Actuaciones de la Fundación Fuentes-Dutor en la catedral de Santa María la Real de Pamplona

Francisco Javier Roldán
CSP Restauración, Conservación y Servicios para el Patrimonio S.L.

Introducción

La Fundación Fuentes-Dutor tiene entre sus fines el fomento de actividades Culturales, desde 1998 ha prestado interés en dedicar parte de sus recursos para atenciones que la Catedral de Santa María La Real de Pamplona requería para su mantenimiento y en algunos casos para su recuperación. Para ello la Fundación contó siempre con la colaboración incondicional de Don Jesús Omeñaca que con sus consejos nos ha permitido cumplir con los objetivos a que estamos obligados estatutariamente.

Don Francisco Javier Roldán, autor de este trabajo, ha sido el Restaurador con el que la Fundación ha contado para las actuaciones que su especialidad lo requería.

Fundación Fuentes-Dutor

Bienes muebles varios

Debido a las humedades que sufieron algunos bienes muebles del Museo Diocesano de la Catedral de Pamplona, en 1988 fue necesario restaurarlos:

- Tabla gótica lineal s. XIV de 96cm. de alto x 160 cm de ancho.
- Sagrario s. XIV de 130 cm alto x 70 cm de ancho.
- Dos tablas en relieve de 120 cm de ancho x 30 cm de alto cada una.
- Tabla bajorrelieve de 120cm de alto x 75cm de ancho.
- Conjunto de figuras de Belén
- Tabla de Van Duck de 60cm de alto x 50 cm de ancho
- Talla gótica de una santa, 80 cm de alto.
- Dos tablas del s.XVI de 75cm de alto x 65 cm de ancho.
- Talla de santo de 110cm. de alto.

La intervención fue diversa, aunque las principales labores consistieron en el sentado de la policromía, tratamiento anti-humedad a la cera, reintegraciones de lagunas de policromía que se habían producido debido a la presencia de humedad, etc.

Retablo de la duda de Santo Tomás o de Caparroso

Según la Doctora en Historia del arte, Dña. Clara Fernández-Ladreda Aguadé: "En la capilla más meridional de la girola, empleada como capilla funeraria por la familia Marcilla de Caparroso, se localiza el excelente retablo de la Duda de Santo Tomás. Es un retablo mixto, con el grupo titular de talla y el resto, tablas pintadas de tamaño medio.

Presenta banco con siete compartimentos, cuerpo con cinco calles- más alta la central, como es usual- de dos pisos cada una y guardapolvo. Los compartimentos de la predela están enmarcados por pilastras y los del cuerpo por pináculos, y unos y otros están coronados por tracerías flamígeras.

En el banco figuran escenas de la Pasión: La Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Flagelación, el Camino del Calvario, el Expolio, la Crucifixión y el Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto. En el cuerpo sorprende el hecho de que no se sigue la dirección de lectura usual. De arriba abajo y de izquierda a derecha- sino que las escenas cronológicamente más antiguas se localizan en el lado izquierdo y se leen de abajo a arriba, siguiendo luego las del lado derecho, legibles según la dirección de las agujas del reloj. Quizá se haya querido concentrar en un lado los episodios de la infancia de Cristo y en el otro los de su Glorificación. En el lado izquierdo encontramos: la Anunciación, la Visitación, la Natividad con el Anuncio a los pastores al fondo y la Epifanía. En el derecho; el Descenso al limbo, la aparición de Cristo resucitado a su Madre, la Ascensión y Pentecostés. Finalmente, en la calle central, en la parte superior, a modo de ático, aparece la Coronación de María. El hilo conductor de todos estos temas parece ser la Virgen, que interviene en todas las escenas salvo en el Descenso al Limbo. El guardapolvos está presidido por la Santa Faz flanqueada por ángeles con instrumentos de la Pasión, en los lados figuran los doce apóstoles con sus atributos portando filacterias con inscripciones y cerrando el guardapolvos a la izquierda el donante, Pedro Marcilla – con su escudo debajo-, con su primogénitos, y en frente, su esposa –también con escudo – con su hija mayor, todos ellos llevando filacterias con textos tomados de los Salmos, relativos a la confianza en Dios, muy adecuados para una capilla funeraria.

Estilísticamente se encuentra dentro del estilo hispanoflamenco, caracterizándose su autor por la importancia concedida al paisaje, con fondos paisajísticos, cargados de lirismo, a través de los cuales da sensación de profundidad, por el gusto por las composiciones muy nutridas, cargada de personajes y por el empleo de un tipo de figuras menudas de rasgos delicados. Tradicionalmente se ha vinculado a Pedro Díaz de Oviedo, pero tal relación no está clara. En cambio sí parece cierta una conexión con el retablo de san Saturnino de Artajona, en el que algunos tipos físicos son muy similares. No creemos, sin embargo, que el retablo pamplonés derive del de Artajona y sea posterior sino todo al revés.

La fecha de ejecución, 1507, y el nombre del donante, Pedro Marcilla de Caparroso se encuentran recogidos en una inscripción que corre a lo largo del borde inferior del cuerpo y que dice así: Hoc copus iussit apponi Petrus Marcilla de Caparroso, eques Pampilona et auditos comptorum regalium ad laudem omnipotentis Dei et eius genitricis Marie et beati Thome Didimo apostoli. Anno Domini MCCCCCCVII in Vigilia Pentecoste (Esta obra la mandó hacer Pedro Marcilla de Catarroso, caballero de Pamplona y auditor de las cuentas reales, para alabanza de Dios Todopoderoso y de su Madre María y de santo Tomás Apóstol. Año del señor de 1507 en la Vigilia de Pentecostés).

Las labores de intervención que se realizaron consistieron en una limpieza manual del polvo acumulado con brocha y aspirador y con bisturís y escalpelos. A continuación se procedió a la limpieza de las zonas dorada con disolventes en distintas proporciones y se eliminó la purpurina. A continuación se limpiaron las tablas con dimetil formamida y piridina en papilla. También se eliminaron los repintes y se limpiaron los escudos. Seguidamente se procedió a la reintegración volumétrica, se tallaron las piezas que faltaban, especialmente las predela y de doraron con pan de oro. A continuación se barnizaron los oros con barniz zapón y las tablas con almáciga blanca.

Sala Capitular

Los trabajos de restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Pamplona se llevaron a cabo entre el 21 de septiembre y el 27 de octubre de 1990. La obra fue financiada por la Fundación Fuentes-Dutor, y contó con la supervisión y conformidad de D. José Mª Rodríguez Azcárate.

La Sala Capitular se encuentra detrás de ábside, entre la sacristía de los Beneficiados y las pequeñas capillas laterales que contienen los cuatro bustos relicarios de San Fermín, San Francisco Javier Santa María Magdalena y Santa Úrsula. Es de base rectangular y mide 11,80. de largo por 7,30m. de ancho, siendo su altura 3,64m.

La Sala está rodeada por un bancal corrido, construido en diferentes maderas a modo de un trabajo de taracea, jalonado por decoraciones talladas y modillones dorados, formando treinta y cuatro escaños. En su frente encontramos un remate en madera tallada y dorada con una pintura en tela que preside la Sala y representa una imagen de la Virgen con el Niño. Este conjunto queda cubierto por telas de terciopelo rojo.

Al entrar en la sala por la puerta principal encontramos dos grandes ventanales orientados al Este. Están rodeados por decoraciones en relieve de yeso estucado y policromado a modo de nervaduras que se repiten en la pared de enfrente llegando en altura hasta un gran friso del mismo material. A partir de aquí las paredes se curvan suavemente hasta tomar la horizontal del techo, que también alberga decoraciones en nervio partiendo de un gran rosetón central del que pende una lámpara de araña. Las nervaduras que convergen en el rosetón están realizadas en madera policromada, no siendo así el resto, que son de yeso. Todas estas decoraciones están policromadas a modo de marmolina con vetas en rojo y azul, y los bordes dorados. Las del techo son de temple azul ribeteadas en oro.

Estado de conservación

Paredes y techo

Como consecuencia de los movimientos provocados por el debilitamiento de los materiales que forman la estructura de la cubierta, algunas nervaduras estaban sueltas y otras se habían caído. Una de las paredes presentaba manchas de humedad y varias grietas y en el techo se apreciaban desconchados y lagunas en los motivos ornamentales.

La acción de la humedad había provocado que la pintura imitación de mármol, marmolina, y el dorado de los nervios se encontrase pulverulenta en varias zonas y desprendida en otras. Existían también grandes lagunas de policromía por no estar bien adherida al soporte de yeso. Las decoraciones estaban oscurecidas por la acumulación de polvo y ennegrecidas por el humo de las velas, además la purpurina se había oxidado dando al conjunto un aspecto verdoso.

Telas de terciopelo

Su estado era bueno aunque estaban ennegrecidas por el polvo acumulado y las telas de araña.

Escaños

Este conjunto presentaba faltas volumétricas, sobre todo remates de madera así como de la taracea. Su aspecto era mate y sucio debido al paso del tiempo y el polvo adherido.

Remate central dorado

Presentaba algunas piezas sueltas y polvo acumulado. El lienzo estaba cubierto por un cristal cuyos reflejos desvirtuaban óptimamente la obra. Es una pintura al óleo con un pequeño roto.

Tratamiento de restauración

Paredes y techo

Antes de comenzar las labores de restauración fue necesario raspar las paredes, tapar las grietas con grasa para luego aplicar pastas cubrientes, sujetar las decoraciones en volumen de yeso mediante escayola y aplicar varias manos de pintura plástica mate. La limpieza de las zonas doradas y eliminación de los repintes de purpurina se realizó con una mezcla de disolventes: dimetil-formamida, 50%, aguarrás 45% y amoníaco, 5%.

La limpieza de las decoraciones al temple (ribetes azules y marmolina) se hizo con goma de borrar. Durante la limpieza fue necesario retirar lagunas partes que por su falta de adherencia estaban a punto de desprenderse.

Se estucaron las lagunas mediante yeso mate y cola de conejo. En las decoraciones al temple se reintegró con pintura al agua imitativamente, por ser el valor de la obra que nos ocupa más de carácter histórico que artístico. Los dorados se hicieron al mixtión.

Telas de terciopelo

Se limpiaron con brochas y aspiradores pues sólo presentaban acumulación de suciedad.

Escaños

Se reintegraron los volúmenes, tanto en los remates como en la taracea. En los escaños y en la puerta se eliminaron las ceras con disolventes fríos de limpieza. Se enceró con cera virgen de abeja disuelta en esencia de trementina y se frotó todo el conjunto con paños de algodón con el fin de lograr el brillo y protección deseados.

Remate central dorado

Se sujetaron las piezas sueltas, se eliminó el polvo y se realizó una limpieza superficial con White Spirit. Se le dio a todo un capa de protección final. E lienzo central se soltó de su soporte con el fin de colocar un parche por el reverso de la tela con papel japonés y poder así tensarlo. Se decidió eliminar el cristal que desvirtuaba ópticamente la obra.

Lámpara central

Se limpiaron los vidrios y las zonas metálicas mediante amoníaco en solución acuosa.

Sacristía rococó

Las labores de restauración de la Sacristía Mayor de la Catedral de Pamplona se realizaron a lo largo de 1997 y fueron financiadas por la Fundación Fuentes-Dutor, como últimos mecenas de esta capilla, precedidos por el Cardenal Zapata, en el siglo XVI, y el canónigo Jáuregui , en el siglo XVIII.

La sacristía rococó de la Catedral de Pamplona se encuentra profusamente decorada con elementos de estilo rococó, alternando las líneas rectas con las curvas, y atendiendo a combinaciones simétricas. Posee un alto banco corrido, decorado con marmolinas enmarcadas en un tono verde claro. La parte más alta está forrada con papeles en tonos rojos, blancos y dorados. La estancia es conocida como sala de los espejos; de sus paredes cuelgan espejos enmarcados en rica decoración rococó de gran tamaño así como cobres y lienzos. También encontramos varias tallas, un Cristo de mármol, un Crucifijo y un reloj con rocalla. Por último, consolas y cajoneras visten su zona inferior.

El estado de conservación de la sacristía era muy desigual teniendo en cuenta la variedad de materiales y su ubicación. Los objetos con soporte de madera (zócalo de marmolinas, tallas, marcos...) estaban atacados por insectos xilófagos. Los papeles se encontraban mayormente oxidados, quebradizos y afectados por filtraciones de humedad lo que había ocasionado numerosas faltas. Las policromías (temples, óleos...) y los oros, ofrecían aparentemente, un buen estado aunque recubiertos de un estrato superficial compuesto de barniz oxidado, deposiciones de insectos y polvo consolidado que habían perturbado las cualidades cromáticas de los tonos originales. En cuanto a las tallas, lienzos, cobres, etc., no parecían presentar serios daños que hiciesen pensar en una intervención problemática, como luego ocurrió.

Cornisa

Descripción

Situada en la parte superior de la sacristía a unos 6 metros de altura, recorre toda la sala. Realizada en técnica temple, imitando mármol, sobre yeso, y decorada con molduras doradas.

Estado de conservación

Presentaba principalmente suciedad superficial generalizada (polvo, humos) y abundantes grietas así como faltas de soporte. La humedad había dañado en gran medida el lado oeste, cuya policromía se hallaba pulverulenta y en ocasiones con pérdida de yeso y poca adhesión entre las capas. Por lo general había sido retocada, encontrando repintes a lo largo de toda su superficie y en ocasiones con morteros de yeso superpuestos a la policromía original, reparando males anteriores.

Proceso de restauración

En algunas zonas, fue necesaria una previa consolidación, antes de la limpieza, dado el mal estado de adhesión de la policromía. Para ello se utilizó Primal y Paraloid B-72. La limpieza superficial, se hizo a base de brocha, aspirador y goma de borrar blanda. Los repintes que se encontraban tapando grietas se eliminaron a base de agua. Se reconstruyeron las faltas de soporte con escayola, y se reintegraron imitativamente con acuarela. La protección final fue a base de Paraloid al 5%.

Papeles

Descripción

Papeles decorados con motivos florales sobre tonos granates o azules en las esquinas, aterciopelados en la estancia principal, en ocasiones pegados sobre tela de saco, de trama abierta. Entre papel y papel, se remata con una pasamanería dorada. En los laterales se abandona este aspecto de terciopelo y emplean más el tono dorado. Se encuentran desde la cornisa hasta las molduras de madera que decoran la estancia a una altura de 3 a 5 metros.

Estado de conservación

Encontramos suciedad superficial generalizada (acumulación de polvo...), manchas de humedad muy patentes, decoloración en las zonas más expuestas a la luz, destensados, rotos, zonas despegadas, zonas arrugadas y alguna falta donde el muro había sufrido humedades. El aterciopelado se había perdido en las zonas más afectadas por el agua.

Proceso de restauración

Fue preciso intervenir en el muro donde había falta de materia. A continuación se adhirieron los papeles y telas con cola blanca y agua, y se repuso papel

donde no había. La limpieza superficial se hizo con brocha, aspirador y goma de borrar, y la reintegración con acuarela de forma imitativa.

Zócalo marmoleado y marmolinas

Descripción

El zócalo es un banco de madera que recorre toda la sala, rematado en una moldura dorada. Se alternan formas rectangulares, triangulares y semicirculares, decoradas en un tono verde claro y enmarcadas en dorado, que encierran decoraciones de marmolinas en tonos azules y rosas. Se distribuyen sobre los paneles de madera que cubren las paredes hasta una altura de unos tres metros. El zócalo inferior de la estancia, decorado con la misma técnica, tiene tonos verdes y blancos. Se trata de un temple sobre base de yeso.

Estado de conservación

Presentaba un ataque generalizado de insectos xilófagos, en ocasiones de forma alarmante, aunque puntual. También existían grietas abiertas en las juntas de tablas, alabeos propios de las maderas y pequeñas faltas de soporte; suciedad, cera de velas, barniz oxidado, repintes vastos de tonos más grisáceos y deposiciones de insectos. Había faltas, en ocasiones de importancia, de la preparación de yeso apareciendo el soporte. En las zonas más afectadas por la humedad, el yeso presentaba zonas amarilleadas y pequeñas ampollas. En general, la capa pictórica presentaba un desgaste muy acusado.

Proceso de restauración

Se comenzó por la consolidación en las zonas debilitadas por los insectos, con Paraloid B-72 y el sentado de color a base de Primal. Una vez protegida la policromía se procedió a la limpieza superficial para eliminar la cera, con espátula caliente. Se eliminaron también los barnices y repintes mediante dos mezclas a base de disolventes orgánicos. Se reconstruyeron mediante Araldit Madera y se enderezaron las tablas. Se estucaron las lagunas y reintegraron mediante veladuras para igualar los marmoleados con acuarela y con pigmentos al barniz. La protección final fue con Paraloid.

Espejos y dorados

Descripción

Realizados en madera con técnica de dorado. Se hallaban rodeando los lienzos, espejos, marmolinas, bordes de cornisas y marcos de puertas.

Estado de conservación

Presentaban suciedad superficial, ataque de insectos xilófagos, gotas de la cera de las velas, deposiciones de insectos, faltas volumétricas y retoques de purpuri-

na.

Proceso de restauración

Donde hacía falta se consolidó con resina acrílica y se sentó el color con Primal. Se realizó una limpieza superficial y se eliminaron las purpurinas a base de disolventes orgánicos. Se reconstruyeron los volúmenes perdidos con resina epoxídica tipo madera. Se estucaron las lagunas y reintegraron imitativamente con acuarela y pequeños toques de purpurina al barniz.

Tallas

Virgen del Pilar

Se trata de un relicario de arquitectura dorada que guarda en su base un fragmento del Pilar. Es un templete para una pequeña Virgen del Pilar de plata, que mide aprox. 34 cm. de alto. Su estado de conservación era bueno aunque el pedestal presentaba gran acumulación de polvo y pequeños levantamientos del oro. La plata de la Virgen estaba muy oxidada y por lo tanto ennegrecida y la unión de la Virgen con las espigas que encajaban en la peana estaba deteriorada.

La intervención consistió en el sentado del oro con resina acrílica y a continuación la eliminación de la suciedad. Se soldó la pieza rota de unión de la espiga a su base y se limpió la plata oxidada. Se terminó con una capa de protección final.

Cristo de marfil

Se trata de una Cruz de madera de nogal con remates de plata y rayos en tono oro. El Cristo está sujeto a la cruz por tres calvos de plata. El calvario es de madera de pino, estucada y policromada con una pequeña calavera en la base. Mide 40 centímetros aproximadamente. Ha sido objeto de una intervención anterior, patente en la unión con adhesivo de los dos brazos y el nudo del perizoma, así como en la reconstrucción de dos dedos en la mano izquierda y uno en la derecha, de madera de nogal y de tamaño más grande del que debieran.

La intervención consistió en la limpieza de la suciedad superficial mediante humedad y gel neutro. A continuación, secado del marfil, retallado de los dedos de madera, la unión de uno de los dedos rotos y un rayo de oro, estucado y posterior reintegración a base de acuarela y pigmentos al barniz y una capa de protección final.

Cristo de madera

Se encuentra realizado en madera policromada, se trata de un Crucifijo sobre calvario y peana. La película pictórica se hallaba en buen estado, aunque con el barniz oxidado, suciedad superficial y deposiciones de insectos. Faltaban dos dedos en una mano y uno en la otra.

El proceso de restauración comenzó con la eliminación del barniz oxidado y suciedad con disolventes orgánicos y goma de borrar, siguió con la reconstrucción de los dedos que faltaban, el estucado y la reintegración de las lagunas y finalizó con la aplicación de una capa de protección.

Niño Pasionario y San Juanito

Son dos tallas de madera policromada sobre peanas de madera que se encuentran en dos hornacinas laterales. Su altura alcanza los 90 cm. Se apreciaba suciedad superficial y una fina capa de barniz oxidado. La base del San Juanito tenía las juntas de madera desencoladas y se apreciaba la falta de uno de los dedos.

La restauración empezó con la eliminación del barniz y la suciedad con disolventes orgánicos, la adhesión de las piezas desencoladas de madera, reconstrucción del dedo con araldit madera, y estucado y reintegración cromática de las lagunas para finalizar con una capa de protección.

Cobres

Se trata de varios óleos sobre cobre, distribuidos por las paredes de la sacristía; seis en la estancia principal y dos en las laterales de menor tamaño. Representan a "Busto de Cristo", 29'6 x 21'9 cm., "Epifanía", "Ascensión", "San Antonio de Padua" y "Santa Cecilia", con medidas de 50 x 36 cm., se encuentran embutidos en las molduras de las paredes norte y sur. De estas mismas medidas son "Sagrada Familia" y "San Sebastián" con ricos marcos decorados en cristal, espejo y bronce.

El cobre del "Busto de Cristo" presentaba un estado de conservación regular, la policromía se encontraba barrida debido a una limpieza agresiva.

Los cobres de la "Epifanía", "Ascensión", "San Antonio de Padua", "Santa Cecilia" se encontraban bien conservados, aunque con una gruesa capa de barniz oxidado, gran acumulación de deposiciones de insectos y pequeñas gotas de cera de las velas. Los cuatro presentaban pequeñas lagunas de policromía dejando ver el soporte, siendo muy abundantes en el manto de Santa Cecilia. El cobre de la "Epifanía" tenía un único repinte, enmascarando una laguna en el rostro de la Virgen.

"La Sagrada Familia" se hallaba en bastante buen estado de conservación, ya que se encontraba protegido por un cristal. Prácticamente no tenía suciedad superficial, pero presentaba alguna pequeña laguna. En el marco, se observaba gran acumulación de suciedad superficial y los cristales se encontraban sueltos o rotos, faltando varias varillas de vidrio, así como una esquinera de bronce.

"San Sebastián" presentaba suciedad superficial, gran cantidad de deposiciones que habían alterado la policromía y pequeñas lagunas de color. El marco mostraba suciedad superficial y faltas de detalles de vidrio en el canto más elevado.

El proceso de restauración fue muy semejante en todos y comenzó por una limpieza superficial mecánica y la eliminación del barniz y del repinte de la Epifanía mediante disolventes orgánicos. Continuó con el estucado y la reintegración con pigmentos al barniz de las lagunas, terminando con una protección final. Los marcos se limpiaron, se unieron las piezas sueltas y las partes perdidas se reconstruyeron con poliéster.

Lienzos

Los lienzos de la pared este "Jesús en el Huerto", "Lapidación", "Cristo con la Cruz a cuestas" y "Piedad", con medidas de 110 x 150 cm, son cuatro lienzos tensados sobre tablas de pino, fuertemente atacadas por xilófagos. Presentaban deficiencias en el tensado, ocasionando arrugas muy patentes y marcas de las tablas. También había suciedad superficial con gran cantidad de deposiciones de insectos que alteraban el color, barniz oxidado, salpicaduras de cal y pérdidas locales de policromía. Se detectaban pequeños agujeros debido al ataque de insectos xilófagos ("Lapidación") o a antiguos clavos ("Cruz a Cuestas"). En "La Piedad" había un pequeño roto, a la altura del ala del ángel.

"La Ascensión" y "La Resurrección" (111 x 158 cm) se encontraban montados sobre bastidor de madera de forma irregular, los dos presentaban marcas de bastidor, estaban ligeramente destensados, suciedad superficial y gran cantidad de deposiciones de insectos. El segundo tenía adherida con cola animal una chapa de madera en el reverso.

"La Anunciación" y "La Presentación de María en el Templo" (300 x 150 cm) se conservaban ligeramente destensados, presentaban problemas muy localizados de desprendimientos de policromía, así como gran acumulación de suciedad superficial y deposiciones de insectos.

"La Inmaculada" (48 x 38,5 cm) se encontraba sujeto en bastidor original móvil, con ataque de xilófagos. La humedad de la pared donde se encuentra ubicado había afectado a la tela, apareciendo hongos y destensamientos, que a su vez provocaron lagunas de policromía y problemas de adhesión.

La intervención de manera general comenzó por la protección de la policromía que se encontraba en mal estado, y la separación del soporte de madera y planchado por el reverso y anverso para la eliminación de arrugas y destensamientos. A continuación se trataron los soportes de madera: rebajado de las aristas vivas, consolidando y desinsectando con paraloid y paradiclorobenceno, encolando y sujeción de las tablas así como reconstrucción de los agujeros más patentes. La limpieza superficial de los lienzos se hizo mediante solución jabonosa en medio acuoso, y ayuda mecánica para zonas puntuales. Se eliminaron los barnices alterados mediante disolventes orgánicos y se colocaron pequeños parches o hilos de beva donde la tela lo necesitaba y se tensó sobre los soportes de madera. Se estucaron las lagunas de policromía y se reintegraron con acuarela.

Consolas

Son cuatro consolas de medidas 88 x 140 x 68 cm. con cuatro patas, unidas a la pared, y dos esquineras de tres patas, de medidas 83 x 62 x 62 cm., realizadas en madera de pino y tapas de mármol negro. Presentan una decoración con un tono base a juego con el resto de la Sacristía (tono celeste) y decoración floral, y rocallas doradas que acaban en la parte inferior de las patas en cabezas de dragón.

El soporte presentaba ataque de carcoma con el consiguiente debilitamiento

estructural ante el peso que han de soportar. Encontramos pérdidas puntuales de volumen, sobre todo en los salientes de las rocallas y patas; problemas de adhesión de los estucos que recubrían la madera y por lo tanto, la policromía presentaba falta de cohesión, y lagunas generalizadas, que en casos se han intentaron disimular mediante repintes en tono grisáceo (consolas rectangulares). Se advirtió gran acumulación de cera de las velas cercanas.

La restauración comenzó por consolidar y desinsectar la madera. A continuación se sentó él color con resina acrílica. Seguidamente la limpieza superficial se realizó con disolventes orgánicos en oros y goma de borrar en el temple. Se eliminó la cera con calor y los repintes y el barniz oxidado con disolventes orgánicos. Se reconstruyeron las faltas volumétricas. Las lagunas se estucaron y reintegraron imitativamente, aplicándoles una capa de protección final.

Cajoneras

Se trata de dos cajoneras realizadas en madera sin policromar con acabado en cera de 134 cm de fondo por 72 cm. de ancho con doce cajones cada una. Su conservación era bastante buena salvo pequeñas faltas y suciedad acumulada. Los cajones estaban en buen estado y abrían y cerraban correctamente. El proceso de restauración consistió en la desinsectación, consolidación y reconstrucción de las partes perdidas.

Puertas

Son diez en total localizadas en las entradas y salidas; seis son de doble hoja y cuatros simples. Todas ellas están realizadas en "cuarterón" y el material constitutivo es roble. Presentaban mucha suciedad en forma de una gruesa capa de cera y pequeñas faltas. La restauración consistió principalmente en una limpieza y reconstrucción de las partes que faltaban, para terminar con una capa de protección final.

Retablo de las Navas de Tolosa

El trabajo de investigación previo, el proceso de restauración del retablo de las Navas de Tolosa y la posterior publicación de ambos han sido financiados por la Fundación Fuentes-Dutor. Las labores de restauración comenzaron en 1998, concluyéndose con la publicación de la intervención y los frutos de la investigación en 1999.

Estado de conservación

Este retablo ha estado, durante su larga historia, alojado en tres lugares diferentes dentro de la Catedral de Pamplona. El lugar en el que ha permanecido por más tiempo, y para el que con toda probabilidad fue concebido es la capilla del Monte Olivete (también llamada de las Navas de Tolosa), situada

en un ángulo del claustro; formado por las crujías sur y oeste. Allí permaneció desde el año 1459 hasta 1940 aproximadamente. En 1940 el retablo fue trasladado al antiguo refectorio de la catedral; actualmente Museo de Arte Diocesano.

Por lo que, durante más de cuatrocientos ochenta años, el retablo ha estado prácticamente al aire libre en la capilla de Monte Olivete, sin un elemento que amortiguara las grandes oscilaciones de temperatura y humedad propias de este clima. Consecuencia de esto es el lamentable estado de conservación en que llegó. Sin duda es la presencia de una alta humedad relativa en el ambiente el principal factor que ha dado origen a este proceso de degradación. De un modo indirecto, facilitando la proliferación de insectos xilófagos y de un modo mucho más directo alterando el comportamiento de unos materiales altamente higroscópicos.

Del soporte

La madera que constituye el soporte físico de la obra sufría un ataque de carcoma generalizado en toda su superficie. Si bien los daños ocasionados no eran graves hasta el punto de poner en peligro la conservación del conjunto, pero habían dado lugar a la pérdida de muchas partes de la arquitectura decorativa del conjunto.

La mayor parte de las piezas se encontraban desencoladas. Los pináculos y las tracerías estaban sueltos, con numerosos desperfectos o totalmente perdidos. Muchas de las molduras habían desaparecido. Y de alguno elementos sólo se conservaba el arranque.

Las tallas de madera acusaban un ataque de insectos xilófagos que no podía ser considerado grave, salvo en algunos puntos concretos como la base del Calvario donde se hacían patentes algunas pérdidas de volumen aunque disimuladas bajo la capa de repolicromía.

Preparación, dorado y policromía

Se detectó una deficiente adherencia de las capas de preparación y dorado al soporte, debido a los fuertes cambios de temperatura y humedad sufridos dejando al descubierto muchas zonas de madera.

Toda la caja y mazonería del retablo se hallan redorados. Esta intervención la podemos situar en una época no muy reciente, probablemente en el siglo XVII a juzgar por el aspecto y calidad del dorado, así como por la naturaleza de sus componentes. Pero el dato más significativo con respecto al estado de conservación viene dado por dos tallas: un monje leyendo un libro y el apóstol San Matías con el hacha que lo caracteriza. La primera de ellas es de estilo romanista y fue incorporada al retablo en un momento que no es posible determinar. Sin embargo la segunda, tallada en madera de cerezo a imitación de las esculturas originales góticas aunque de manera menos hábil es probable que sea contemporánea a la restauración.

En cuanto a las tallas y relieve central, habían sido objeto de dos repolicromías. La más reciente de ellas, y la que cubría todas las tallas por completo se podía

situar en el siglo XIX.

Capa superficial

El conjunto estaba recubierto por una espesa capa de polvo, deposiciones de insectos y goteos de distintas materias.

Criterios

Se trataba de la intervención en una obra de un enorme valor artístico e histórico; una pieza señera dentro de la retablística flamenca en nuestro país y estrechamente unida a la historia de la Catedral de Pamplona. Obra que había sufrido cuantiosas pérdidas y alteraciones a lo largo del tiempo. Algunas debidas a intervenciones restauradoras que, aunque fueron sin duda necesarias para una correcta conservación y uso del retablo, hoy las podríamos calificar de incorrectas desde el punto de vista estético, por cuanto supusieron una notable mutación en el aspecto de la obra con respecto a su estado inicial. Por otro lado, se era consciente de que estas alteraciones podían considerarse una parte integrante de la obra desde el momento en que son testigos de la evolución de la misma a través del tiempo y por consiguiente la enriquecen en su faceta de documento histórico. Por lo tanto desde el punto de vista histórico todos estos añadidos y huellas que se habían ido depositando sobre ella y nos hablaban de distintos momentos de su existencia merecían ser conservados a toda costa a menos que supusiesen en sí mismos un peligro para la pervivencia de la obra.

El continuo debate y reflexión entre los componentes del equipo restaurador, contó siempre con la opinión y el asesoramiento de la Dra. en Historia del Arte Dª. Clara Fernández Ladreda, de los patrocinadores de esta restauración; la Fundación Fuentes Dutor y los propietarios de la obra; el Cabildo de la Catedral de Pamplona. Asimismo contó con la muy valiosa colaboración de los titulares del Área de escultura policromada del Departamento de Restauración de la Excelentísima Diputación Foral de Alava; Dª. Rosaura García Ramos y D. Emilio Ruiz de Arkaute, y de la profesora Miriam Serk Dewaide, del departamento de escultura policromada del I.R.P.A. de Bruselas.

También había que tener en cuenta el tratamiento de las lagunas de la capa pictórica pues eran cuantiosas y grandes. Contemplando la laguna como una discontinuidad en la lectura del mensaje de la obra, nuestra intervención se orientó a restablecer la legibilidad, pero aportando a la obra los mínimos elementos indispensables. Fue una acción mínima que consistió en cubrir los blancos de los estucos originales mediante un tono que pasaba de forma gradual del dorado a la madera del soporte, evitando un “escalón” en el recorrido visual. De esta forma se restituyó la continuidad de la lectura, pero conservando las trazas que con el paso del tiempo se habían depositado sobre la materia. Se prestó una atención especial a las pequeñas lagunas de las carnaciones; donde la vista se detiene más que en otras partes dentro de su recorrido. Se decidió reintegrarlas imitativamente dejando documentación fotográfica de la intervención.

Por consiguiente, los criterios aplicados en esta restauración, si bien dan primacía a la conservación de la obra de arte y se fundamentan en un profundo res-

peto por ésta, no han estado asociados a una línea metodológica preestablecida, sino que se han adaptado en todo momento a lo que aquella requería para el restablecimiento de su unidad potencial.

La correspondencia de policromías

Nos encontrábamos ante una obra sobre la cual se habían ido realizando sucesivas intervenciones, destinadas a paliar o disimular los daños sufridos por ésta a lo largo del tiempo, y al mismo tiempo a adaptar su aspecto al gusto de una época determinada.

Se decidió realizar un "Estudio de Correspondencia de Policromías". Este trabajo permitió determinar las distintas capas de policromía y el orden cronológico de su aplicación, así como la superficie que cubrían los colores de las vestiduras, las carnaciones y cabellos. Con esta información se pudo deducir qué partes de la policromía se correspondían con otras dentro de un mismo estrato, llegando incluso a recrear los diversos estados por los que había pasado.

Finalmente se optó por recuperar la policromía original del siglo XV en las tallas, por tratarse de un documento de un valor excepcional y una de las pocas policromías de esta época que han llegado hasta nuestros días en un estado aceptable. El resto de intervenciones que se sucedieron en etapas posteriores han sido eliminadas, dejando no obstante un testimonio pormenorizado de cada una de ellas junto a su correspondiente representación gráfica.

La primera de las repolicromías que presentaba era una capa bastante gruesa y basta, S. XIX, aglutinada con aceite de linaza y protegida con resina de colofonia. Bajo esta policromía se encontraba otra fechada entre los siglos XVII y XVIII, más fina y más deteriorada que la anterior ya que presentaba gran cantidad de lagunas. Y por último la policromía original del S. XV, dorada prácticamente en su totalidad.

Tratamiento de conservación-restauración

Tratamiento de urgencia

Debido a la fragilidad que presentaban diversas zonas de la policromía con peligro de desprenderse, se realizó un primer tratamiento de urgencia consistente en la protección mediante papel japonés y paraloid B-72 disuelto en tolueno al 8% para asegurar su poder adhesivo. Así se sentaron las zonas craqueladas que amenazaban con desprenderse y las juntas de los distintos ensamblajes que podrían sufrir durante el traslado.

Traslado de la obra

Se trasladó a los talleres situados en el antiguo dormitorio alto de la catedral. Para su transporte, se diseñó un embalaje a medida.

Estudio preliminar

Se realizaron fotografías de su estado de conservación previamente al tras-

lado, durante y después. Se documentaron fotográficamente todos los detalles en los que se apreciaba el grado de alteración sufrido por la obra. Se tomaron muestras para la realización de analíticas completas, tanto de soporte, como de preparación y capas de policromía.

Desinsectación

El retablo presentaba una seria afección causada por insectos xilófagos, pero no de igual manera sino que unas zonas estaban más seriamente dañadas que otras. Se impregnó el soporte con fungicida disuelto en disolvente orgánico. Esta operación se efectuó en las zonas libres de policromía y dorado. Cuando estuvieron bien impregnadas se expusieron las diversas piezas a los vapores de dicho producto en estado sólido, manteniéndolas herméticamente cerradas durante el tiempo necesario para la mejor efectividad del producto y aprovechando la época final de invierno, primavera y verano, en que la actividad reproductora de los insectos xilófagos tiene lugar, para lograr una mayor efectividad del tratamiento.

Desmontaje de la arquitectura

La intervención más directa sobre la obra comenzó con el desmontaje de partes de la caja del retablo y arquitectura para posibilitar las labores de consolidación, sentado de policromía y limpieza en estas partes. Durante este proceso quedó claro que el conjunto había sido desmontado en una intervención anterior, en que se reconstruyeron las partes que faltaban y se redoró una superficie ya entonces deteriorada. En la reconstrucción no se empleó madera de roble como en su origen sino madera de cerezo, siendo esta madera más vulnerable a los cambios de humedad y temperatura por lo que se había alabeado de manera brusca en algunos casos y había sido objeto de un profundo ataque de insectos xilófagos.

Limpieza superficial

Al tiempo que se comenzaron las labores de conservación en el retablo se fue eliminando la suciedad superficial mediante brochas suaves y pinceles, cuidando las zonas más frágiles. El reverso se limpió con ayuda de un aspirador.

Consolidación del soporte

Se procedió a la consolidación de la madera mediante impregnación a saturación con paraloid B 72 diluido en tolueno en proporciones variables del 3% al 8%, y aplicado en sucesivas manos hasta conseguir los resultados deseados. A esto se añadió fungicida, para insistir en las zonas que en la primera fase no habían sido impregnadas y complementar el tratamiento realizado en la fase anterior. Las zonas afectadas por insectos annóbidos que estaban en contacto con la policromía, fueron tratadas por el anverso, mediante la inyección del consolidante con jeringas. Algunas piezas, como las de unión entre las cresterías y la caja, estaban tan debilitadas que fueron sustituidas por otras análogas pero de roble.

Sentado de dorado y preparación

El dorado original se conservaba en el fondo del casetón, aunque con importantes lagunas de preparación en las zonas ocultas tras las figuras, relieve o tracerías. Sobre éste se redoró en el siglo XVII obviando el fondo del casetón en los cuerpos laterales, que recibiría una pintura amarilla distribuida de forma irregular, de modo que cubriera el soporte en las lagunas que se atisbaban entre figura y figura. Sin embargo se intervino en el cuerpo central tanto en el fondo como en la cruz, que recibieron un nuevo recubrimiento, con base de estuco considerablemente más gruesa, dorado y decorado con rombos y pequeñas flores realizadas en laca para el fondo, y en el caso de la cruz se policromó con un motivo similar al caparazón de las tortugas. Asimismo, toda la arquitectura y marco exterior del retablo fueron redorados con el fin de igualar las arquitecturas originales y los numerosos añadidos de esta época, y cubrir las marcas de las bisagras de las puertas que en origen existieron.

Después de efectuar pruebas de sentado con cola animal y resina acrílica en medio acuoso, se optó por el método de la cera-resina aplicado con espátula térmica. Este sistema ya había sido empleado en la restauración de retablos similares al que nos enfrentábamos en Bruselas zona originaria del retablo de las Navas de Tolosa, por lo que las expectativas en cuanto al funcionamiento sobre éste se presentaban bastante positivas.

Durante este proceso se repusieron los pequeños fragmentos de dorado encontrados durante la limpieza. En el caso de las bóvedas de las arquitecturas, decidimos variar de sistema. Estas bóvedas presentaban una policromía azul, que sería la original y sobre ésta, la pintura amarilla, ya mencionada o una capa de dorado al mixtión, bastante degradada. Decidimos, debido al mal estado de esta segunda intervención, sacar a la luz la policromía original, devolviendo el azul de azurita, que por otro lado se conservaba en su práctica totalidad.

Al haber sido aplicado el pigmento directamente sobre una capa de cola mordiente, presentaba un aspecto duro y mate, condicionando el método de sentado a seguir. Se optó por el uso de resina acrílica en medio acuoso en baja concentración ya que dio buen resultado óptico y de efectividad. El método graso de la cera-resina hubiera alterado el carácter de esta pintura.

Limpieza

Al realizar el sentado, se hizo una primera limpieza superficial al retablo. Sin embargo quedaban restos más resistentes, para los que hubo que valerse de la ayuda mecánica del bisturí. Diversas gotas de cera de velas, fueron removidas en este proceso; así como salpicaduras de estuco y pintura amarilla. En algunos casos había restos de cola que ensuciaban el oro y que se eliminaron mediante aplicaciones de agua caliente para ablandarla y después retirarla con ayuda del bisturí. Ciertas zonas presentaban un halo oscuro persistente para el que se empleó una mezcla jabonosa en disolventes orgánicos, que terminó por igualar la superficie.

Reconstrucción del soporte y montaje de arquitecturas

Previamente a la reconstrucción del soporte se enderezaron las piezas que estaban alabeadas y se reforzaron aquellas cuya fragilidad así lo requería.

Estas deformaciones habían producido grietas por el movimiento de la madera, grietas que encolamos mediante acetato de polivinilo y cuando fue necesario se rellenaron las faltas de volumen con resina epoxy. También se intervino con algún injerto de madera en el reverso de las piezas que podrían volver a abrirse.

Estudio sobre correspondencia de policromías

Este proceso, ya tratado con anterioridad, nos aportó todos los datos necesarios sobre la trayectoria seguida por el conjunto escultórico del retablo, y fue determinante a la hora de llegar a una resolución sobre el tratamiento que llevaríamos a cabo.

Eliminación de repolicromías

Se decidió la eliminación de las dos capas más tardías de policromía, tanto en las tallas como en el relieve central. El sistema empleado consistió en una actuación mecánica a punta de bisturí valiéndonos del microscopio binocular y en algunos casos ayudados por disolventes orgánicos. Una vez retiradas las dos capas de policromía aún quedaba un velo translúcido oscuro, que según el análisis químico y a vista de microscopio, se trataba de una cola animal oscurecida que alteraba los tonos de las carnaciones y se presentaba repartida de forma irregular sobre el dorado. Esta capa debió ser dada como base para la segunda policromía, y ahora nos servía como amortiguación en nuestra intervención, pues una vez eliminadas las policromías, se humedecía con agua templada y se retiraba fácilmente bien con bisturí, en el caso de los oros, y cabellos, bien con goma de borrar, en el caso de las carnaciones. El resultado era más que reconfortante, pues no sólo se conservaba un alto porcentaje de las vestiduras, sino que las carnaciones originales se encontraban prácticamente íntegras.

A medida que levantábamos el color, se hacía preciso en ocasiones el sentado o afianzamiento del oro al soporte, para lo que empleamos de nuevo la cera - resina. También salieron a la luz tras la eliminación de estas capas, pequeñas mutilaciones y las reconstrucciones que habrían sido llevadas a cabo con anterioridad a la intervención del siglo XVII, como sucede con muchas de las manos y con los atributos, así como pequeñas uniones en las bases por medio de cola animal. Estos elementos se dejaron en madera vista.

Reconstrucción del grupo escultórico

Sólo se intervino sobre las pérdidas de volumen producidas por el ataque de xilófagos. Se empleó una masa formada por serrín y Mowilith DM-5, que se introducía en las lagunas y se prensaba de forma insistente con el fin de eliminar las partes sobrantes.

Estucado de lagunas

Se limitó a las lagunas de las carnaciones, que eran las que más podían perturbar la lectura y contemplación de las imágenes. Generalmente se trataba de

faltas de muy pequeño tamaño.

Reintegración pictórica

Las zonas estucadas se tiñeron con acuarela y tras el barnizado, se retocaron con pigmentos en polvo Windsor & Newton, aglutinados con paraloid B-72 disuelto en alcoholes. Esta reintegración de las carnaciones se realizó de forma imitativa. En cuanto al resto de los estucos que llamaban la atención y que quedaban a la vista debido a las numerosas faltas de dorado existentes en el retablo, se tiñeron con distintos tonos de pigmento. En este caso variamos de técnica e hicimos un minucioso rigattino que permitía cambiar los tonos gradualmente de la madera al oro, de forma que el paso de un material a otro no se percibiera como un salto.

Protección final

Las carnaciones recibieron una mano de barniz rebajado a base de resina cetónica que fue aplicado sobre la reintegración de acuarela. El resto del retablo se protegió con cera microcristalina. Ambos productos se seleccionaron en función de conseguir un efecto final lo más acorde posible con la naturaleza de los materiales constitutivos del retablo.

Puerta del Amparo

La Puerta del Amparo de la Catedral de Pamplona se terminó de restaurar en septiembre del año 2000. La Fundación Fuentes-Dutor fue la promotora de la restauración y de la posterior publicación estudio histórico-artístico e informe de intervención de aquellas obras.

Estado de conservación

Soporte

El estado de conservación de la piedra era bastante diferente dependiendo de la zona. La parte superior (tímpano, arquivoltas,…) se encontraba, en general, en buen estado. La piedra estaba en bastantes buenas condiciones de consolidación y por eso las figuras se conservaban íntegras, salvo zonas puntuales como son los dedos de la Virgen, algunos doseletes de las arquivoltas a los que les falta algún fragmento,… Pero en todo esto hay una excepeción: un ángel y una pieza, ambos de madera que se colocaron para reponer la pérdida de los originales y que se encontraban bastante atacados por insectos xilófagos.

El resto de las partes que componen la puerta (dintel, zócalo, jambas,…) se hallaban más deterioradas, sobre todo las más cercanas al suelo por estar más acecesible y expuestas a la acción humana. Muchas figuras y esquinas estaban mutiladas y otras erosionadas, también faltaban muchas cabezas y atributos, lo que dificultaba su identificación.

Policromía

En el análisis de policromias se constató la existencia de dos policormías: una

del siglo XIV y otra posterior de finales del siglo XVIII.

Prácticamente en el 50% de la superficie del tímpano y arquivoletas estaba la piedra al descubierto. Después aparecía la policromía más tardía (la de finales del siglo XVIII), en muy mal estado. Presentaba un estado pulverulento, debido a la degradación del aglutinante así como una mala adherencia al soporte, dando lugar al levantemiento de numerosos fragmentos de policromía que corrían peligro de desprenderse, existía además una espesa capa de polvo, aglutinado por la condensación del agua debido a la humedad existente en el claustro. También se encontraron deposiciones de pájaros, nidos, huesecillos,… En cuanto a la zona comprendida entre el dintel y el basamento, quedaban aún menos restos de policromía, por estar estas zonas más expuestas al tránsito humano y las consecuencias físicas que de él se derivan. Sólo en zonas puntuales se dejaba ver la policromía original de la que se conservaba una pequeña parte.

Criterios de intervención

La intervención estuvo encaminada primordialmente a la conservación de la obra dando lugar a los mínimos cambios posibles desde el punto de vista estético y no aportándole ningún elemento nuevo que no estuviera claramente justificado. Dado el valor artístico de este conjunto escultórico y la importancia que desde muy antiguo ha tenido para los pamploneses y fieles en general, era primordial que la obra se presentara, tras la restauración, sin grandes cambios externos.

Por lo que respecta a las policromías, la intervención se planteó desde una escrupulosa valoración de la obra en su vertiente histórica, según la cual su policromía más reciente se presentaba ante nosotros como una parte más de la evolución de la obra a través del tiempo. Una parte que ha llegado a integrarse en el conjunto escultórico y por tanto era preciso conservar. El estudio de correspondencia de policromías nos sirvió para conocer con toda la precisión posible cómo era la policromía original en cuanto a colores, composición y motivos ornamentales, aportando una importante información a historiadores y estudiosos del arte.

Correspondencia de policromías

Para realizar este estudio se tomaron muestras de las diversas capas de policromía en cada una de las figuras que componen el conjunto escultórico.

Los análisis químicos realizados sobre estas muestras nos dieron la composición de pigmentos y aglutinantes; lo cual constituyó una información indispensable para la datación de las policromías. Debajo de la policromía, fechable en el siglo XVIII, existían restos de lo que pudo ser la policromía original del siglo XIV. Los restos de policromía original que quedaban a la vista, nos permitieron hacernos una idea bastante aproximada de cómo era el cromatismo del conjunto tal y como fue concebido inicialmente. En cuanto a la gama de colores empleada por el policromador, en el tímpano primarían los azules y rojos en diversas

tonalidades, predominando los tonos intensos con el fin de potenciar su visibilidad, dado lo umbrío del emplazamiento de este conjunto.

Proceso de intervención

La intervención se encaminó principalmente a la protección y posterior sentado de las policromías, que precisaban un tratamiento de urgencia dado su avanzado estado de deterioro. El estrato pictórico se hallaba cuarteado dando lugar a la formación de escamas de pintura con los bordes levantados que podían desprenderse totalmente del soporte con gran facilidad. La zona que se encontraba más dañada y por tanto, la que necesitaba con mayor urgencia un tratamiento de sentado de color era el tímpano. Esta zona era, a su vez, la que conservaba una mayor extensión de policromía de toda la puerta. El proceso se continuó sucesivamente por las arquivoltas y jambas, dintel y parteluz y finalmente en el zócalo.

Previamente al sentado de color y con el fin de facilitar dicha operación se realizó la limpieza de los depósitos de polvo superficiales con brochas suaves y aspirador, en la medida en que nos lo permitía el estado del estrato polícromo. El polvo se encontraba acumulado y compactado en las oquedades de la escultura, habiéndose hallado nidos de aves sobre el baldaquino que corona la imagen de la Virgen y dentro de los pequeños pináculos situados en las arquivoltas del tímpano.

Seguidamente se realizó el sentado de color. Se realizaron numerosas pruebas, resultando la más satisfactoria una dispersión acuosa de resina acrílica denominada PRIMAL AC-33, diluida en agua destilada en diversas proporciones según la forma de adhesión necesaria en cada zona. Además de ser idóneo como adhesivo presentaba las ventajas de ser más estable frente a la humedad, más resistente a los alcalis y a las radiaciones U. V. y de una total transparencia. Aquellas partes de la piedra que presentaban pocas lagunas pero bien delimitadas y con gran cantidad de polvo se consolidadaron con impregnaciones de silicato de etilo.

Este proceso de consolidación de la piedra cobró mayor importancia en el zócalo de la puerta y basamento del parteluz ya que al estar más próximos al suelo habían sufrido mayores deterioros debidos al ascenso de la humedad por capilaridad y a la acción del hombre, presentado numerosas pérdidas volumétricas que no se reconstruyeron ya que, no siendo un elemento perturbador en la lectura del conjunto, el hecho de completarlas volumétricamente hubiese supuesto una intervención excesiva sobre la obra, tanto desde el punto de vista material, como estético.

A continuación se procedió a la limpieza. Antes de realizar el test de disolventes se eliminaron los pequeños restos de adhesivo que pudieran haber quedado en la superficie polícroma. El test consistió en una serie de pruebas con disolventes y otros productos para ver cuál era el más adecuado. Como resultado se concluyó que la formulación denominada AB-57, consistente en bicarbonato sódico y bicarbonato amónico en carboximetilcelulosa y otros aditivos de diferentes proporciones, era la más propicia dadas las características de la policromía y el estrato de suciedad a eliminar. En el caso de las partes de piedra que se encontraban sin policromar, se empleó el mismo producto pero de manera diferente, permitiendo actuar al AB-57 durante períodos más prolongados de tiempo. La nueva técnica consistía en tener el producto aplicado durante varias horas, prote-

gido con una fina película de plástico para evitar la evaporación de una parte del disolvente evitando así mermar su eficacia. Una vez completado el tiempo de acción estimado para el AB-57, se eliminaron los restos con agua destilada, con ayuda de espátulas y escalpelos.

Para finalizar el proceso se protegió el conjunto de la obra con un producto hidrofugante, éster de sílice aplicado nebulizado.

Una excepción a este proceso es el ángel de madera, anteriormente descrito. Esta pieza fue soltada del tímpano, al que estaba unida por medio de un anclaje metálico, y se trasladó a los talleres de C.S.P., donde se le aplicó un tratamiento de consolidación y desinsectación del soporte; ya que se encontraba afectado por un agudo ataque de insectos xilófagos. Se sentó el color y se limpió por medio de disolventes orgánicos. Para finalizar se le aplicó una capa de protección con resina acetónica.

Las piezas de hierro que constituían la sujeción del ángel de madera al fondo del tímpano también fueron tratadas con el fin de eliminar el velo de oxidación que presentaba y aplicarles una película protectora en dos capas, a partir de resina acrílica y cera micro cristalina. Las túnicas y paños iban rematadas por delicadas cenefas doradas sobre las que ser realizaron finísimas ornamentaciones lineales en rojo y negro. Las carnaciones eran una parte especialmente elaborada de la policromía. Dentro de un mismo rostro se empleaban varias gamas tonales; desde tonos rosados hasta ocres claros, mientras que los detalles como ojos, cejas, uñas, iban delineados en un fino tono granate. Para finlaizar se aplicó al conjunto una capa de protección.

Palio de Jueves Santo

La Fundación Fuentes-Dutor costeó la restauración del Palio de la catedral de Pamplona, a principios del año 2003. Intervención realizada y dirigida por D. Alejandro Martínez Erro en su Taller.

Según las palabras de Ricardo Fernández Gracia, Dr. en Historia de Arte, "el palio que se restauró reaprovecha unos bordados en oro y sedas de colores del último tercio del siglo XVIII, que representan el Cordero sobre el libro de los Siete Sellos, las espigas y la vid eucarística, el triángulo trinitario y el astro solar. Todos estos símbolos están ligados a programas eucarísticos. En las esquinas vemos unos florones con mariposas, plumas de pavo real y coloristas flores y rosetas, que copian en su diseño a los populares mariolas o jarrones de hojalata policromada, que servían para adornar altares en tiempos pasados.

La tela ha sido damasco, en lugar de la tradicional y delicada seda. En 1818 se reforzaron y pasaron todos esos bordados con una cadenilla de seda blanca que se conservaba, hasta la última intervención en la pieza, en que se ha sustituida por cordoncillo dorado.

En cuanto a las varas del palio, sabemos que se encargaron de nuevo en 1890, determinando el cabildo catedralicio que se hiciesen en plata de meneses. Los remates argénteos, moldurados y huecos, corresponden a las antiguas varas y se

[1] FERNÁNDEZ GRACIA, R., "*Restaurado el palio de Jueves Santo de la Catedral de Pamplona*", Diario de Navarra, 13 de abril de 2003, p.56.

han de datar en el siglo XVIII."[1]

Corona de Santa María la Real

La Fundación Fuentes Dutor encargó el diseño de una nueva corona para la Virgen titular de la Catedral de Pamplona a D. Joaquín Lorda Iñarra, Dr. Arquitecto.

A raíz de la realización de la corona se publicó el libro "*Una corona para Santa María la Real de la catedral de Pamplona*", de Joaquín Lorda Iñarra y Clara Fernández-Ladreda Aguadé, editado por la Fundación Fuentes-Dutor en el año 2003.

El diseño

En palabras de Joaquín Lorda, autor de la Corona de la Virgen, "Se trataba de hacer una corona para una imagen de hacia 1150, tratando de aprovechar unas piedras preciosas y algunas perlas. (…). Realizar una corona que entonara con la imagen, que pusiera en valor sus cualidades, y le devolviera su apostura románica. Importaba mucho que la corona no tuviera excesiva personalidad, sino que se fundiera con la imagen, y convenciera de que era su lugar, como si siempre hubiera permanecido allí.[2] " Según el criterio de su autor no debía ser una reproducción de modelos románicos, sino más bien una pieza que coincidiera con la sensibilidad románica, basada en modelos atemporales.

La corona consiste en un aro compacto, con una superficie minuciosamente tallada que destaca sobre el fondo liso. Del aro sobresalen cuatro copetes. La corona se encuentra cerrada por arriba, ya que la cabeza de la imagen alberga en su interior un pequeño saco de reliquias. Basándose en la descripción que hace el Apocalipsis de la Mujer como coronada de doce estrellas, la corona lleva doce piedras en el aro, cada una de ellas en el centro de una rosa estrellada de ocho puntas, mientras que la número trece es el remate superior. Enmarcando las rosas aparecen las cadenas del escudo de Navarra, formadas por eslabones pequeños y grandes ordenados alternativamente. En los cuatro ejes principales, debajo de los copetes calados, las cadenas se cruzan sobre las rosas, apareciendo en el punto de encuentro una esmeralda, simulando el escudo de Navarra. Los fondos de estas estrellas con esmeralda están resueltos con piezas de granate que debido a sus dimensiones fue preciso traerlas de la India.

La ejecución

La corona fue realizada durante el año 2002, en los Talleres de Arte Moreno, de Granada. Rafael Moreno había intervenido ya en la Catedral de Pamplona, tanto en el templete que cobija a la Virgen como en las lámparas que iluminan el interior de la Catedral.

---

[2] LORDA IÑARRA, J. Y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. *Una Corona para Santa María la Real de la catedral de Pamplona*,Fundación Fuentes-Dutor, 2003, p. 11

Las piezas fueron fundidas a la cera perdida individualmente y aplicadas sobre el fondo para que tuvieran cuerpo suficiente. El aro se formó con una gruesa chapa forjada y posteriormente bateada, donde se abrieron orificios para los granates y se excavaron hoyos para las rosas, marcando el borde con un ligero rayado. La cadena y las rosas se fundieron, cincelaron en fragmentos, y atornillaron al aro. Abriendo una caja en ellas, se colocaron los chatotes, para el posterior montaje de las gemas a cabuchón. Las perlas quedaron sujetas por los mismos eslabones de la cadena. Los copetes se resolvieron con piezas independientes, sobre las que se dispusieron unos carretes con alambres para acomodar las perlas. A la parte superior, una bóveda forjada a mano, se le dio una ligerísima textura martelada, enlazando con la cinta epigráfica que lleva esmalte fino a fuego. Se intentó que el acabado no resultara excesivamente brillante, y se procuró marcar con el pulido el dibujo ornamental sobre los fondos lisos y rayados.

La corona fue colocada el 15 de mayo de 2003.

Capilla del Santísimo o de San Gregorio

La intervención supuso el acondicionamiento de la capilla de San Gregorio de la Catedral de Pamplona como lugar habitual de culto y donde se celebrase la Misa diaria, trasladando así la Capilla del Santísimo a esta capilla.

Las labores de adecuación fueron financiadas por la Fundación Fuentes-Dutor y siguieron las directrices del proyecto de D. Joaquín Lorda, Dr. Arquitecto.

Las decisiones tomadas contaron con el beneplácito de D. Jesús Mª Omeñaca, que aunque convaleciente ya de su enfermedad, fue siempre informado de todas las intervenciones a realizar y fiel consejero en las cuestiones más delicadas.

Descripción

La actual capilla se encuentra en el lado de la Epístola, en la zona superior del transepto, junto a la Puerta del Amparo que da acceso al claustro de la Catedral.

Esta capilla no se usaba para celebraciones litúrgicas sino sólo para turismo. Tiene planta cuadrada, bóveda de crucería con un hermoso retablo barroco en el altar. El retablo presenta una traza plana, sin la vibración de las grandes obras de la retablística barroca. Consta de un pequeño banco donde se asientan los cuerpos compartimentados por columnas de fuste acanalado y capitel compuesto, el último de los cuales da paso al remate curvo entre aletones. La escultura se sirve de los altorrelieves laterales y los bultos de las calles para presentar santos individualizados. En el primer cuerpo se suceden San Sebastián, San Gregorio y San Antón, y en el segundo una santa, San Agustín y Santa Mónica, en el centro del ático se representa el pelícano con sus crías mientras que en los extremos un escudo del obispo don Pedro de Roche certifica su mecenazgo en la obra.

Intervención

Una capilla de uso diario de la Catedral debía tener un sagrario, un altar para poder celebrar la Santa Misa, asientos para los Canónigos y para los fieles, objetos litúrgicos (vinajeras, hacheros, bandejas, libros,…), objetos varios que actualmente esta capilla no poseía. Al adecuar la capilla como lugar de culto diario a parte de dotarla de estos objetos era preciso adaptar su fisonomía.

En primer lugar se creyó conveniente que el presbiterio estuviese un poco elevado por lo que se colocó una plataforma de tarima de madera de roble de diez centímetros de altura a toda la zona del altar. Y la zona más cercana al sagrario se elevó otros diez centímetros.

En segundo lugar fue preciso regularizar el zócalo del retablo compuesto por numerosos entrantes y salientes, para así poder apoyar las credencias correctamente. Se construyó uno nuevo, liso y continuo sobre el existente. Las molduras y las marmolinas que se realizaron fueron semejantes a las que ya existían. Sobre la tapa del zócalo se colocó una tapa de mármol verde. A la par se realizaron dos pequeñas mesas auxiliares para que sirvieran para alojar el aparato de megafonía así como los libros litúrgicos y los ornamentos. Se decoraron igual que el zócalo, pues repetían sus molduras y marmolinas. Lo mismo ocurrió con el ambón que se hizo.

En esta zona se colocaron dos hacheros a cada lado del sagrario, dos se encontraban ya en la capilla y los otros dos procedían de la capilla Barbazana. También a cada lado del sagrario se colocó una credencia.

A continuación se procedió a la colocación del Sagrario Pascual de la Catedral, hasta ahora custodiado en el Tesoro. El lugar más adecuado para colocar el sagrario era la hornacina del santo titular, que fue trasladado al piso superior para que así siguiera presente en su retablo y la capilla que lleva su nombre. El santo que ocupaba el piso superior fue llevado al Museo.

Una vez colocado el Sagrario se consideró oportuno que el fondo de la hornacina se tapizase con terciopelo granate, ya que era dorado y desvirtuaba la visión del sagrario. Debido a las dimensiones de la hornacina, fue preciso realizar una peana al sagrario para elevarlo ligeramente. Esta peana se tapizó con el mismo terciopelo que el fondo de la hornacina.

Seguidamente se colocó la alfombra del presbiterio y las sillas de los canónigos, tapizadas en el mismo tono rojizo que el terciopelo ya empleado.

La mesa para celebrar procedía de otra capilla de la Catedral, la de San Juan Bautista. Para adecuarla a la capilla se le colocó una tapa rectangular de mármol verde, el mismo mármol que el empleado en la parte superior del zócalo.

En la zona destinada a los fieles se colocaron cuatro bancos iguales, formados por distintas piezas de madera y procedente de la capilla de San Juan Bautista, y otros dos bancos tapizados en rojo, a juego con las sillas del presbiterio, procedentes de la antigua capilla de Sandoval, la capilla del Santísimo desde 1993 hasta este nuevo traslado.

Al ser la capilla de la Eucaristía era conveniente que apareciera algún elemento alusivo al Sacrificio de la Cruz, por lo que se colocó el cuadro gótico del siglo XIV, "La Crucifixión", hasta este momento alojado en una de las capillas laterales de la zona del Evangelio.

Para finalizar se subió la iluminación de la capilla de manera que el retablo tiene más iluminación de manera general y el sagrario de manera más puntual.

Fig. 1. Retablo de la duda de Santo Tomás o de Caparroso.

Fig. 2. Sala capitular.

Fig. 3. Sacristía de los canónigos.

Fig. 4. Retablo de las Navas de Tolosa.

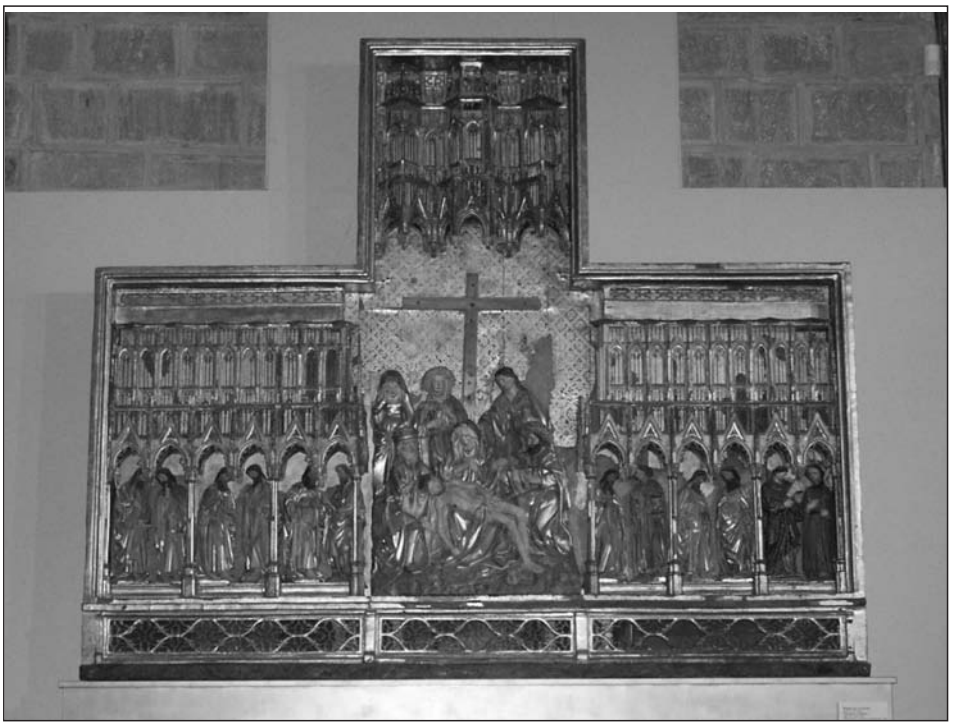
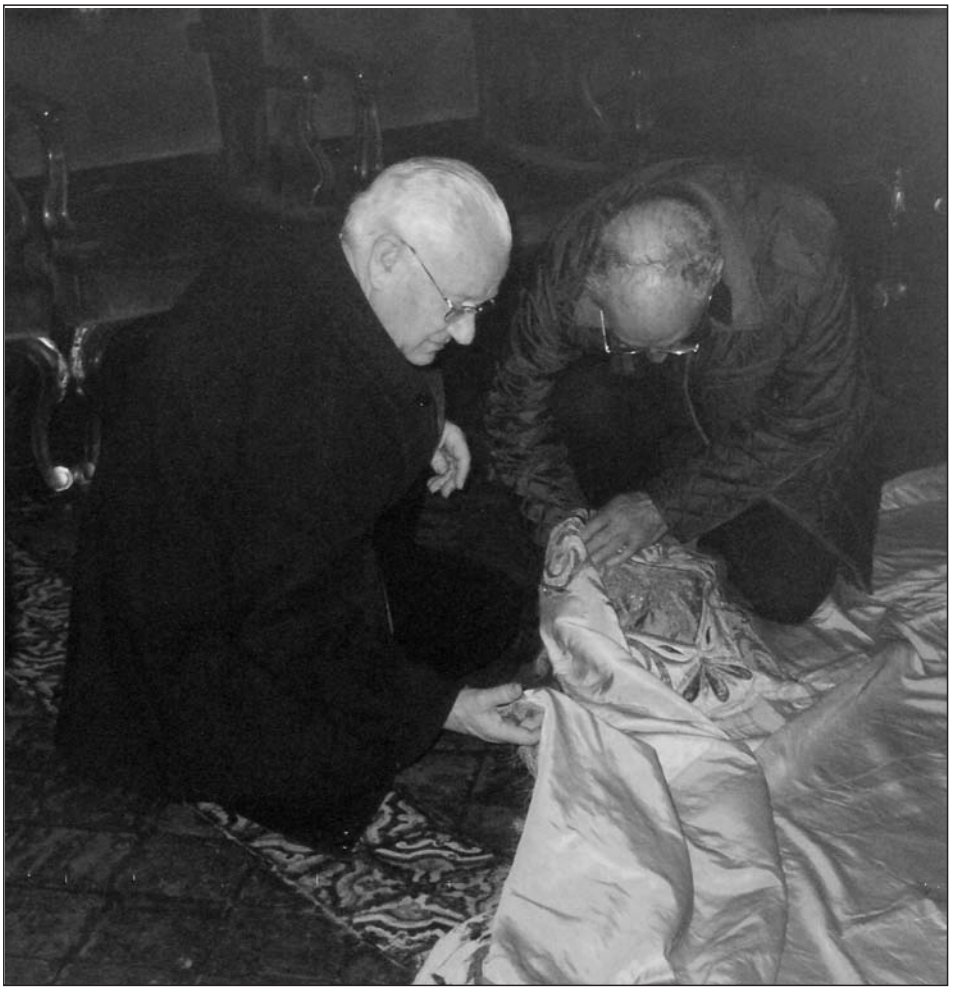


Fig. 5. Retablo de las Navas de Tolosa.

Fig. 6. Puerta del Amparo.



Figs. 7 y 8. Palio de Jueves Santo.

Fig. 9. Corona de Santa María la Real.

Fig. 10. Capilla del Santísimo o de San Gregorio.