «medio relieve». Técnicamente esta tipología decorativa, que aparece en el fondo de las cajas del cuerpo y del ático del retablo, puede ser considerada como un préstamo de la orfebrería ya que se trata de repujar o cincelar sobre el aparejo haciéndolas sobresalir. De hecho, se caracteriza por la intención de imitar el trabajo en metal, simulando al arte de la plate-

44. GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E. (1997), *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Universitat Politècnica de València, Valencia, p. 160.



Fig.18. Detalle de motivos «cincelados» —rocalla— del ático, donde se aprecia la pincelada de color rojo aplicada sobre la superficie dorada. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Sergio Andreu.



Fig. 19. Detalle de motivos «cincelados» —cartucho de rocalla con paisaje— del cuerpo. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Rebeca Carretero.



Fig. 20. Cartucho de rocalla con paisaje. Grabado de François Vivares, década de 1750.

ría.⁴⁵ Estas labores impusieron, además, ciertos cambios en las últimas fases del aparejado puesto que, una vez dadas las manos de yeso correspondientes, había que repujar en los lugares deseados de la superficie; después se superponían capas de bol de Tortosa y de bol de Llanes.⁴⁶ En el retablo de Cetina sobre toda la superficie dorada se aplicó una pincelada de color rojo con laca y tierra rojas al temple de huevo,⁴⁷ con lo que se consiguió acentuar visualmente el exorno tanto en relieve como en el «cincelado» de todo el mueble, dotando al trabajo de una mayor profundidad [fig. 18].

Esta decoración «cincelada» reproduce el motivo decorativo propio del rococó conocido como rocalla, cuyo origen y características ya señalamos. No obstante, junto a ella el dorador incorporó cartuchos de rocalla con paisajes [fig. 19] similares a los que pusieron de moda los ilustradores franceses, en concreto se aproxima a uno de los diseños del grabador François Vivares (1709-1780), fechado a mediados del siglo XVIII [fig. 20].

Aparte de ello, en el resto de las superficies del mueble encontramos un amplio repertorio de recursos esgrafiados, entre los que cabe destacar el picado, el ojeteado, el escamado o el rajado, que enriquecen sobremanera la obra.

Aunque la policromía rococó también se caracteriza por la variedad de formas estofadas en las telas de las esculturas,⁴⁸ las dos imágenes del retablo que nos ocupa van ataviadas sobriamente. Por un lado, san Juan Lorenzo, en su calidad de fraile franciscano, luce un hábito de color gris —y no marrón oscuro que es el propio de su Orden— que parece querer imitar el granito decorado con motivos fitomorfos realizados al mixtión con pan de latón [fig. 21]. Esta circunstancia podría constituir un preludio de la nueva estética neoclásica en la que tanto las mazonerías como las esculturas de los retablos son pintadas imitando mármoles, jaspes y piedras preciosas que, además, abarataban sobremanera la labor ya que el uso del pan de oro quedaba muy reducido o incluso en muchos casos era inexistente.⁴⁹ Las carnaciones realizadas al óleo son mates, mientras que, los atributos como la espada y la palma, fueron plateados y tratados de diversa manera. En la espada, la superficie metálica se dejó a vista a diferencia de la plata de la palma, cuya superficie se cubrió con una corladura de color verde.

45. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, ob. cit., p. 351.

46. *Ibidem*, p. 198.

47. PARRA CREGO, E. (2019), *Análisis químico de la policromía del retablo mayor de san Juan Lorenzo. Ermita de san Juan Lorenzo (Cetina, Zaragoza)*, Larco Química y Arte SL, p. 7.

48. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, ob. cit., p. 200.

49. *Ibidem*, pp. 198-199.



Fig. 21. Detalle de la policromía de la escultura titular. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Ana Sánchez.



Fig. 22. Panes de plata en zonas no visibles del ático. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Sergio Andreu.



Fig. 23. Imagen de la Virgen de Atocha. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Ana Sánchez.



Fig. 24. Dosel sobre la Virgen, anagrama en el remate y jarrones llameantes del ático. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Sergio Andreu.

La aplicación de esta capa metálica de plata cobra importancia en buena parte del ático del mueble. Es necesario diferenciar las zonas en las que se utilizó este metal para «economizar» el proceso del dorado y las zonas en las que la intención final era mantener la plata como acabado o aplicarle una corla con fines decorativos.

En el ático encontramos estos tres casos. En zonas no visibles al espectador bien por perspectiva, bien por ubicación, como traspilastras, partes bajas del ático u ocultas por otros elementos, la utilización de la plata y otros metales menos nobles atiende a una justificación de economía. Los elementos que se encontraban en segundo plano pero podían ser vistos desde el suelo, como las traspilastras, recibían una corla amarilla como proceso final para simular el preciado oro, mientras que encontramos panes de plata ocultos totalmente al espectador sin corladura alguna que actualmente se encuentran sulfurados por carecer de protección [fig. 22]. Estas láminas son de tamaño superior a los panes de oro. Su tamaño oscila entre 6,5 y 10 cm, mientras que las de oro se aproximan a los 5,5 x 5,5 cm.

La corla o corladura, utilizada como imitación de oro o con otros fines decorativos, consiste en la aplicación de una pintura o barniz coloreado transparente sobre superficies metálicas, normalmente constituidas con panes de plata, también oro, y más antiguamente con estaño. Viene aplicada en una o más capas a modo de veladura. El elevado índice de reflexión de la plata, del 95%, confiere a la superficie una belleza especial.

Sin embargo, las corladuras son tan vistosas como frágiles, debido a la degradación del metal plateado, ocasionada principalmente por el azufre y algunos elementos halógenos. En el arte rococó se produjo la apoteosis del uso de las corladuras, apareciendo multitud de aleaciones para panes metálicos, purpurinas y corlas de colores debido al descubrimiento de la variedad de tintes y pigmentos. Con ocasión de las noticias provenientes del Extremo Oriente sobre las lacas, el uso de las corlas al alcohol —principalmente con goma laca— hizo furor en Occidente en los siglos XVII y XVIII.⁵⁰ Poco a poco estas fueron sustituyendo a las corlas al aceite.

En la talla de la Virgen de Atocha encontramos varios elementos con lámina metálica de plata. En el caso del rostrillo y los remates de las mangas de las vestiduras tanto de la Virgen como del Niño, y de la «segunda corona», la plata ha sido aplicada con la intención de mantener su color, sin corladura alguna. Esta lámina de plata actúa como espejo con el objetivo de subrayar el carácter sobrenatural de ambos personajes [fig. 23]. En cambio, los mantos están policromados con plata y corlados en azul y amarillo. El dosel que cobija esta talla y el remate en el que encontramos el anagrama de la Virgen también están decorados con plata sin corlar. Del mismo modo, los cuatro jarrones llameantes que rematan el ático a diferente altura contienen elementos dorados y plateados ofreciendo un juego cromático efectista [fig. 24].

La fragilidad de las corlas compromete su correcta conservación, oscureciendo su apariencia. En numerosas ocasiones, los repintes, recorladuras, la suciedad superficial o la oxidación de las capas de protección, hacen que sea muy difícil su reconocimiento. En este caso, ha sido necesario un estudio minucioso de las técnicas aplicadas en el mueble para lograr reconocer y diferenciar la intencionalidad del autor en cuanto a la utilización de la plata.⁵¹

LA RESTAURACIÓN

Tal y como apuntábamos al comienzo del texto, la principal patología de este mueble era el alarmante estado de conservación del soporte provocado por un ataque severo de termita. Por este motivo, sumado a la cu-

50. GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E., *Tratado del dorado...*, ob. cit., pp. 266-271.

51. El estudio pormenorizado de la presencia de corlas en este retablo se encuentra en SÁNCHEZ IBÁÑEZ, A. (2020), «Plata corlada en el retablo mayor de san Juan Lorenzo», en *Actas del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, vol. I.

riosidad que suscita este tipo de insecto, consideramos interesante aportar unas breves notas al respecto.

El desmontaje de la zona central del sotabanco de factura nueva y la inexistencia de un sotabanco de obra permitieron el acceso a la trasera del retablo. Una vez instalados los medios auxiliares pertinentes se consiguió acceder a todo el conjunto, anverso y reverso, para elaborar un diagnóstico completo del estado de conservación. Mediante la utilización de un radar no invasivo se comprobó la existencia de termita activa en el retablo y parte de la ermita. Además, la inspección ocular permitió localizar ataques puntuales de carcoma (*anobium punctatum*) en la talla de san Juan Lorenzo, el sagrario incorporado *ex novo* y gran parte del sotabanco y banco del mueble.

Uno de los factores externos de deterioro de la madera es el ataque de insectos xilófagos que se clasifican en coleópteros e isópteros. Mientras que la comúnmente conocida como «carcoma» forma parte del primer grupo y se alimenta principalmente de la albura de la madera, los isópteros, termites o termitas afectan tanto a la albura como al duramen. Las termitas son insectos sociales que forman colonias con una organización parecida a la de las hormigas y abejas provocando daños estructurales gravísimos. Se trata de uno de los grupos de insectos más peligrosos y difíciles de erradicar. Algunas especies establecen sus nidos o termiteros fuera del edificio, al que posteriormente acceden a través de tuberías o conducciones eléctricas, con el objetivo de localizar los materiales celulósicos que se encuentran en el interior del inmueble.⁵² A grandes rasgos, su organización jerárquica consta de una pareja real, soldados y obreras. Mientras que la casta real permanece en el nido y se encarga de la reproducción continua, los soldados defienden la colonia, y las obreras, capaces de perforar materiales duros, construyen a su paso un sistema de túneles y puentes de tierra, saliva y excrementos para llegar al alimento, la madera.

Su presencia en el material lúneo se traduce en cavidades paralelas, formando galerías en dirección de la fibra. Debido a su carencia de pigmentación, avanzan respetando a su paso las capas de preparación, policromía y dorado para protegerse de la luz. Como consecuencia directa de esta metodología, su ataque pasa inadvertido en numerosas ocasiones, provocando daños de gran importancia. Las condiciones de temperatura, humedad y oscuridad que a menudo encontramos en la retablística fa-

52. NAVARRETE MARTÍNEZ, A. (2017), *Análisis sobre las principales causas del deterioro de la retablística*, Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, Sevilla. Disponible en línea en <https://idus.us.es/handle/11441/67461?show=full> [Fecha de consulta: 15/04/2020].

vorecen la circulación de este tipo de plaga, lo que constituye uno de los puntos débiles en la conservación de las obras.

En el caso del retablo de san Juan Lorenzo, todo apunta a que el ataque de termita se había prolongado en el tiempo y que ya en la década de 1970 había insectos debilitando la estructura. Así lo atestigua la reforma realizada en aquel momento; con la retirada de la mesa de altar y el acople de una fracción de sotabanco nuevo fortaleciendo la estructura con pilares de ladrillo en dos puntos clave. Si se observa el perfil del retablo, se comprueba que el mueble se ha vencido hacia adelante, perdiendo la correcta verticalidad de las columnas. Afortunadamente, aquellos pilares consiguieron su función de soporte de peso supliendo en cierto modo la de los machones inferiores, que se encontraban muy perjudicados por el ataque.

Aunque el estado de conservación de la mazonería superior del retablo parecía estable, el principal factor de alarma era el ataque de termita generalizado en la mitad inferior de la estructura, lo que hacía peligrar la estabilidad de todo el conjunto. El acceso a todo el anverso permitió establecer el grado de ataque. La pérdida de soporte provocada por la acción xilófaga llegaba a una altura superior a 3 m, por encima de las basas de las columnas del cuerpo. En zonas puntuales, los insectos habían ascendido hasta el entablamento y ya habían construido los canales de barro necesarios para su acceso aprovechando las fendas longitudinales del soporte.

En cuanto a pérdidas de soporte, el ataque de termita había provocado la desaparición de gran parte del sotabanco original, que se encontraba en un estado pésimo de conservación por el avanzado estado de deterioro [fig. 25]. Todas las molduras decorativas de sotabanco y banco se encontraban desaparecidas o debilitadas con un altísimo riesgo de pérdida [fig. 26].

Si bien es cierto que el estado de conservación del soporte del retablo obligó a priorizar las labores de desinsectación,⁵³ consolidación, reintegración y refuerzo del mueble, se consideró oportuno, junto con la dirección facultativa, acometer un proceso de intervención integral de todo el conjunto.⁵⁴

53. La erradicación de termita representa una ardua tarea que debe extenderse en el tiempo bajo la supervisión de una empresa especializada en DDD. A diferencia de otros insectos, es necesaria la instalación de portacebos que deben atraer a las obreras para suministrar una sustancia que no solo no las daña ni repele, sino que es transportada por ellas hasta la reina: miembro reproductor. Tras su consumo, continuará su función reproductora sin éxito, dañando la estructura genética de los huevos hasta erradicar por completo la colonia.
54. Todo el proceso de intervención se documenta en SÁNCHEZ IBÁÑEZ, A. (2019), *Memoria final de la restauración del retablo mayor de san Juan Lorenzo, Cetina*.

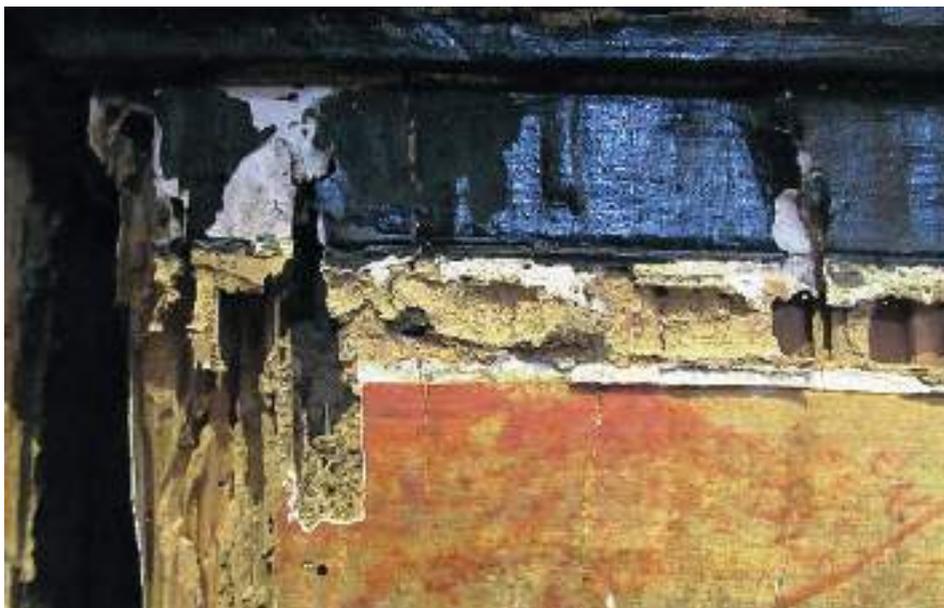


Fig. 25. Pérdida de soporte en el sotabanco. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Ana Sánchez.



Fig. 26. Pérdida de molduras en el sotabanco. Retablo mayor de la ermita de san Juan Lorenzo de Cetina. Foto: Ana Sánchez.

Reviste especial importancia el estado de conservación del muro en el que se aloja el retablo. Por la constitución de su planta, el mueble alcanza la pared en sus extremos laterales. Se trata de un muro de tapial en muy mal estado, en el trasdós se había desprendido tanto el revoco como la propia tierra hasta generar más de 60 cm de escombros con la consecuente acumulación de humedad y afloramiento de sales. Los yesos del revoco también se habían deteriorado y desprendido en los laterales del retablo con la aparición de fisuras y grietas importantes. Además, la colocación de un zócalo de madera en el perímetro interior de la ermita favorecía el libre recorrido de insectos proporcionando oscuridad y acumulación de humedad.

Por el exterior, este muro constituye un callejón angosto y muy mal ventilado sin canalización alguna de las aguas de lluvia. Un zócalo de argamasa agrietado conducía el agua directamente al interior de la construcción de tapial. Durante los trabajos de desescombro se descubrieron diversos largueros de madera de varios metros, completamente descompuestos por el ataque xilófago, incrustados en el propio tapial. Estas vigas debieron pertenecer antaño a una construcción colindante al testero de la ermita y su correspondiente bodega.

En cuanto al estado de conservación de las capas de preparación y policromía en la mazonería, la principal causa de deterioro de ambas capas en sotabanco y banco era el ataque de termita. La pérdida de soporte conllevó la desaparición de las capas superiores y en los numerosos casos en los que la capa de preparación, policromía y dorado habían resistido, la ausencia de soporte conformaba una fina película al aire con un riesgo altísimo de pérdida.

Respecto a las alteraciones en la policromía metálica del resto del retablo, se hallaron pérdidas de adhesión de la capa de preparación al soporte en rocallas y denticulos. El resto de patologías se debían principalmente a la capa de polvo —suciedad presumiblemente de carácter graso, mezcla de polvo ambiental y humo de velas—, a la humedad ambiental, a los movimientos en la estructura de la mazonería y a la acción humana —roces, arañazos, desgastes o retoques desafortunados—. A todo ello había que sumar el propio envejecimiento por el paso del tiempo y la oxidación de las capas de protección.

Otro factor de deterioro importantísimo fueron las numerosas intervenciones que dejaron su huella por toda la mazonería, incluido el ático, con la incorporación de masillas de relleno, repintes con purpurinas y aplicación de pan de oro nuevo y capas de refresco. Toda aquella zona en la que hubiese una mínima pérdida de soporte o de capa metálica, estaba camuflada con la adición de purpurina. En los casos de madera vista, los repintes habían penetrado en el poro de la madera y el deterioro de la purpurina aportaba pinceladas verdes a toda la mazonería.



Fig. 27. Detalle del retablo mayor de san Juan Lorenzo restaurado. Foto: Sergio Andreu.

Las dos tallas, san Juan Lorenzo y la Virgen de Atocha, combinan capa metálica y capa de policromía al óleo en carnaciones y al temple en el manto de san Juan Lorenzo. Ambas capas parecían estables pero acumulaban las alteraciones propias del resto del conjunto: acumulación de suciedad, oxidación de barnices y repintes.

Los estudios técnicos previos y los ensayos con y sin toma de muestra —análisis físico químicos, catas estratigráficas, microscopía óptica digital, radiación UV, pruebas de solubilidad, etc.— han guiado toda la intervención en la que se han acometido las labores de reforma del muro del tesero, la eliminación de elementos ajenos a la obra, consolidación, limpieza, eliminación de repintes y reintegración.

Esta intervención, acompañada del acopio de documentación y la realización de los estudios pertinentes, ha devuelto la estabilidad al conjunto y permitido su correcta lectura. Gracias a ello, hoy podemos disfrutar de esta magnífica pieza rococó en todo su esplendor [fig. 27].