

University of Cantabria / University of Oviedo

Organizers:



REHABEND 2024

Euro-American Congress

CONSTRUCTION
PATHOLOGY,
REHABILITATION
TECHNOLOGY AND
HERITAGE MANAGEMENT

Gijón (Spain) - May 7th - 10th, 2024

Sponsor entities:



REHABEND 2024

***CONSTRUCTION PATHOLOGY, REHABILITATION TECHNOLOGY AND
HERITAGE MANAGEMENT***

(10th REHABEND Congress)

Gijón (Spain), May 7th-10th, 2024

PERMANENT SECRETARIAT:

UNIVERSITY OF CANTABRIA

Civil Engineering School

Department of Structural Engineering and Mechanics

Building Technology R&D Group (GTED-UC)

Avenue Los Castros 44, 39005 SANTANDER (SPAIN)

Tel: +34 942 201 761 (43)

Fax: +34 942 201 747

E-mail: rehabend@unican.es

www.rehabend.unican.es

**10TH EURO-AMERICAN CONGRESS ON CONSTRUCTION PATHOLOGY,
REHABILITATION TECHNOLOGY AND HERITAGE MANAGEMENT
REHABEND 2024**

ORGANIZED BY:



UNIVERSITY OF CANTABRIA (SPAIN)
www.unican.es



Universidad de Oviedo
UNIVERSITY OF OVIEDO (SPAIN)
www.uniovi.es

CONGRESS CHAIRMEN:
IGNACIO LOMBILLO
ALFONSO LOZANO

CONGRESS COORDINATORS:
HAYDEE BLANCO
YOSBEL BOFFILL

EDITORS:
YOSBEL BOFFILL
IGNACIO LOMBILLO
HAYDEE BLANCO

GUEST EDITOR:
ALFONSO LOZANO

INTERNATIONAL SCIENTIFIC ADVISORY COMMITTEE:
HUMBERTO VARUM – UNIVERSITY OF PORTO (PORTUGAL)
PERE ROCA – TECHNICAL UNIVERSITY OF CATALONIA (SPAIN)
ANTONIO NANNI – UNIVERSITY OF MIAMI (USA)

The editors does not assume any responsibility for the accuracy, completeness or quality of the information provided by any article published. The information and opinion contained in the publications are solely those of the individual authors and do not necessarily reflect those of the editors. Therefore, we exclude any claims against the author for the damage caused by use of any kind of the information provided herein, whether incorrect or incomplete.

The appearance of advertisements in these Scientific Publications (Printed Book of Abstracts & Digital Book of Articles - REHABEND 2024) is not a warranty, endorsement or approval of any products or services advertised or of their safety. The Editors does not claim any responsibility for any type of injury to persons or property resulting from any ideas or products referred to in the articles or advertisements.

The sole responsibility to obtain the necessary permission to reproduce any copyright material from other sources lies with the authors and REHABEND 2024 Congress can not be held responsible for any copyright violation by the authors in their article. Any material created and published by REHABEND 2024 Congress is protected by copyright held exclusively by the referred Congress. Any reproduction or utilization of such material and texts in other electronic or printed publications is explicitly subjected to prior approval by REHABEND 2024 Congress.

ISSN: 2386-8198 (printed)

ISBN: 978-84-09-58990-6 (Printed Book of Abstracts)

ISBN: 978-84-09-58989-0 (Digital Book of Articles)

Legal deposit: SA - 132 - 2014

Printed in Spain by Círculo Rojo

CODE 123**THE RETABLISTIC TROMPE L'OEIL AS A RESOURCE IN MURAL PAINTING:
THE SPACE REPRESENTATION ON THE FLAT*****EL TRAMPANTOJO RETABLÍSTICO COMO RECURSO EN PINTURA MURAL: LA
REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN EL PLANO*****Plaza-Beltrán, Marta¹; Maure-Rubio, Miguel Ángel²**1: Universidad Complutense de Madrid
mplazabe@art.ucm.es2: Universidad Complutense de Madrid
maure_ma@art.ucm.es**RESUMEN**

Los grandes conjuntos arquitectónicos encierran múltiples joyas artísticas dentro del contexto de la pintura mural, como es el caso de los retablos fingidos. Estas obras surgen de forma paralela a los retablos confeccionados en madera. Son pinturas diseñadas inicialmente con un carácter temporal, elaboradas a la espera de los fondos necesarios para poder llevar a cabo una obra de mayor envergadura o calidad en madera dorada y policromada. Posteriormente pasarán a ser grandes composiciones donde la geometría y las matemáticas permitirán al espectador acercarse a una obra casi tridimensional.

El objetivo del trabajo es dar a conocer las técnicas de ejecución de estos trampantojos, desde el dibujo en perspectiva y su traslado al muro, hasta la ejecución de la policromía; potenciando la importancia del espectador en la contemplación, con un análisis de los sistemas de representación empleados a través de la reproducción de los trazados de la perspectiva y la representación del espacio en el plano, describiendo el contexto histórico de la tratadística específica del momento de su ejecución. Igualmente se realiza una catalogación de los retablos fingidos de la región brasileña de Minas Gerais debido a las similitudes técnicas, estéticas e históricas que presentan algunos de ellos con los españoles.

A partir de los resultados obtenidos en la investigación ha sido posible configurar un mapa interactivo con geolocalización de los conjuntos murales vinculado a una base de datos, creación de códigos QR para cada conjunto, etc. Todo ello contribuirá de manera efectiva a la reactivación del patrimonio de las zonas rurales, promoviendo su dinamización y conservación.

El trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “*Los retablos fingidos españoles. Geometría, técnica, historia y puesta en valor*” (Ref. PID2020-114271GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España).

PALABRAS CLAVE: Retablos fingidos; Pintura mural; Restauración; Patrimonio; Trampantojo.

1. INTRODUCCIÓN

Se puede considerar que el retablo en el Templo es un elemento generador del espacio que le rodea. Él es el centro de todas las miradas en los actos religiosos, y como tal nunca ha podido mantenerse ajeno a una correcta representación espacial y a una estudiada técnica compositiva. Los temas representados y los materiales empleados evolucionarían con el paso del tiempo, pero el retablo siempre está allí, en el centro de la composición, para cumplir su función litúrgica, para persuadir, emocionar a los fieles, potenciar su devoción.

Los retablos pintados sobre el muro se realizaban a la espera del retablo de madera, esa es la razón por la que hoy nos encontramos magníficas obras de arte tras los retablos escultóricos, como sucede en la Capilla de Santa Bárbara de la Catedral Vieja de Salamanca, retablo renacentista fechado en 1350 y descubierto en 2019 [1].

Pero el retablo pintado en algunos casos ha llegado hasta nuestros días sin permanecer oculto, manteniendo total o parcialmente la calidad en su representación. Sorprende contemplar cómo algunos artistas fueron capaces de añadir volumetría a la pintura mediante sus conocimientos de la perspectiva, como es el caso de la pintura situada en el Muro testero del refectorio del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas en Toro (Zamora) del año 1620, o el impresionante retablo de 1660 situado en la Sacristía de la Parroquia de San Miguel y San Julián en Valladolid, dedicado a la Virgen, obra de Felipe Gil de Mena.

Como es bien conocido, la vuelta a los retablos pintados se debe a la Real Orden de Carlos III en 1777 que prohibía su construcción en madera, orden que algunos investigadores entienden como excusa para acabar con la decoración barroca en los retablos, y pasar de una vez por todas a otro tipo de representación [2].

A partir de este momento, la madera, la piedra, y otros materiales dejan paso a la pintura en algunos templos, y esta pintura que se esfuerza en seguir representando el retablo como el escenario principal, ahora desprovisto de toda riqueza, pero no de belleza, logra de la mano de algunos artistas, reproducir en el plano lo que antes era un conjunto tridimensional. Cornisas, molduras, capiteles, ornamentos, componentes decorativos y figuras, se dibujan y pintan ordenadamente con la disposición adecuada, para fingir con atrevimiento los materiales de siempre, y se logra, mediante un estudio pormenorizado de cada línea, de cada sombra y color, de cada elemento arquitectónico.

El artista no renunciará en su trabajo a la imaginación, pese a la dificultad que pudiera llevar su representación. El retablo tiene que impactar, tiene que ser admirado y observado y lo debe de ser desde cualquier punto del espacio al que sirve en el conjunto religioso. Se trataba de sorprender a los fieles al trasladarles al espacio mágico que creen estar viendo. “Fingir una realidad ya fingida, esto es el retablo fingido”, y para conseguir este doble efecto lleno de belleza, se necesitaban muchas cualidades que no todos los artistas poseían.

Por otra parte, han sido numerosos los investigadores que han centrado sus trabajos en la catalogación y el inventario de los bienes culturales. Así, las pinturas murales, están incluida dentro de ese Patrimonio a proteger. Sin embargo, los retablos fingidos, al ser considerados en sus inicios como obras temporales a la espera del retablo definitivo, no han tenido la suficiente difusión y reconocimiento a pesar de su belleza y complejidad técnica.

2. DESARROLLO

El trabajo desarrollado a lo largo del proyecto de investigación, ha consistido en la elaboración de una base de datos que recoge el inventario y la catalogación de los retablos fingidos españoles, así como los de la región brasileña de Minas Gerais. Se ha seleccionado esta región iberoamericana por los numerosos retablos fingidos que existen en ella y el paralelismo con los ejemplares portugueses y españoles, su estudio se realiza por un miembro del equipo situado en esta región.

Para la consecución de los objetivos, se ha confeccionado previamente una ficha con objeto de recabar toda la información necesaria para su conformación, tanto a través de fuentes escritas, orales o por medio de un exhaustivo trabajo de campo. La ficha incluye los siguientes apartados: n° inventario, denominación/título, imagen, localización, municipio, provincia, dimensiones, cronología/datación, autoría, emplazamiento dentro del edificio (cabecera, nave lateral, etc.), iconografía y breve descripción. Pero además creemos que la importancia del trabajo radica en el proceso de difusión a través de la configuración de una página web (www.retablosfingidos.com) (pendiente de publicación), que contiene la información más relevante de la base de datos además de su geolocalización (figura 1).

De este modo, la información individualizada incluye las coordenadas GPS, una breve descripción de la obra y un conjunto de fotografías generales y de detalles. Todo ello con la posibilidad de completar la información mediante un acceso QR. Así mismo, al pie de cada retablo, se situará este mismo código QR para su consulta in situ.

Dado el extenso catálogo elaborado, se muestran aquí una selección de cinco retablos españoles como ejemplo del trabajo desarrollado.

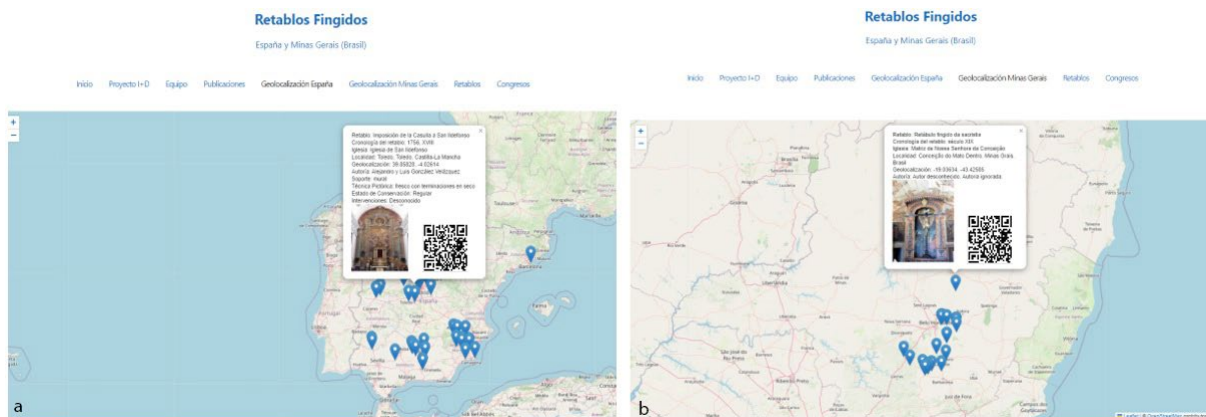


Figura 1: Página web www.retablosfingidos.com, ejemplo de pestaña “geolocalización” con desplegable puntual a) retablos fingidos en España; b) retablos fingidos en Minas Gerais, Brasil (b). Fuente: los autores

3. RESULTADOS

En este texto, traemos cinco ejemplos de retablos fingidos que tratan de esquematizar su evolución desde el punto de vista de su representación. Para ello, simplificamos estableciendo cuatro tipologías: Retablos fingidos que reproducen el escultórico sin intención de representar su volumen, pero sí teniendo en cuenta, todos, o parte, de los elementos que lo componen: Sotabanco, banco de la predela, cuerpos, calles y entrecalles, ático y guardapolvo. Retablos que utilizan figuras geométricas con aristas paralelas al soporte o perpendiculares a este considerando que la perspectiva de estas últimas fugas en un eje. Retablos que consideran que las perpendiculares al muro lo hacen en un punto, pero que como los anteriores evitan aristas que no sean perpendiculares o paralelas al plano pictórico y retablos que introducen figuras geométricas cuyas aristas contemplan otras direcciones y que por lo tanto requieren un mayor conocimiento de la perspectiva.

Entre los muchos que encontramos del primer tipo presentamos este retablo fingido, de finales del s. XV o principios del XVI, situado en el testero de la Iglesia de Nuestra Señora del Castillo, en Carrascal de Velambélez (Salamanca) (Figura 2). El efecto tridimensional se basa en la superposición de figuras, en algún detalle del solado y con más evidencia en la representación del guardapolvo o cornisa que enmarca su parte superior. Es una obra de gran belleza realizada posiblemente por un artista local.



Figura 2: Retablo fingido. Iglesia de Nuestra Señora del Castillo, Carrascal de Velambélez (Salamanca), anónimo, s. XV-XVI. Fuente: los autores

Encontramos un ejemplo del segundo tipo en el anteriormente citado retablo fingido del Muro testero del refectorio del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas en Toro (Zamora), obra atribuida a Cristóbal Ruiz de la Talaya (1587-1652). En él se representa la volumetría de los elementos arquitectónicos más representativos que enmarcan cuerpos y calles; pero observamos que se dibujan diferentes puntos de fuga para sus aristas según la posición en el retablo (figura 3a). Al unir estos puntos de fuga, observamos que generan un eje que además es de simetría. El artista emplea como puntos de fuga de las rectas perpendiculares al lienzo, un eje vertical, un error que se arrastrará durante siglos: la creencia en la correcta representación cuando se emplea un eje de fuga en lugar de un punto para dichas rectas. Sin embargo, destaca la perspectiva del frontón curvo truncado (figura 3b), que veremos en otros retablos e incluso en fachadas barrocas posteriores, como la de la iglesia de Santa Eulalia en Murcia, que entendemos proyectada en un momento en el que la influencia del tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo era notable [3]. Dicho frontón curvo truncado aparece en el segundo tomo de dicho Tratado en las figuras 60 y 61, en las que dibuja la perspectiva, la planta y el alzado del altar de la capilla de San Ignacio proyectada y construida para la iglesia del Gesú en Roma, lo que sugiere que este retablo fingido del Convento puede ser posterior.



Figura 3: Retablo fingido. Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas en Toro (Zamora), atribuido a Cristóbal Ruiz de la Talaya, s. XVII. a) Análisis de los puntos de fuga; b) Detalle frontón curvo truncado. Fuente: los autores

La influencia de las “estampas o “grabados” en el estudio del conjunto que realizamos es muy importante, y un ejemplo que no ofrece dudas, es que la difusión en el siglo XVIII de este Tratado coincide con la multiplicación de las formas de los elementos arquitectónicos en fachadas, en retablos, en los propios tabernáculos y en los retablos pintados que fingen ser reales.

Los magníficos dibujos en perspectiva acompañados de textos con la explicación de cada trazado, lo convirtieron en el manual de enseñanza de la perspectiva del siglo XVIII y también en el Tratado que hizo posible el cambio en el repertorio ornamental que manejarían los artistas en territorios muy distantes, gracias a la expansión de la Compañía de Jesús por el mundo. El único punto de fuga para las perpendiculares al soporte ya no ofrecerá dudas y aunque posteriormente en bóvedas y techos de gran dimensión se establecen más, en los retablos no se dio nunca esta casuística, debido a su posición y tamaño. Con el Tratado bajo el brazo, un pintor milanés, Pablo Sístori (o Sírtori) [4], se establece en Murcia en torno al año 1760 donde realizará hasta su partida, en 1796, 17 retablos fingidos repartidos entre las provincias de Murcia y Albacete. En investigaciones recientes se ha documentado la realización de otros retablos desaparecidos en la provincia de Alicante. En todos ellos se trazará una perspectiva frontal en la que, o las rectas son perpendiculares al soporte, o son paralelas e incluso horizontales. Estamos por lo tanto en la tercera tipología que hemos establecido.

Presentamos como ejemplo de sus numerosas obras, el retablo de la iglesia de Santiago en Lietor, muy parecido al de la nave central de la iglesia de Santa Eulalia en Murcia. Y es en esta iglesia donde se le reconoce como un pintor experto en perspectivas. En la España Mariana de la provincia de Murcia de Javier Fuentes y Ponte (1880-84) al describir la iglesia de Santa Eulalia se dice que “el principal director y decorador del templo es el hábil y afamado pintor de frescos Don Pablo Sístori dejando en sus muros admirables modelos de pintura en perspectiva”. Incluimos a modo de ejemplo, para admirar la perfección de su trazado, las líneas que identifican la perspectiva dibujada (figura 4). Sístori integra su retablo en un baptisterio cubierto por una bóveda de cañón, que oculta dos lunetos, fingiendo unos casetones que parecen reales por su acertada aplicación de las diferentes tonalidades y un estudio muy logrado de las luces y las sombras. Dichos casetones al formar parte de la bóveda de cañón real no están representados en perspectiva [5].

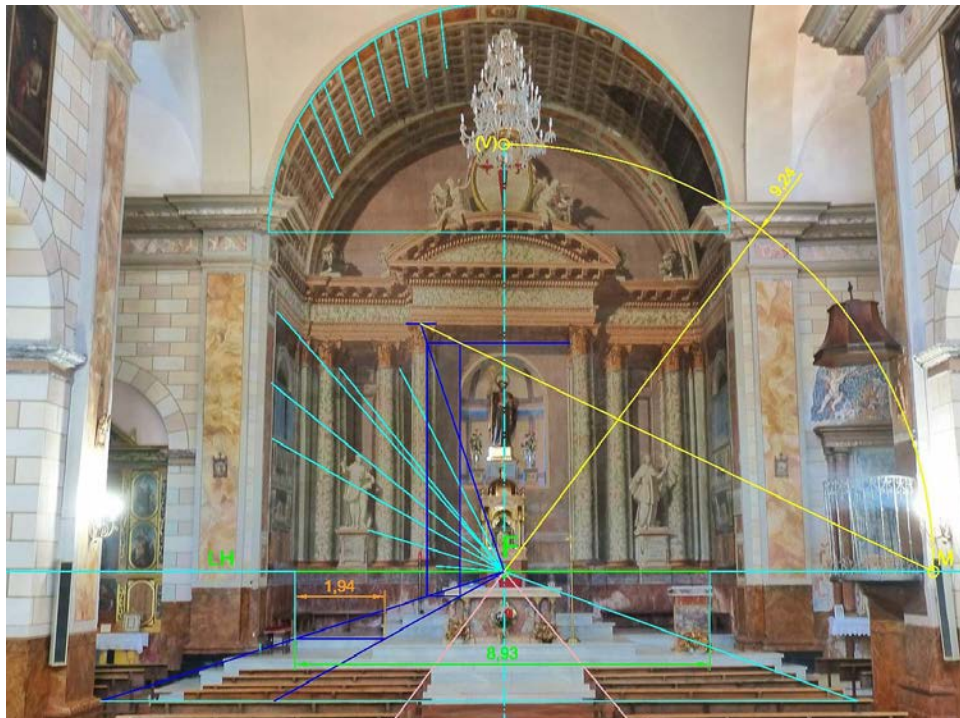


Figura 4: Retablo fingido. Iglesia de Santiago en Lietor (Murcia), obra de Pablo Sístori. s. XVIII. Estudio de perspectiva. Fuente: los autores

Pero con anterioridad a la publicación de la *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, hubo artistas que supieron aplicar los conocimientos de Tratados anteriores para realizar grandiosos trazados en perspectiva frontal, de un único punto de fuga, es decir, de la tercera tipología establecida [6]. Un ejemplo de ello es el retablo fingido situado en la parroquia de San Miguel y San Julián de Valladolid, pintado aproximadamente en el año 1660 por Felipe Gil de Mena (1603-1673) en el testero de la Sacristía (figura 5a). Creemos que Gil de Mena toma como referencia el Arco de Tito que recoge Sebastián Serlio en “Los cinco libros de arquitectura” publicados a partir de 1537 y traducidos, en Toledo, al español a partir de 1552.

Por otra parte, la composición, su ordenación basada en las pilastras y en los huecos dispuestos a modo de ventanas abovedadas parecen seguir el modelo de la fachada realizada por Alberti en San Andrés de Mantua. Pero en esta breve exposición debemos hacer notar, en primer lugar, el correcto estudio de las luces y las sombras con las que Gil de Mena reproduce la iluminación real de la propia Sacristía; así como también la introducción en este retablo de dos puntos de vista diferentes, uno con el que pretende impactar la obra en su conjunto para quien accede y recorre la nave central, y otro muy próximo para quien quiera contemplar el detalle del solado, atendiendo así también a la consideración de un espectador que se mueve y se acerca a analizar este conjunto monumental.

Y por último elegimos dos de los pocos artistas que nos dejan retablos fingidos que situaríamos en la cuarta tipología establecida. Se trata de los hermanos González Velázquez. Luis (1715-1763) pintor de figuras y Alejandro (1719-1772) de perspectivas. Alejandro, según Cean Bermúdez, “... en 1744 pintaba al fresco lo que se le mandaba de arquitectura y perspectiva en el real sitio de S. Ildefonso. De allí pasó a Aranjuez, donde estuvo tres años formando los planes generales iluminados de las obras que se hicieron en aquel sitio y que firmó Bonavía (...) Unido en su juventud y mejor edad con su hermano D. Luis, pintaron juntos muchas obras de consecuencia al fresco y al temple, para lo que tuvieron especial gracia y manejo, pintando D. Luis las figuras y D. Alexandro los adornos...” [7].

El retablo que tomamos como modelo, realizado en 1741-42 por ambos hermanos, se encuentra en la Ermita de la Soledad de la Puebla de Montalbán (Toledo) y en él aparecen líneas oblicuas al plano de proyección en la representación de un volumen exento, un cuerpo difícil de trazar en perspectiva que nos invita a mirarlo lateralmente como si tuviese volumen (figura 5b). Alejandro se atreve con rotundidad a utilizar figuras geométricas con aristas en distintas direcciones para hacernos creer que contemplamos un retablo-baldaquino exento [8].

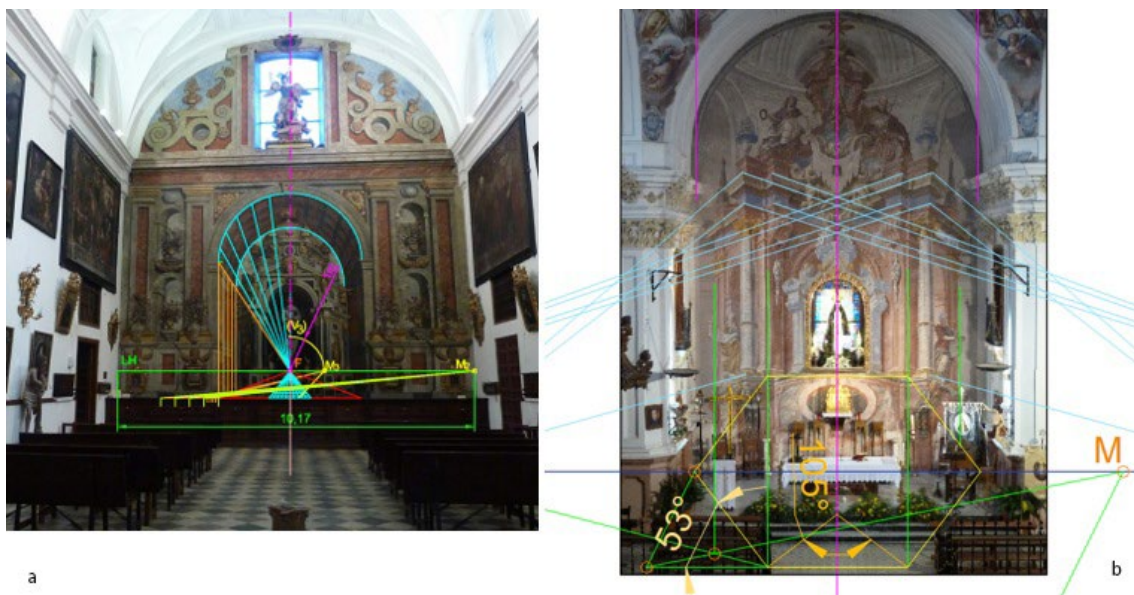


Figura 5: a) Retablo fingido, parroquia de San Miguel y San Julián, Valladolid, 1660, obra de Felipe Gil de Mena. Estudio de perspectiva; b) Retablo fingido, ermita de la Soledad de la Puebla de Montalbán (Toledo), 1741-42, obra de los Hermanos González de Velázquez. Estudio de perspectiva. Fuente: los autores.

Estudio técnico y material

Los retablos fingidos españoles, en cuanto a materialidad se refiere, son pinturas murales realizadas siguiendo las técnicas tradicionales de la pintura al fresco o al seco. Se ejecutan sobre diferentes soportes, ya sean de la misma naturaleza en toda la superficie o como combinación de varios materiales.

De este modo, podemos encontrar obras realizadas sobre mortero de cal y arena, mortero de yeso, paneles de madera anclada al paramento del edificio, lienzo adherido a la pared (*Marouflage*) o cerámica. Además, como hemos señalado, también es factible observar el uso de varios de ellos en un mismo conjunto, como soporte pétreo y lúneo, soporte pétreo y textil, e incluso las tres opciones en una misma obra.

La técnica pictórica más empleada ha sido el temple de cola animal, principalmente en aquellos conjuntos donde juega un papel predominante el dibujo y la perspectiva, dada la dificultad que entraña la técnica del fresco que requiere de una rápida factura. Las pinturas más primitivas, aquellas donde el retablo es representado sin estudio de perspectiva, siguen la corriente del momento en el empleo de las técnicas, tanto del fresco como del temple.

En este sentido, la pintura al fresco predomina en las obras sencillas del norte peninsular correspondientes al periodo que abarca desde el siglo XV al XVII y, en el caso de los retablos fingidos realizados a partir del siglo XVIII, tan solo tenemos ejemplos muy puntuales en el área de Cataluña, con José Flaugier (retablo de la iglesia de San Pedro Nolasco en Barcelona) o en la zona castellanomanchega de Toledo, con los hermanos González de Velázquez (Retablo de la iglesia de San Ildefonso, Toledo). Este hecho debemos justificarlo, no tanto por la durabilidad de los materiales a lo largo del tiempo, sino por la dificultad que entraña su ejecución, al necesitar tiempos de actuación muy rápidos debido al proceso de carbonatación del estrato preparatorio. Son obras realizadas con el sistema de jornadas para la composición principal (figura 6a), con el color aplicado directamente sobre un mortero de cal y arena fresco. Los retoques finales en las luces, así como determinados detalles, están realizados en seco con temple magro.

La técnica pictórica del seco ya sea temple -graso o magro- u óleo, es la más extendida para la elaboración de los retablos fingidos. La vemos en obras desde los siglos XVI hasta la actualidad y sobre diversos soportes, tanto orgánicos como inorgánicos. De forma generalizada, el estrato pictórico se asienta sobre un paramento con enlucido de yeso aplicado en dos estratos superpuestos, uno de yeso gris, para nivelar las imperfecciones del soporte arquitectónico y otro de yeso blanco, de granulometría más fina que recibe el color (figura 6b). También encontramos pinturas elaboradas con la técnica del temple magro sobre un enlucido de cal y arena, aunque en menos ejemplares que con el enlucido mencionado en primer lugar.

Otro ejemplo de combinación de materiales empleados para el soporte pictórico es el del retablo de Valladolid. En este caso se ha empleado la madera para la configuración del soporte principal (figura 6c), donde se representa la arquitectura pintada con la técnica del óleo, reservando el soporte textil para la escena principal de la Virgen. Hay que mencionar que no es un cuadro exento, sino que el tejido se encuentra adherido al soporte lúneo con un remache de clavos en el perímetro de los dos fragmentos que conforman el área definida por la escena central.

El traspaso del dibujo desde el boceto a escala hasta el muro, así como el encaje de este se realiza por incisión directa sobre un enlucido tierno (figura 6d) o con un trazado de líneas -ya sea de grafito o a sanguina- y que en algunos retablos se pueden vislumbrar a través de las veladuras cromáticas aplicadas sobre las mismas (figura 6e). Cuando el diseño del motivo decorativo requiere una repetición secuencial de una determinada estructura, el autor emplea plantillas que sujeta sobre el mortero tierno con ayuda de pequeños clavos que, una vez traspasado el dibujo con el procedimiento descrito de la incisión, retira definitivamente, completando la policromía a mano alzada o con ayuda de un tiento.

Otros casos, que se acercan más a la pintura de caballete, son aquellos en los que el autor ha empleado un lienzo adherido directamente a la pared. Esta técnica, conocida como *Marouflage* o *marouflée* (con origen en un vocablo francés, maroufler, que significa encolar, engrudar o frotar) se define, según el tesoro del Patrimonio Cultural de España, como “*Técnica de encolado para pegar soportes flexibles a otros rígidos, empleando adhesivos fuertes*” [9].

Esta técnica tiene su origen en Francia e Italia, entre los siglos XVI y XVII. Para ello se empleaba un adhesivo muy fuerte compuesto por resina sandaraca, cola animal (cola fuerte, cola de esturión) y carbonato de calcio. También se tiene constancia del uso de blanco de plomo con aceite y resina, además de colas de trigo o de centeno (en el caso de pinturas italianas); además, en algunas ocasiones, con objeto de aumentar la adhesividad al soporte mural, también se añadía Trementina de Venecia. La sujeción temporal del lienzo a la pared se hacía con tachuelas metálicas que, en la mayoría de los casos no se eliminaban y que ahora podemos apreciar en el contorno de las pinturas.

Muy vinculado con el procedimiento descrito, debemos señalar la existencia de autores que combinan la técnica del *Marouflage* con el temple ejecutado directamente sobre el enlucido de yeso, como es el caso de Pablo Sístori. A modo de ejemplo podemos citar el retablo fingido de Liétor (Albacete), obra de dicho autor. Aquí la técnica predominante es el temple de cola sobre mortero de yeso, a excepción de las cuatro figuras (santos y ángeles tenantes) en las que el temple está aplicado sobre un lienzo adherido al muro (figura 6f). El artista juega con esta doble composición matérica seguramente con la finalidad de ejecutar parte de la obra en el taller sobre un soporte portátil, como es el lienzo (figuras con más detalle) y posteriormente trasladarlas a su emplazamiento dentro del conjunto retablístico.

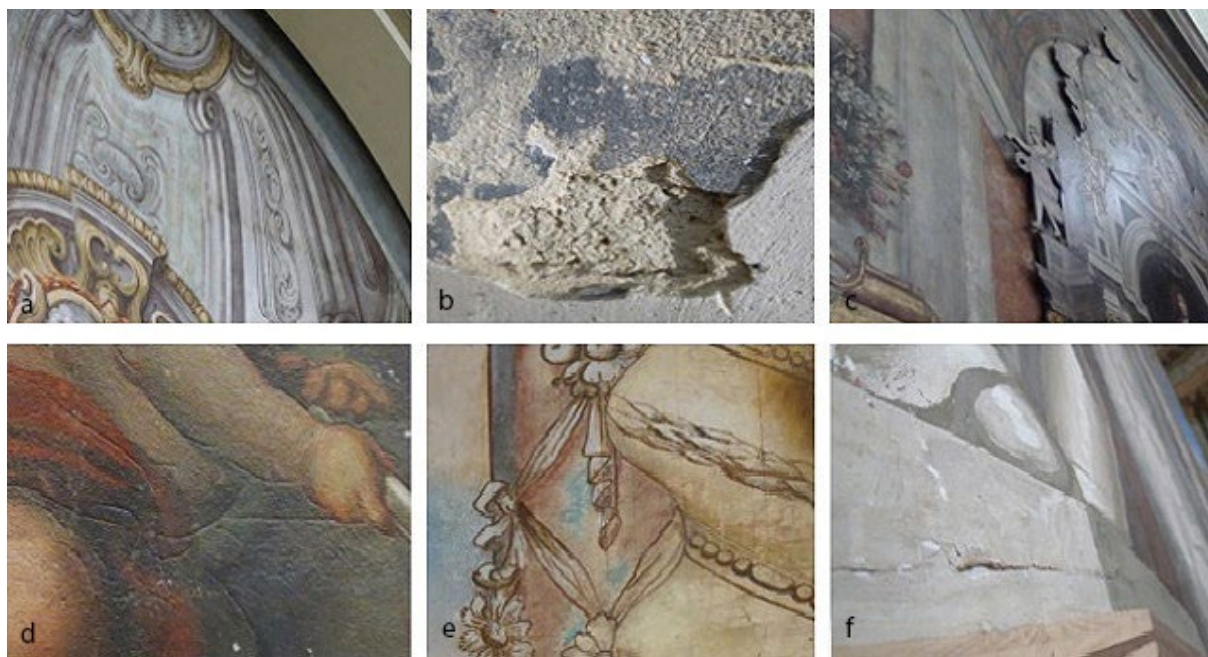


Figura 6: Detalles de técnicas pictóricas y traspaso de dibujo: a) *Jornada* de trabajo en pintura al fresco. Retablo de San Pedro Nolasco, Barcelona; b) Estratos de preparación de yeso en pintura al seco. Retablo de San Isidro. Iglesia de San Isidro, Alcalá de Henares (Madrid); c) Soporte de madera anclado al muro. Retablo parroquia de San Miguel y San Julián, Valladolid; d) Dibujo inciso. Retablo de San Ildefonso, Toledo; e) Dibujo preparatorio de sanguina. Retablo de la capilla del Bautismo, catedral de Córdoba; f) *Marouflage*. Retablo de Santiago de Liétor (Murcia). Fuente: los autores

4. CONCLUSIONES

La breve descripción realizada, pretende hacer visible el traslado de la evolución de los conocimientos de la perspectiva a la representación de los retablos fingidos que encontramos en España.

El análisis global de la investigación, que abarca más de 130 retablos pintados en España y 40 en Minas Gerais, nos permitirá conocer qué imágenes de los Tratados sirven de modelo a nuestros artistas, qué pintores y en que regiones destacan por sus conocimientos, donde y en qué momento encontraremos las posibles influencias, así como otras características que se desprenden del análisis del conjunto, entre las que destacarán, al ser imprescindibles para entender su ejecución, las técnicas empleadas en cada uno de ellos, su estado de conservación, y su posible restauración.

Esta aproximación a las técnicas y a su estado de conservación, forman parte del estudio global que realizamos, y es por ello por lo que se ha tratado, también brevemente, de incluirlas en esta exposición. Creemos que estas directrices que presentamos forman parte, cuando es posible, de una metodología acertada para aproximar al espectador a la valoración de estas pinturas ilusionistas.

Por último y para evitar su olvido es necesaria la acertada difusión, y a ello hemos hecho referencia en las primeras páginas de este texto.

5. AGRADECIMIENTOS

Proyecto de investigación “*Los retablos fingidos españoles. Geometría, técnica, historia y puesta en valor*” (Ref. PID2020-114271GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España).

6. BIBLIOGRAFÍA

[1] Pérez de Castro, R, Vasallo Toranzo, L. Perspectivas y fingimientos pictóricos en Castilla y León. Nuevas aportaciones sobre los retablos fingidos. *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide; 2020: 159-1993

[2] Sánchez Sánchez, J. M. La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense. *Archivo Hispalense*. 1996; 240 (79), 123-142.

[3] Pozzo, A. (1693-1698). *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma.

[4] Moya García, M. L. *Pablo Sístori un pintor italiano en la Murcia del s. XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

[5] Lomazzo, G. P. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*. Oxford: Loseph Barnes, 1598: 2041804.

[6] Maure Rubio, M. A; Plaza Beltrán, M. Estudio y análisis de retablos fingidos en España. Una aproximación geométrica y técnica a su ejecución. *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide; 2020: 37-68.

[7] Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario historico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía. 1804

[8] Maure Rubio, M. A; Plaza Beltrán, M. Geometría y técnica en dos retablos-tabernáculos fingidos españoles: Ermitas de Nuestra Señora de La Soledad (Puebla de Montalbán, Toledo) y de San Isidro (Alcalá de Henares). *Arte, individuo y sociedad*. 2021; 31 (1). 75-91. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.58786>

[9] Tesoros del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte. <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1040961.html> (acceso: 24 julio 2023)

www.rehabend.unican.es

Coordinator:



UC | Universidad
de **Cantabria**



Universidad de
Oviedo