

El Tabernáculo de Santa Clara la Real de Murcia: Proceso de Restauración y hallazgo de la firma del retablista Ganga

VICTORIA SANTIAGO GODOS

SUMMARY

The tabernacle of the Royal Church of Santa Clara, in Murcia, is a very singular specimen of baroque art. In past times it suffered quite important alterations, which led to a recent restoration. The long lasting and laborious work carried out by the author of this paper had the main goal of returning the physical entirety of the piece. Disappeared parts were carved anew, and a great number of fissures and holes were refilled. After cleaning, the parts damaged or replaced were gilded using sheets of fine gold and traditional techniques. During this process, it was discovered the artist's signature and the date of 1755 (at an upper part of the work), which fully confirm the authorship by the retablist maker José Ganga.

La iglesia del Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia ostenta en su presbiterio un magnífico Tabernáculo, que constituye por su envergadura uno de los ejemplares más singulares del arte Barroco, no sólo por ser obra de excepcional importancia en la Región sino incluso en el panorama artístico nacional del siglo XVIII¹. Fue realizado a mediados de esta centuria por el retablista y entallador oriolano José Ganga Ripoll en colaboración con el famoso escultor Francisco Salzillo, a quién se debió la parte de imaginera. De esta labor conjunta surgió una grandiosa microarquitectura, de unos nueve con treinta metros de altura

1. Así lo demuestra su inclusión en la obra recientemente editada de J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Retablo Barroco en España*. Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 205-206.



Figura 1.
*José Ganga Ripoll: Tabernáculo del
 Templo de Santa Clara la Real.
 1755. Murcia*

(9,30 m.) (Fig. 1) realizada en madera tallada y dorada, en la que correspondió a Ganga la parte de estructura, tallas y adornos, en tanto que a Salzillo las esculturas de dos *Angeles adoradores* junto al expositor central del primer cuerpo, *Santa Clara con la custodia* en el templete del segundo y una *Inmaculada* en lo alto coronando el conjunto. Están todas talladas en madera, policromadas y doradas, con realces espléndidos de estofa y cincelado, acompañándolas cuatro Evangelistas exentos en los flancos del pabellón central, recubiertos tan sólo de panes oro. Su estructura tiene planta cuadrangular tendiendo al octógono, pues los ángulos se hallan achaflanados. Los cuatro frentes y cuatro esquinas son todos iguales. En la base se sitúa el banco, de tres metros de ancho por tres de profundo (3 x 3 m.), con un sagrario por cada uno de sus lados. Sobre el basamento surge el cuerpo principal, de efecto muy aéreo formado por un gran templete con columnas en los ángulos que se unen mediante un arco de medio punto en cada frente, sobre el que se halla un rico frontón partido. En su interior se alberga el expositor para la Eucaristía y dos ángeles adoradores, en las hornacinas de los ángulos se sitúan los cuatro Evangelistas. El segundo cuerpo es

otro templete de dimensiones mas reducidas, en cuyo interior se halla la imagen de Santa Clara con la custodia y sobre él un remate cupulado bulboso donde apoya la Inmaculada. En suma constituye una integración perfecta entre arquitectura y escultura.

Siempre ha permanecido en el lugar para el que se hizo, el presbiterio del templo conventual, con la excepción del período de la Guerra Civil cuando se desmontó para salvaguardarlo en la Catedral, sufriendo entonces abundantes fragmentaciones, daños y pérdidas de piezas. En la posterior reconstrucción los pedazos desaparecidos se repusieron toscamente con madera sin labrar ni dorar, algunos adornos originales fueron colocados incorrectamente y las muchas grietas y fisuras causadas por el arrancado al desmontarlo no se disimularon. Además, el paso del tiempo y los usos litúrgicos tampoco favorecieron su idónea conservación, por lo que presentaba en la actualidad un alto grado de deterioro.

En el marco de los trabajos de rehabilitación y conservación arquitectónica emprendidos por la Comunidad Autónoma de Murcia en este conjunto monástico de Santa Clara, Monumento Nacional, se contempló el proceso de restauración integral de la pieza que tratamos. La actuación se ha llevado a cabo en tres fases diversas. Se dispuso un andamio adecuado que circundara la pieza, con acceso a los cuerpos superiores así como a la imagen de la *Inmaculada* que se halla en lo alto, para así iniciar la primera fase de restauración emprendida a comienzos de 1992 por dos restauradoras (Fig. 2). Los trabajos consistieron en limpieza, relleno de agujeros, estucado de lagunas y embolado, dorado y bruñido de muchas zonas de faltas comenzando desde la escultura que se alza sobre el casquete superior gallonado, hasta llegar a la comisa que ciñe perimetralmente el arranque de la cúpula del templete del segundo cuerpo. Tras paralizarse los trabajos con la consiguiente interrupción del proceso durante varios meses, comenzó la segunda fase con la intervención sobre la estructura física del propio Tabernáculo. Entonces se afianzaron los refuerzos estructurales bajo el Tabernáculo eliminándose la conducción eléctrica que tenía y desinsectándolo, además, con un tratamiento antiparasitario contra la carcoma. Así quedó asegurada en esta fase la estabilidad de la obra.

Posteriormente la Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Comunidad Autónoma decidió, en noviembre de 1992, proseguir y finalizar el proyecto de restauración integral del Tabernáculo presentándolo a contratación pública². Una vez adjudicado y a partir de aquí retomó la actuación en el mismo un nuevo equipo, ahora interprofesional para aunar las labores de carpintena y talla con las más específicas de restauración y dorado. El grupo estuvo compuesto por un dorador-restaurador y cuatro restauradoras³, con la colaboración de dos carpinteros y un tallista. En esta ocasión se siguió el Proyecto elaborado por el Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura⁴. El orden de actuación en esta tercera fase consistió en abordar materialmente y de forma global el conjunto de arriba abajo, desde el cuerpo superior hasta el banco.

El primer paso fue acometer una tarea de documentación, recopilando información

2. Obtuvo la adjudicación de las obras la empresa rehabilitadora de D. Edelmiro Yañez García que está llevando a cabo la restauración de todo el conjunto monástico de Santa Clara la Real.

3. El Equipo de Restauración estuvo formado por Lucio Maire Dorado, Mercedes La Casa Díaz, Teresa Toledo Agüero, Mana José Núñez Valentín, y como coordinadora Victoria Santiago Godos.

4. El Proyecto se debió a D. Manuel Mateo Cuenca, Restaurador de Escultura de la Comunidad Autónoma de Murcia, que llevó asimismo la Dirección técnica de la obra.

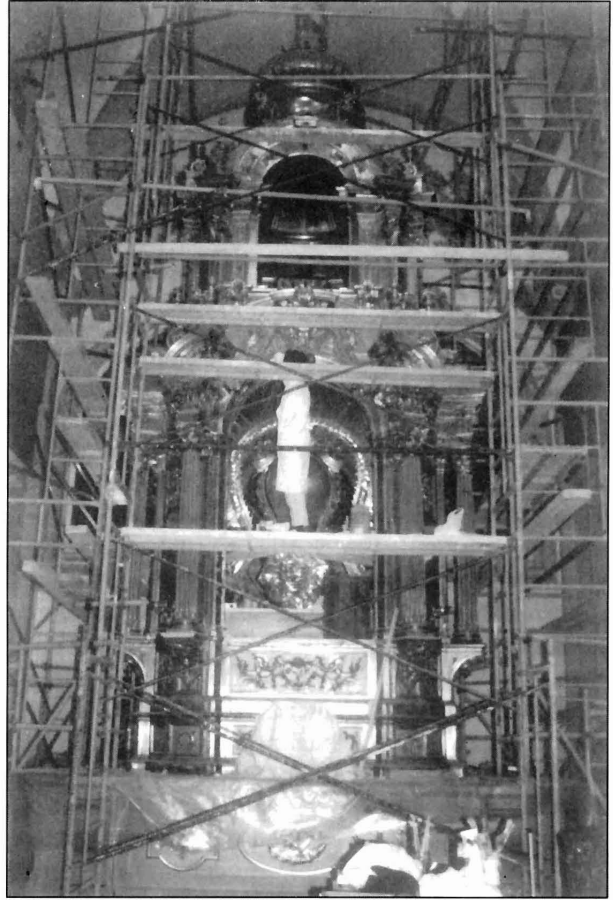


Figura 2.
*El Tabernáculo de Sta. Clara la Real,
durante el proceso de restauración.*

histórico-artística y bibliografía sobre la obra, estudiándola detalladamente incluso a través de un aparato gráfico realizado al efecto⁵. Al análisis del deterioro en los tres cuerpos del Tabernáculo (superior, central y banco) siguió la diagnosis del estado de conservación actual de cada parte. Es obligado apuntar que el criterio adoptado en esta obra fue el de devolver la integridad física del conjunto, perdida cuando se desmontó sufriendo abundantes fragmentaciones y deterioros al trasladarlo con motivo de la pasada Guerra Civil. El Tabernáculo desde su inicio estuvo pensado como un todo único y como tal se pretendía restaurar, siguiendo los principios éticos de conservación (respeto del original, mínimos añadidos, etc.), para que con todo ello su lectura fuera así la más completa posible.

5. Amén de la bibliografía específica de Arte donde se trata y estudia el Tabernáculo, fue de gran ayuda en este trabajo de restauración una antigua fotografía proporcionada por D. Juan Carlos Molina Gaitán, arquitecto técnico, en la que se observa el estado en que se hallaba el conjunto antes de la Guerra, lo que facilitó la recomposición posterior de piezas sueltas o inexistentes.

De este modo, se comenzó por examinar detenidamente las numerosas piezas que componen el Tabernáculo y se detallaron puntualmente todas las zonas de faltas de madera original así como otras deterioradas. Las tareas de carpintería y talla se hicieron de modo previo y simultáneo a las propias de restauración, conforme a las directrices de la coordinadora del equipo. Estas comprendieron reposición de tableros, molduras y piezas diversas, repaso y ajuste de zonas incorrectamente adaptadas, recolocación de piezas sueltas desprendidas o situadas erróneamente así como adhesión y fijación de fragmentos sueltos o móviles. También se dispusieron las espigas necesarias y el chuleteado en zonas que lo precisaban, al igual que intervenciones diversas sobre molduras.

La desaparición de elementos originales obligó a la talla en madera de piezas enteras similares a aquellos. Por fortuna, los cuatro frentes iguales que constituyen el Tabernáculo proporcionaban elementos repetidos varias veces, que permitieron la recomposición exacta de las partes perdidas o deterioradas gracias a las ya existentes. Además se labraron partes de piezas fragmentadas o con zonas de lagunas. También mediante talla se hizo el ajuste preciso de tableros no originales pero colocados con anterioridad, posiblemente de cuando se remontó tras la guerra, ya que su tosco acabado no correspondía con el de la pieza, igualándolos a nivel superficial. Para rehacer algunos elementos sueltos que eran de complicada talla, además de sumamente costosa, se utilizó el sistema de sacar moldes a fragmentos originales en un material inerte que permitía el posterior dorado y fácil anclaje a la estructura. De modo simultáneo se acometieron en el conjunto de madera todas aquellas intervenciones que sobre la marcha se estimaban precisas en el mismo.

El equipo encontró sobre la parte superior de todas las piezas, cuya zona alta no se aprecia desde abajo y es de madera sin dorar, muchos pedazos de lienzo grueso y sucio encolado sobre los fragmentos de la madera, lo que favorecía en origen una mejor adhesión de las uniones impidiendo su separación, que en la mayoría de los casos aun cumplen su función. Tanto las piezas nuevas de carpintería como las de talla se realizaron en madera de pino, con un acabado lo más similar posible al original pero siempre a un nivel ligeramente inferior a la superficie del mismo, de uno a tres milímetros como máximo, ya que es el espacio necesario para los siguientes procesos de restauración.

Carpinteros y tallistas respetaron en todo momento el original, interfiriendo lo menos posible con la superficie dorada primitiva, eliminando de ella restos de adhesivos y rebabas para favorecer así el mejor trabajo de los restauradores. Fue muy importante la coordinación entre las labores de carpintería, talla y de restauración ya que de la adecuada actuación conjunta dependía el éxito del trabajo.

A medida que se iban reponiendo y asegurando los diferentes fragmentos de madera comenzó la etapa de restauración en sentido estricto. El primer paso consistió en despolvar mediante aspiración y cepillado con brocha los abundantísimos depósitos incoherentes y de suciedad acumulados en la superficie. Tras ello se consolidaron los estucos originales que estaban sueltos o semidesprendidos, fijando a la vez las zonas de preparación de superficie dorada existentes en partes de lagunas y con riesgo de caída. Asimismo se fueron rellenando mediante estuco en capas sucesivas las grietas, juntas y fisuras de pequeño tamaño, aplicando capa de cola sobre la madera para favorecer la adhesión de esos y otros estucos posteriores.

Una de las tareas que exigió más detenimiento y tiempo fue el estucado en estratos de

las superficies donde había lagunas originales, pues se aplicaron ocho manos o capas diferentes. La composición del estuco tuvo como base sulfato cálcico aglutinado con colas orgánicas, en proporciones concretas y diversas para cada capa, añadiendo además el adecuado fungicida al mismo. Idéntico procedimiento de estucado se llevó a cabo en las piezas nuevas de madera y en las reajustadas mediante talla. Tras aplicar todas esas capas se procedió al **enrasado** posterior de manera mecánica, para lograr que igualaran con el nivel superficial original, tarea que resultó sumamente ardua por las numerosísimas zonas donde se intervino y lo meticuloso de la operación a fin de no dañar partes originales.

Hecho esto, se podía abordar la limpieza profunda de la superficie del oro para eliminar el ahumado y ennegrecimiento que presentaba debidos a los antiguos sistemas de iluminación (velas, candiles, etc.) así como la película de polvo, grasa, suciedad y contaminación adherida por el paso del tiempo. Tal operación se hizo con disolventes adecuados y para establecer la idoneidad de los mismos se realizaron pruebas con diversos productos de menor a mayor intensidad. Se trataba de hallar el más efectivo pero que también fuera respetuoso con el dorado, encontrándolo en un tenso-activo no iónico diluido con diversos alcoholes a diferente concentración. En origen los antiguos doradores aplicaron al oro una capa de protección que hacía de barrera contra la suciedad a base de colas orgánicas, que pasado el tiempo había sufrido deterioro y perdido su función, desapareciendo y perdiéndose en parte. Restos de esas antiguas colas, ya sin efecto, se han eliminado en esta intervención. Así, una vez limpia su superficie y previamente estucadas las zonas de lagunas se aplicaron las capas correspondientes de colas orgánicas y de bol en tonos rojo y ocre en función de las zonas, procedimiento que se denomina embolado tal y como se hizo en el siglo XVIII. Este bol no es otra cosa que una arcilla fina que se utiliza como mordiente para asentar el oro en la técnica del dorado al agua. Realmente es el material que hace posible el bruñido o abrillantado del pan de oro una vez aplicado. De esta manera se completaba la «cama» que necesitan las láminas de oro para afianzarlas sobre la superficie. Así posteriormente se fueron colocando los panes de oro en todas las zonas de faltas, grietas y agujeros ya rellenos con los estucos y el bol.

El dorado al agua es el procedimiento mas genuino y con el que se han realizado importantes obras de imaginería, mobiliario y todo tipo de objetos de madera. Su ejecución resulta más lenta y laboriosa que otros modos de dorado. Toma el nombre «del agua» por que este elemento constituye el diluyente fundamental empleado en este procedimiento. Este dorado al agua se realizó con láminas de oro fino de 22 quilates de un tamaño de 80 x 80 mm., de oro batido a muy pocas micras de espesor que se comercializa en la actualidad en librillos de 25 hojas protegidas entre papel de seda y talco. Las láminas originales de oro eran también de gran calidad, pues así se veía en las zonas no dañadas pero variaba el tamaño de dichas hojas que eran de 60 x 60 mm. El procedimiento del dorado en sí es el mas vistoso y agradable de realizar aunque también el más delicado, exige destreza, habilidad y mucha práctica. Por ello en este trabajo fue fundamental contar con un verdadero profesional en este campo, dorador y restaurador. Además, para llevarlo a cabo, son necesarios unos útiles o herramientas específicos, que apenas han variado a lo largo de los tiempos como pomazón, polonesa, aplacador, cuchillo, pinceles especiales, etc.

Una vez aplicados los panes de oro y tras esperar el tiempo necesario de secado se procedió al bruñido con piedra de ágata, para obtención del brillo preciso en las zonas que

lo requerían. Pero el Tabernáculo también mostraba otras superficies mates que ya de antiguo no se bruñieron, con intención de lograr así un juego estético con aquellas otras brillantes. Por consiguiente, para respetar ese efecto tampoco fueron tratadas en esta ocasión con el bruñidor de ágata. Por último se dio un barniz protector especial, mediante pulverización, para prolongar la conservación del dorado, considerando que por su finura cualquier roce o abrasión lo puede deteriorar. Esto evita asimismo que en las operaciones de limpieza, que por lógica ha de tener el conjunto, se produzca un desgaste de las delgadas láminas de oro, protegiéndolas a la par del polvo y de la polución.

Todos y cada uno de los pasos de este proceso se realizaron sucesivamente en los tres cuerpos, primero en el superior, después en el central y finalmente en el banco del conjunto. Al acabar la restauración del cuerpo alto todas aquellas zonas que quedaban en madera vista, no apreciables desde abajo, fueron impregnadas de un desinsectante especial contra los xilófagos. Al aplicarlo en uno de los cimacios superiores de las cornisas angulares de la parte posterior del Tabernáculo fue cuando se descubrió la firma de su autor (Fig. 3). Un detenido examen organoléptico permitió apreciar que en parte estaba oculta por manchas de cera y salpicaduras de estuco, por lo que se procedió a su limpieza y recuperación. Se observó que estaba escrita con grafito sobre la madera y que alrededor la ceñía una orla decorativa de inspiración vegetal a modo de adorno, leyéndose:

«Lo ySo Dn. Josepe Ganga de madera año 1755» (Fig. 4)

Tanto la firma como la orla que la circunda por encima se hallan en un nivel rehundido del cimacio, mientras que la prolongación de esa cenefa que contornea la grafía a la derecha y por debajo está sobre un plano más alto, de unos 2 cm., en la moldura periférica exterior que recorre a ese nivel el Tabernáculo. Tales disimetrías de superficies en la disposición de la firma se explican por la escasez del espacio de esa zona, que comprende apenas 7,5 x 27,5 cm., que no son escasos para la grafía pero sí para la ornamentación que la rodea. En cuanto a la letra es de tipo redondilla, con destacadas mayúsculas y el autor utilizó lápiz de grafito, elemento fundamental para un maestro de talla y carpintera como lo era Ganga. A nivel técnico la firma se encuentra bien conservada y se lee sin dificultad, salvando las diferencias lingüísticas del castellano escrito en el siglo XVIII en la zona. Respecto a la orla no es simétrica sino que presenta una variada movilidad de rocalla y se halla ligeramente incompleta, pues ha perdido parte de su decoración de la zona más alta y exterior, la más expuesta a cualquier alteración como roces, arañazos, etc.

El hallazgo de la impronta escrita del retablista José Ganga corrobora así, en definitiva, la autoría del mismo de la que, por otra parte, no existían dudas al conservarse documentos relativos al encargo⁶. Pero llama la atención que dejase su testimonio escrito en un lugar inaccesible de su obra, muy alto y a todas luces recóndito, al que no se podía acceder si no era con medios auxiliares como largas escaleras o andamios. Esto hace pensar que con ello no pretendía que se viera de modo patente, sino más bien como un legado al azar de la posteridad que, sin embargo, trasunta cierto afán de dejar constancia fehaciente de su labor de artista.

6. C. DE LA PENA VELASCO: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia. Varios editores, 1992, pp. 388-392 especialmente.

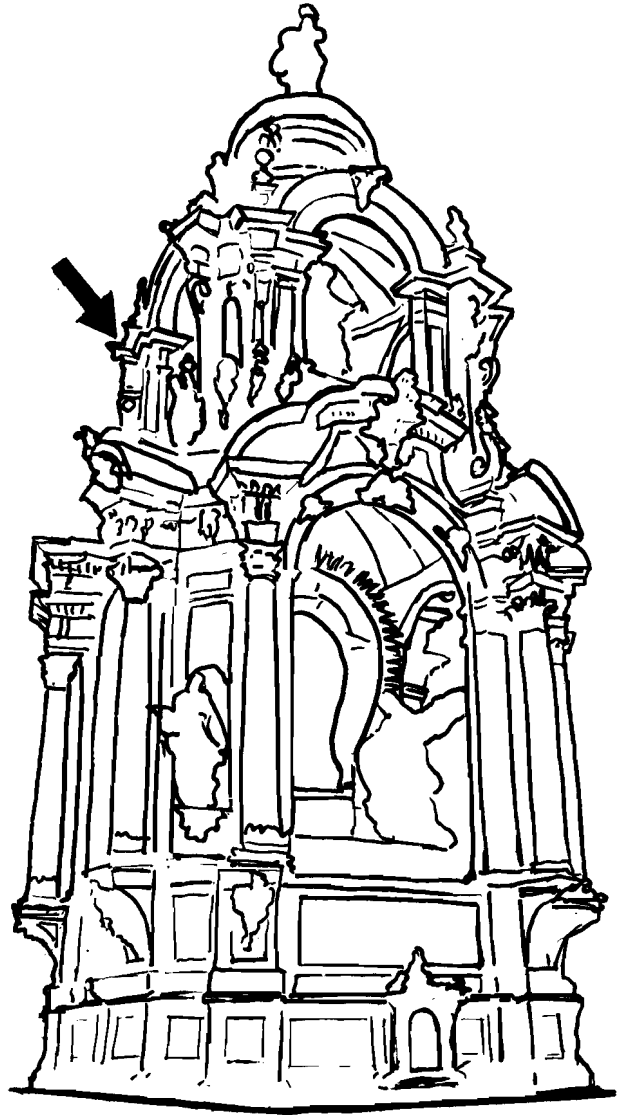


Figura 3.
*Tabernáculo del Templo
de Santa Clara la Real.
Murcia. Dibujo con
indicación del lugar donde
está la jirma de Ganga.*

La firma de José Ganga con la fecha y la cenefa que la adorna fue reproducida y calcada para que quede como constancia de su intervención y se presenta en esta publicación a una escala reducida en el *esquema n.º 4* de las ilustraciones. La zona de la firma fue protegida mediante acetatos transparentes rígidos que se adaptaron a los volúmenes existentes, para así evitar la acumulación de polvo y depósitos incoherentes en esa parte.

Los procesos de restauración antes apuntados se repitieron de manera similar en el cuerpo medio y en el banco, donde hubo una importante labor de reconstrucción pues era muy grande el grado de deterioro que presentaban, con abundantísimos agujeros, restos de



Figura 4. Calco de la firma de Ganga con la decoración que la rodea. Sobre el tablamen del cimacio superior del tabernáculo.

cera que salpicaban por doquier la obra, grietas, etc. Se rehicieron dos sagranos, el del fondo por entero, pues hasta carecía de puerta y del enmarque que lo circundaba; también el de la derecha tenía carencias importantes al faltar además de la puerta, el copete superior y otros adornos. Afortunadamente de los dos restantes el de la izquierda presentaba un buen estado, por lo que se pudieron reproducir mediante talla los elementos inexistentes de los anteriores. Hay que apuntar también que el sagrario delantero que mira a la nave se encuentra avanzado unos 35 cms. del banco, con su correspondiente prolongación a ambos lados, lo cual no es original sino un añadido del pasado que pretendió seguramente destacarlo respecto a los otros tres. Pese a que por lo tosco de algunos acabados no se considera muy en consonancia con el resto, se adoptó el criterio de respetarlo pues aprovecha elementos originales como la puerta y los remates superiores, aunque carece del copete central que en la actualidad se halla sustituido por una cruz. Este sagrario a diferencia del resto del conjunto es de oro falso, material que no es otra cosa que una aleación de cobre adelgazado y que tiende a la oxidación con el paso del tiempo, dorado este que se debió realizar hace pocos años a juzgar por el aceptable estado que muestra. Por ello no se ha considerado conveniente eliminarlo y redorarlo con oro fino.

Todas aquellas actuaciones que se han realizado en el proceso de dorado al agua, en las zonas donde fue necesario, se han llevado a cabo siguiendo los mismos procedimientos que los antiguos doradores del siglo XVIII. De hecho pese al paso de los siglos, la tecnología

actual y la modernidad de los materiales, el método de dorado al agua se ha mantenido invariable en sustancia a lo largo del tiempo y hoy los restauradores de dorado acostumbran a «resanar» de forma respetuosa hacia el original, actuando tan sólo en sus zonas dañadas, realizando un trabajo similar al que de la misma manera si no mejor hicieron los doradores de antaño.