

Investigación histórica de dos esculturas barrocas monocromas de Jean-Baptiste van der Haegen, Bruselas (Bélgica)

Este artículo presenta la investigación histórica realizada antes del tratamiento de conservación y restauración de dos esculturas monocromas de madera del escultor Jean-Baptiste van der Haegen, de la iglesia de Notre-Dame de Bon Secours en Bruselas, y que son ejemplo de una tipología escultórica barroca de los Países Bajos meridionales, a menudo desconocida fuera de esta región. Esta investigación se ha realizado en el marco de una estancia en el *Institute Royal du Patrimoine Artistique* (KIK-IRPA) en el Taller de Conservación y Restauración de Escultura de Madera Policromada, bajo la supervisión de la Dra. E. Mercier.

Marta Estadella Colomé. Diplomada en Conservación y Restauración de Escultura por la ESCRBC.

marta_estadella@hotmail.com

Justine Marchal. Máster de Artes Plásticas, Visuales y del Espacio, en Conservación y Restauración de Obras de Arte, Especialidad Escultura (ENSAV-La Cambre, Bruselas).

justinemarchal17@hotmail.com

Palabras Clave: escultura sobre madera, Barroco, monocromía, Jean-Baptiste van der Haegen, Bruselas, iglesia de Notre-Dame du Bon Secours.

Fecha de recepción: 30-10-2014

INTRODUCCIÓN

En 2012, el Taller de Conservación y Restauración de Escultura sobre Madera Policromada del *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (KIK-IRPA) recibió dos esculturas barrocas monocromas para su estudio y tratamiento, que datan de 1724: un Santiago el Mayor ¹ [pág. 88] y un san José con el Niño. ² [pág. 89] Ambas son del escultor belga Jean-Baptiste van der Haegen y provienen de la iglesia de Notre-Dame de Bon Secours en Bruselas, donde aún hoy siguen conservadas en los dos altares laterales situados a ambos lados del coro.

Estas obras son un ejemplo de una tipología escultórica barroca típica de los Países Bajos meridionales, que estuvo de moda en ese período. Antes de tratarlas se realizó una investigación centrada en el contexto histórico del encargo y del espacio de exhibición, en su creación, así como en el autor. Este artículo explica la investigación y la información encontrada en la documentación proveniente de diversos archivos belgas.

LA TÉCNICA

A lo largo de los siglos XVII y XVIII las estatuas monocromas eran habituales en los Países Bajos meridionales.

La construcción

La mayoría de esculturas de madera barrocas eran realizadas en madera de tilo,¹ habitualmente utilizada para obras de gran tamaño, como las esculturas aquí mencionadas.² Es también en la mayoría de estas esculturas de tilo en las que encontramos la aplicación de monocromía.³ El roble también era utilizado, pero con menor asiduidad en comparación con los siglos anteriores, cuando era la madera predilecta usada por los artistas.

Las razones de esta elección por parte de los escultores barrocos son de técnica,⁴ sirviendo a la estrategia artística propagandística de la imponente Contrarreforma, que proponía formas más dramáticas y grandes así como composiciones más complejas en el espacio. El tilo es un tipo de madera más ligera que el roble y, por tanto, más fácil de transportar, rápida de cortar y, además, su integración en la arquitectura es más simple. Teniendo en cuenta que las esculturas barrocas tendían a estar compuestas por numerosos bloques de madera, su baja den-



sidad, su homogeneidad interna y el hecho de que es fácil de cortar y adherir la convierten en la madera ideal para esculpir fácilmente los drapeados barrocos.

Esta madera presenta también inconvenientes; es más sensible a los ataques de los insectos xilófagos y al desarrollo de hongos y humedades, sobre todo en la base. A menudo, su emplazamiento sobre un pilar de piedra provoca una condensación en la interfase de los dos materiales por falta de circulación del aire. Ésta, sumada a la suciedad depositada, favorece la absorción de la condensación del aire húmedo en los cortes transversales de la madera. Los repintes o repolicromías monocromas permiten, en ciertos casos, camuflar estos ataques.⁵

¹ LEFFTZ, Michel. *Jean Del Cour. 1631-1707*. Bruselas: Editorial Racine, 2007, p. 115.

² Como es el caso de estas dos esculturas: Santiago el Mayor, de 166 cm de altura, y san José con el Niño, de 165 cm de altura.

³ LEFFTZ, Michel. "Annexe: Note sur la polychromie des sculptures à Liège aux XVIIe et XVIIIe siècles d'après les sources d'archives".

Bulletin KIK-IRPA. Bruselas: (2004/2005), p. 131.

⁴ BENATI, RABELO, Erika: "L'Ange Gardien et la Sainte Hélène de Cornelis Vander Veken (1666-1740) à la collégiate Notre-Dame de Huy étudiées dans le cadre du projet européen « Policromia »". *Analyses stylistique, technique et matérielle, traitement de conservation. Histoire matérielle et traitement*".

Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruselas: n° 31, 2004/2005 (2006), p. 93; CESSION, Christine.

(1988) *Les polychromies barroques et rococos du XVIIIe siècle: Étude et reconstruction de quelques techniques de polychromie*. Bruselas: Travail de fin d'étude (ENSAV - La Cambre), p. 19 y LEFFTZ, Michel. *Jean Del Cour. 1631-1707*. Bruselas: Editions Racine, 2007, p. 115. También agradecer las indicaciones de J.A. Glatigny, restaurador de soportes de madera.

⁵ En LEFFTZ, Michel. "Annexe: Note sur la polychromie...", p. 132, se menciona una carta (1787) del padre Corroy en el Capítulo de la colegiata de San Pedro, Lieja (Bélgica), donde Corroy menciona la repolicromía monocroma "marmoleado" dado al retablo para restaurarlo de un ataque de xilófagos que había padecido: "Vous savez que nous avons fait beaucoup de dispenses pour l'orgue, le maître autel que j'ai fait marbrer à cause qu'étant rempli de vers, il fut tombé dans peu de tems (...)".

⁶ LEFFTZ, Michel. *Jean Del Cour...*, p.116. Menciona que varias cartas del escultor belga Jean del Cour (1631-1707) muestran las dificultades que en 1672 tuvo para el suministro de mármol italiano para el retablo del Santo Sacramento de Herkenrode. La guerra Franco-Holandesa (1672-1678) había causado el bloqueo del tránsito en el río Mosa, por donde el mármol llegaba desde Holanda.

⁷ "(...) *estres polies et blanchies comme si c'estoit du marbre*". Cita de otra fuente en: LEFFTZ, Michel. *Jean del Cour...*, p. 116, extraído del siguiente documento: *Convention entre le révérend père receveur des jésuites et le sieur Rendeux*. Archives de l'État à Liège, Lieja, Notaire Babou J. P., 3/7/1739.

⁸ SANYOVA, Jana, KAIRIS, Pierre-Yves. "Contribution à l'étude des techniques de monochromie blanche des sculptures baroques du pays de Liège". *Bulletin KIK-IRPA*. Bruselas: (2003), nº 30, p. 245.

⁹ SANYOVA, Jana, KAIRIS, Pierre-Yves: "Contribution à l'étude...", p. 258. "La peinture en monochromie pouvait être le fait du sculpteur lui-même ou d'un peintre, que ce soit ou non dans le cadre d'une sous-traitance par un sculpteur". En este artículo se mencionan numerosos casos documentados de estas diferentes posibilidades.

¹⁰ SANYOVA, Jana, KAIRIS, Pierre-Yves: "Contribution à l'étude...", p. 245-259.

¹¹ Por ejemplo, los ángeles esculpidos por Jean del Cour en la iglesia de Saint-Monon, Nassogne (Ardenes). CAMPOY NARANJO, María, GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, LEFFTZ, Michel, MARTÍN PRADAS, Antonio, MOURA, Carlos y REBOCHO-CHRISTO, José Antonio. "Historia y evolución de la policromía barroca". *PH* (204), nº 49, p. 98.

¹² SAUERLÄNDER, Willibald: "Quand les statues étaient blanches. Discussion au sujet de la polychromie". *La couleur et la pierre. Rencontres internationales sur la polychromie des portails gothiques: actes du colloque, Amiens, 12-14 octobre 2000*. París: Editions A & J Picard, 2002, p. 27-34 y BENATI RABELO, Erika: "L'Ange Gardien et...", p. 92-123.

¹³ Cita de otra fuente en: SAUERLÄNDER, Willibald: "Quand les statues étaient blanches...", p. 92-123.

¹⁴ Según: CARRETE, Francis, COEKELBERGHS, Denis, JACOBS, Alain, VAN BINNEBEKE, Emile: *Le Baroque dévoile-Barok onthuld*. Bruselas: Editions Raccine-Lannoo, 2011. p. 125-130 y BERGÉ, Willem: *Jacques Bergé, Brussels beeldhouwer, 1696-1756*.

Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België: 1986, Jaargang 48, nr. 41 (Klasse der Schone Kunsten) y MARCHAL, Edmon. *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, précédé d'un résumé historique*. Bruselas: Académie de Royale de Beaux Arts de Belgique, 1875. Volumen XLI, p. 17.

¹⁵ En la bibliografía especializada consultada durante esta investigación se hace siempre referencia al artista bajo el nombre de "Jean-Baptiste" y así hemos seguido haciéndolo en el presente artículo. Sin embargo, no se descarta que exista bibliografía (aunque no hemos encontrado) que haga mención bajo su nombre en neerlandés "Jan-Baptist", ya que su apellido es de origen neerlandés.

¹⁶ Se convierte en maestro del Gremio de San Lucas. Este gremio surge en el siglo XIV. Para poder ser admitido, era necesario tener una propiedad en la ciudad y estar en posesión del derecho de ciudadanía. El título de Maestro permitía obtener los encargos más lucrativos y tener cierta seguridad.

¹⁷ La atribución de las dos esculturas ha sido realizada a partir de la literatura especializada. De hecho, el encargo nunca ha sido encontrado. Por tanto, se desconoce si esta obra contó con la participación de otros artistas. Aún así, como mencionaremos más tarde, la bibliografía consultada cita a François Custeurs, maestro ebanista, como autor de los altares originales.

¹⁸ Toda la bibliografía consultada en esta investigación certifica como 1723 la fecha de encargo y 1723-1724 como fecha de ejecución. Por lo tanto, hemos considerado estas fechas como las más probables si bien quedan como hipotéticas al no encontrarse, desgraciadamente, el documento original del encargo para poderlo confirmar.

La monocromía

Durante el Barroco, la influencia artística italiana es palpable en todo los Países Bajos meridionales. La estancia en talleres italianos tiende a convertirse en indispensable dentro de la formación del artista e influenciará su arte, como en las formas y las representaciones de sus esculturas.

En este período se desarrolla un interés por los acabados en blanco para imitar la apariencia del mármol, del marfil, del yeso y hasta de la porcelana. Eran materiales que podían deslumbrar al espectador con su perfección, brillantez y ostentación, y que encajan perfectamente con el arte propagandístico de la Contrarreforma. Concretamente, a causa de esta influencia italiana, hubo una gran apreciación por el mármol de Carrara, caracterizado por su blancura y su brillo. Sin embargo, el elevado coste y la dificultad de suministro de este material incitó a los artistas a desarrollar técnicas que pudieran imitar sus características sobre esculturas de madera, con tal de obtener, concretamente, ese aspecto marmóreo.⁶ En encargos de esculturas de la región de Lieja (Bélgica) se han encontrado menciones relativas al pulimento y la blancura de la superficie: "(que las esculturas) estén pulidas y blanqueadas como si fueran mármol".⁷ Estos efectos podían ser muy variados

según el aspecto de la superficie: "(...) brillante, mate, semi-mate, opaco, translúcido. El artista usaría para ello diferentes tonalidades (grisáceas, rosadas, azuladas) matizadas por las variaciones de los diferentes componentes de la capa pictórica (...), por la superposición de capas más o menos opacas o translúcidas y por el trabajo de acabado de la superficie (el pulimentado, el barnizado, el encerado)".⁸

Además, la aplicación de esta monocromía "podía ser hecha por el mismo escultor o por un pintor, ya fuera o no en un contexto de una subcontratación por parte del escultor".⁹

En el KIK-IRPA, Jana Sanyova y Pierre-Yves Kairis¹⁰ realizaron un estudio donde reencontraron en antiguos tratados barrocos, las técnicas de monocromía blanca usadas en aquella época. Los autores compararon los resultados de los análisis científicos realizados en diferentes esculturas de autores de la región belga de Lieja y las técnicas descritas en los tratados, con las técnicas empleadas por los artistas. Parece ser, pues, que el blanqueado de las esculturas evolucionó de las monocromías mates en el siglo XVI hacia monocromías pulimentadas en el siglo XVIII. A lo largo del siglo XVIII encontramos tres grandes tratados que describen estas técnicas tradicionales de blanqueado de esculturas: los de Cröker (1719), Watin (1773) y Stöckel (1805). Aún así, no hay que excluir que, en ciertas obras, se han encontrado detalles dorados o plateados combinados con la monocromía de la pieza.¹¹

J. Sanyova y P.-Y. Kairis concluyen su artículo indicando que, aunque existen numerosas recetas para estas monocromías, las técnicas empleadas por los escultores estudiados difieren sensiblemente de éstas. Por regla general, el número de capas pictóricas es más reducido que las que se indican en las recetas antiguas.

Hay otras razones a señalar en la elección de la policromía monocroma para estas obras religiosas. Sauerländer¹² sugiere la existencia de un simbolismo de pureza; parece que el blanco era reservado para las figuras y caracteres más importantes. Winckelman¹³ también indica que "el color contribuye a la belleza, pero no es de por sí la belleza. Como el color blanco es aquel que refleja con más intensidad los rayos de luz, un cuerpo bello, cuanto más blanco sea, más bello será".

Las monocromías, por lo tanto, fueron ampliamente utilizadas por numerosos artistas de este territorio, como Jean del Cour (1631-1707), Gérard Léonard Hérad (1637-1675) y Arnold Hontoire (1630-1709).

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Obra del autor¹⁴

Jean-Baptiste van der Haegen¹⁵ fue un escultor bruselese que vivió entre 1688 y 1738. Su obra se inscribe dentro de la corriente barroca. Van der Haegen fue admitido como Maestro en 1715,¹⁶ y las primeras obras reconocidas del artista son precisamente las esculturas de Santiago el Mayor y san José con el Niño¹⁷ (1723-1724¹⁸), de marcado gesto contenido y calmado.

También realizó el proyecto del altar principal y de dos altares laterales realizados en la iglesia *des Prémontrés de Ninove* (Bélgica), entre 1728 y 1731.

Otros artistas de los Países Bajos meridionales como Jacques Bergé, Laurent Delvaux y Michel van de Voort le son contemporáneos. Todos ellos son considerados como artistas influenciados por el Barroco italiano, y algunos de ellos hicieron estancias en Italia para continuar su formación.

De hecho, van der Haegen colabora en diferentes ocasiones con el escultor Jacques Bergé (1693-1756). A partir de 1731, trabajan conjuntamente en dos monumentos conmemorativos dispuestos en el coro de la Abadía des Prémontrés de Ninove. Estas obras están dedicadas a la memoria de los abades y canónigos muertos. Van der Haegen trabaja de nuevo con Bergé en la creación de la sillería del coro con decoraciones en bajo-relieve para la iglesia de *Saint-Nicolas* en Bruselas. En 1738 muere el escultor y Bergé acabará el trabajo.

Tres obras más son atribuidas a van der Haegen; dos estatuas, "Leda" [3](#) [pág. 91] y "Tetis", realizadas en 1734, que se encontraban en el *Parc Royal* de Bruselas y que, desgraciadamente, fueron destruidas en 1830; y la realización del púlpito de la Catedral de Bruselas, en colaboración con Verbruggen, aunque esta atribución no es certera.

Después de su muerte, su viuda mantuvo la actividad del taller y el hijo de ambos asumió la dirección.

La iglesia de Notre-Dame de Bon Secours¹⁹

La iglesia de *Notre-Dame de Bon Secours* [4](#) [pág. 91] es un buen ejemplo de la tipología de iglesia renacentista flamenca. El interior es de forma poligonal con tres ábsides hemisféricos y pilastras corintias que sostienen la cúpula central hexagonal.

Originariamente el terreno donde se situaba la iglesia actual estaba ocupado por una capilla. Esta era una dependencia del *Hospital des Pèlerins Pauvres* bajo la advocación de Santiago. Las menciones de su existencia aparecen en la literatura desde el siglo XIII. Según la leyenda, un zapatero habría encontrado una Virgen milagrosa no muy lejos de la capilla. El descubrimiento de la Virgen y su exhibición en la capilla habría atraído enormemente a los fieles. En 1664, el edificio resulta demasiado pequeño para acoger el creciente número de fieles y se decide ampliarlo. Estos trabajos son realizados bajo la dirección del arquitecto Jean Cortviendt. El nuevo oratorio fue consagrado el 1694 y se convierte oficialmente en la iglesia de *Notre-Dame de Bon-Secours* en referencia a la Virgen milagrosa. Esta iglesia será parte (y aún lo es) del camino de Santiago de Compostela en Bélgica.

Según nuestra investigación, todo parece indicar que las esculturas de Santiago el Mayor y de san José con el Niño fueron creadas para ser expuestas en los dos altares laterales de la iglesia, como veremos a continuación. Actualmente estas dos esculturas siguen situadas en el mismo lugar, pero en altares más recientes. [5](#) [pág. 92], [6](#) [pág. 92] y [7](#) [pág. 92]

Contexto del encargo

La construcción de los dos altares laterales y de las dos esculturas fue encargada en 1723 por Thomas de Fraula,²⁰ Vizconde de Fraula, a Jean-Baptiste van der Haegen, escultor, y a François Custeurs, maestro ebanista.

Thomas de Fraula (1680-1738)²¹ era Consejero de Estado y Director General de los Dominios y de las Finanzas del Emperador Carlos VI en los Países Bajos.²² Creció en una antigua familia originaria de Nápoles. Su padre, Nicolas de Fraula (nacido en 1614), es el primero de la línea de los barones de Fraula.

La elección de las esculturas parece dictada por la reanudación de un proyecto inicial del arquitecto Jean Cortviendt. A causa de la ampliación de la iglesia, se proyecta construir un altar central a partir del dibujo de Jean-Pierre van Bauscheiten, hecho en 1715.²³ En este dibujo se pueden observar, en los extremos del altar, dos altares dedicados a los dos santos (Santiago el Mayor y san José). Aún así, la influencia de este

antiguo proyecto en la elección de los temas de los dos altares que nos ocupan es hipotética.

Los motivos de este encargo tampoco son muy claros. Sin embargo, la fecha del encargo (1723-1724) nos hace pensar que su realización estuvo probablemente ligada a la muerte de la esposa del comitente Thomas de Fraula, que murió en 1723. Así pues, planteamos la hipótesis que el encargo fue probablemente realizado en memoria de su esposa, Marie Alexandrine d'Anthoine.²⁴ Unos grabados de 1729 [8](#) [pág. 93] y [9](#) [pág. 93] muestran la presencia del blasón de la familia d'Anthoine y el de la familia Fraula. [10](#) [pág. 94] hecho que da fuerza a esta hipótesis.

Los altares y las esculturas

Durante la investigación hemos encontrado la traza de, al menos, tres modelos de altares, de los cuales el último correspondería al de los dos altares actuales, conservados en la iglesia, donde se sitúan las esculturas.

Parece que los altares primitivos, realizados al mismo tiempo que las esculturas, han desaparecido completamente. No hemos encontrado ninguna mención en la bibliografía consultada ni elementos materiales de su conservación. Sin embargo, gracias a dos grabados de 1729, realizados algunos años después de la creación de los altares, podemos hacernos una idea del aspecto original de éstos. [8](#) [pág. 93] y [9](#) [pág. 93] Suponemos que estaban hechos de madera, ya que en la parte inferior de uno de los grabados está mencionado el nombre de "F. Custeurs", [8](#) [pág. 93] a quien más tarde Des Marez²⁵ menciona como "maestro ebanista".

También hemos contrastado la existencia de un segundo altar gracias a un dibujo [11](#) [pág. 94] y a una fotografía [12](#) [pág. 95] encontrados en los archivos. Estos altares son totalmente diferentes a los anteriores: están compuestos por una serie de rayos sobre un fondo rosado, al menos, en base a los colores utilizados en el dibujo. Después de habernos documentado sobre las fechas del dibujo y la fotografía, creemos que este altar, probablemente, fue fabricado en 1825. Esta fecha coincidiría con los trabajos de restauración efectuados en el interior de la iglesia en ocasión del bicentenario del descubrimiento de la estatua de la Virgen. Estas reformas están bien documentadas por los documentos encontrados en los archivos de la ciudad de Bruselas.

Según el dibujo encontrado, las esculturas mantienen el emplazamiento original, es decir, Santiago a la izquierda y san José con el Niño (suponemos) a la derecha. [11](#) [pág. 94] La naturaleza de los materiales empleados en estos nuevos altares es incierta, pero un documento²⁶ de junio de 1925 menciona "reparar y completar los rayos de yeso situados encima de la estatua de Santiago (...)", por lo que es probable que los altares fueran, en parte, de yeso. Esta última fotografía encontrada de estos altares data de 1905,²⁷ pero el documento que cita la restauración del altar de Santiago es de 1925. Así pues, creemos que, al menos, existió hasta 1925.

Finalmente, hemos podido encontrar en los archivos la mención de un tercer modelo de altares, que

¹⁹ DES MAREZ, G., VAN DE SANDE, R: "Les monuments religieux". *Guide Illustré de Bruxelles*. Bruselas: Touring Club de Belgique, Société Royale, 1928. Volumen I, p. 116-121.

²⁰ Según CARRETE, Francis, COEKEL-BERGHES, Denis, JACOBS, Alain, VAN BINNEBEKE, Emile: *Le Baroque...*, p. 125-130, hacen referencia a estas esculturas gracias a la inscripción que podemos encontrar en los grabados (ver imágenes [8 y 9]).

²¹ En el departamento de *Gravures et Estampes de la Bibliothèque Royale* de Bruselas se conserva una fotografía en blanco y negro de un retrato de Thomas de Fraula. Esta pintura representa un hombre adulto. Se indica en el reverso que es Thomas Auguste Joseph de Fraula, consejero de la Cámara de Cuentas. Esta representado de tres cuartos y medio cuerpo, sentado y con una peluca blanca y vestido con una chaqueta con motivos florales bordados, debajo de la cual lleva una camisa cerrada blanca. La mano izquierda no es visible, pero sí la mano derecha, enguantada y con un pequeño anillo, que sostiene un libro. El fondo de la pintura es oscuro. Colección Cte.A. de Changry. Número de inventario de la foto: SV27043.

²² EXPILLY, Jean-Joseph (M. l'abbé): *Dictionnaire, géographique, historique et politique des Gaules et de la France*. [En línea] Amsterdam: Desaint & Saillant, 1764, p. 181-182 <<http://googlemaps.com>> [Consulta: mayo 2013].

²³ <http://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_documento=10572> [Consulta: mayo 2013].

²⁴ EXPILLY, Jean-Joseph (M. l'abbé): *Dictionnaire...*, p. 181-182.

²⁵ "(...) Thomas de Fraula fit exécuter un très bel autel par François Custeurs, maître ébéniste (...)", DES MAREZ, G.; VAN DE SANDE, R: "Les monuments religieux". *Guide Illustré...*, p. 120.

²⁶ "Réparer et compléter les rayons en plâtre au-dessus de la statue St. Jacques (...)", Documentación de los Archivos de la Ciudad de Bruselas con la referencia: DOC AVB 1096. 16 junio de 1925. Restauración realizada por Auguste Gregoire.

²⁷ Hemos encontrado dos versiones iguales de la misma fotografía: una es la 12, de la Universidad de Gant, datada de finales del siglo XIX e inicios del XX, donde se puede observar a la derecha una parte del segundo modelo de altar, de aquí su elección para el presente artículo. La segunda es del KIK-IRPA, más nítida pero recortada por los laterales, de manera que no se puede observar el altar, en cambio en ésta se precisa el año, 1905.

²⁸ La “*Fabrique d’Église*” es una asociación de feligreses sin ánimo de lucro que hay en la mayoría de parroquias de Bélgica. Se encargan de cuidar el patrimonio de su parroquia y se ocupan de su mantenimiento, bajo la tutela del Arzobispado y las autoridades del ayuntamiento o la región. Según el padre Txema, vicario de varias parroquias de Sabadell, este tipo de asociaciones no existen a nivel español, si bien cada obispado tiene su Delegación de Patrimonio y es habitual que en las mismas parroquias se organicen, con la aprobación del rector, grupos de laicos que tienen cuidado del espacio de culto y otras gestiones de mantenimiento.

²⁹ DOC AVB 1097. Extraído del registro del proceso verbal de deliberaciones del Consejo Comunal de Bruselas, sesión pública de 28/11/1921 “*dans cette somme ne figure pas la réédification des deux petits autels latéraux. On se contenterait, provisoirement de restaurée les autels existants*”.

³⁰ DOC AVB 1097. Extraído de la carta del Servicio de Culto, entierros y transporte funerario al Gobernador de Bramante “(...) *nous avons l’honneur de vous transmettre avec l’avis émis par le Conseil Communal les pièces relatives à l’autorisation sollicitée par le Conseil de fabrique de l’église N.D. de Bon Secours, d’ériger un nouvel autel à Saint Joseph (...)*”. 9/10/1923.

³¹ Información indicada por el Sr. Paul Dewallef (Presidente de la *Fabrique d’Église*) durante la visita del 27/2/2013 en la iglesia de Notre-Dame de Bon Secours.

³² Citado en DOC. *Ornementation de l’église 1920-1933*.

³³ Nota de pie de página nº 2 en LEFFTZ, Michel. “*Étude stylistique des sculptures et du mobilier du sanctuaire de Foy Notre-Dame*”. *Foy Notre-Dame, art, politique et religion: actes du colloque. Namur 2010*. Namur: Annales de la Société Archéologique de Namur 2009, p. 17-36.

³⁴ En el grabado de la imagen [8] figura como título “*Autel du costé de l’Évangile*”. En los templos católicos el lado reservado a la predicación de los Evangelistas se sitúa en el lateral izquierdo de la iglesia.

³⁵ En el grabado de la imagen [9] figura como título “*Autel du costé de L’Épître*”. En los templos católicos el lado reservado a la predicación de las Epístolas se sitúa en el lateral derecho de la iglesia.

actualmente aún se conservan en la iglesia. ⁵ [pág. 92], ⁶ [pág. 92] y ⁷ [pág. 92] Después de la Primera Guerra Mundial, en los años 20, la idea de reedificar los dos altares laterales fue considerada y así lo testimonian las menciones regulares en la correspondencia de la *Fabrique d’Église*:²⁸ “en esta suma no figura la reedificación de los dos pequeños altares laterales. Nos contentaríamos, provisionalmente, en restaurar los altares existentes”,²⁹ “(...) tenemos el honor de transmitirle el consejo del Consejo Comunal, los documentos relativos a la autorización solicitada por el Consejo de la *Fabrique d’Église* de N.D de Bon Secours, de erigir un nuevo altar a san José”.³⁰

Aún así, la fecha de realización de los altares nos es desconocida, pero suponemos que fueron realizados no antes de 1925. En efecto, parece que esta fecha corresponde a un período durante el cual la iglesia era bastante rica.³¹ Estos altares ⁵ [pág. 92], ⁶ [pág. 92] y ⁷ [pág. 92] están hechos de mármol y piedra, y son muy parecidos a los que encontramos en los grabados antiguos de 1729.³² ⁸ [pág. 93] y ⁹ [pág. 93] Sin embargo, se introdujeron algunos cambios, como la orientación de la Virgen y la eliminación de algunos ángeles y nubes. El tamaño de los altares también es más grande en comparación con los originales.

Según Michel Lefftz es bastante habitual que los antiguos altares de madera de las iglesias fueran reemplazados, siendo una práctica bastante corriente hasta principios del siglo XIX.³³ No se descarta la posibilidad que entre estos tres modelos de altares también hubieran existido otros, si bien ningún documento que lo demuestre ha sido encontrado.

Finalmente, es importante también indicar la evidencia que las esculturas han cambiado de lugar. Originariamente Santiago el Mayor estaba situado en el altar lateral izquierdo³⁴ y san José con el Niño en el altar lateral derecho.³⁵ Cuando se hace el primer cambio de altares, las esculturas están aún situadas en el mismo lugar ¹¹ [pág. 94] pero, cuando se realiza el último cambio documentado de modelo de altares, las esculturas se intercambian, quedando san José en el altar izquierdo ⁶ [pág. 92] y Santiago en el altar derecho ⁷ [pág. 92]. El motivo de este cambio no queda claro y no sabemos si éste fue realizado al mismo tiempo que la construcción del último modelo de altares.

CONCLUSIONES

La investigación en diferentes archivos belgas nos ha permitido poner en evidencia que los altares de *Notre-Dame de Bon Secours* fueron encargados en 1723 por Thomas de Fraula, probablemente en memoria de su esposa muerta ese mismo año. Estos altares habrán sido realizados en 1723-1724 por Jean-Baptiste van der Haegen (escultor) y François Custeurs (maestro ebanista). Los dos altares dedicados a los dos santos estarían, posiblemente, ya presentes o pensados en antiguos proyectos de decoración de la iglesia. Esta conclusión queda en hipótesis, ya que el documento del encargo original no ha sido encontrado. Podemos también afirmar que ha habido, al menos, tres tipos de altares diferentes: el original de 1723, los altares de rayos luminosos de 1825 y los últimos y actuales en mármol y piedra, no anteriores a 1925.

Este trabajo de investigación no se considera finalizado. Sería, pues, una gran satisfacción que pudiera

ser completado o continuado por un/a historiador/a del arte. Es esencial remarcar la importancia de que se hayan podido conservar documentos gráficos como fotografías y grabados, que han sido de gran ayuda para poder determinar el aspecto estético de los altares perdidos.

La investigación en los archivos también nos ha permitido realizar una lista de intervenciones de repolicromías probables de las esculturas, basándonos en los libros de cuentas de la iglesia. Estas informaciones no se mencionan en el presente artículo, ya que el tratamiento de restauración aún no ha finalizado.

Finalmente, la investigación realizada ha puesto en evidencia la poca literatura especializada existente sobre la figura de Jean-Baptiste van der Haegen, aun considerándose uno de los escultores barrocos más relevantes de los Países Bajos meridionales. Sería, pues, interesante poder realizar más investigación sobre su producción y su taller, así como de la figura de François Custeurs, de quien no hemos encontrado ninguna información.

AGRADECIMIENTOS

Queríamos agradecer al *Institut Royal du Patrimoine Artistique* el habernos brindado la oportunidad de realizar esta investigación durante nuestra estancia. Queríamos también agradecer especialmente a la Dra. Emanuelle Mercier, Jefa de Taller, la Sra. Erika Rabelo y la Sra. Sandy van Wissen, restauradoras del instituto (KIK-IRPA), por su ayuda y sus acertados consejos. Así también, agradecemos al Sr. Jean-Albert Glatigny, restaurador de madera, por sus consejos en relación a las características e historia de la madera como soporte, y a la Universidad de Gante, a los Archivos de la Ciudad de Bruselas y a la Fototeca del KIK-IRPA por habernos permitido acceder a ciertas valiosas informaciones, así como al Sr. Paul Dewallef, presidente de la *Fabrique d’Église* de la iglesia de *Notre Dame de Bon Secours*.

Por la relectura y revisión del texto, agradecemos la inestimable ayuda del Dr. Emmanuelle Mercier y de la Sra. Erika Rabelo, del KIK-IRPA, al Sr. Jean Albert Glatigny, al Sr. Quentin Elacalle y al Sr. Serge Marchal.

Finalmente, debemos agradecer, por las versiones de este texto en español y catalán, la ayuda en la terminología especializada de la Sra. Carme Altet (traductora de francés), de la Sra. Pilar Estadella (arquitecta), de la Sra. Eva López (historiadora del Arte y profesora de la ESCRBCC) y del padre Txema (Vicario de las parroquias de la Virgen de Gracia, Santísima Trinidad y San Feliu, de Sabadell).

FOTOGRAFÍAS

¹ Escultura de Santiago el Mayor de J.B. van der Haegen 1724, antes de su tratamiento (Fotografía: © KIK-IRPA, Bruselas, Bélgica).

² Escultura de san José con el Niño, J.B. van der Haegen, 1724, antes de su tratamiento (Fotografía: © KIK-IRPA, Bruselas, Bélgica).

³ Escultura de Leda, firmada “J. B. van der Haegen”, 1734 (Fotografía: © KIK-IRPA, Bruselas, Bélgica, <http://balat.kikirpa.be> [Consulta: 30 mayo 2013]).

⁴ Vista de la iglesia de *Notre-Dame de Bon Secours*, Bruselas (Fotografía: © Marta Estadella).

⁵ Vista interior de la iglesia de *Notre-Dame de Bon Secours*,

Bruselas. A la izquierda, el altar de san José con el Niño y, a la derecha, el de Santiago el Mayor. Fotografía tomada en 2013, después del traslado de las esculturas al taller del KIK-IRPA (Fotografía: © Marta Estadella).

6 Fotografía del supuesto tercer modelo de altar, que aún se conserva actualmente. Fotografía del altar de san José con el Niño, 1973 (Fotografía: ©KIK-IRPA, Bruselas, Bélgica, <<http://balat.kikirpa.be>> [Consulta: 30 mayo 2013]).

7 Fotografía del supuesto tercer modelo de altar, que aún se conserva actualmente. Fotografía del altar de Santiago el Mayor, 1973 (Fotografía: ©KIK-IRPA, Bruselas, Bélgica, <<http://balat.kikirpa.be>> [Consulta: 30 mayo 2013]).

8 Ilustración del altar, supuestamente original, de Santiago el Mayor, de 1724. Grabado de Harrewÿn, 1729 (Fotografía: © Reproductierecht Universiteitsbibliotheek UGent).

9 Ilustración del altar, supuestamente original, de san José con el Niño, de 1724. Grabado de Harrewÿn, 1729 (Fotografía: © Reproductierecht Universiteitsbibliotheek UGent).

10 Blasones de la familia d'Anthoine (derecha) y Fraula (izquierda). Detalle del grabado de Harrewÿn, 1729 (Fotografía: © Reproductierecht Universiteitsbibliotheek UGent).

11 Ilustración del supuesto segundo modelo de altar (izquierda). Vista del interior de la iglesia. Reproducción coloreada de un dibujo de P. Simonau, de 1828 (Fotografía: © Archives de la Ville de Bruxelles, Collection Iconographique D325, <<http://www.pallas.be>> [Consulta: 30 mayo 2013]).

12 Fotografía del supuesto segundo modelo de altar, de finales del siglo XIX, inicios del XIX. Otro ejemplar de esta fotografía está conservado en la fototeca del KIK-IRPA, con la indicación en pequeño de la fecha "1905" (Fotografía: © Reproductierecht Universiteitsbibliotheek UGent, <<http://adore.ugent.be>> [Consulta: 30 mayo 2013]). Para su visionado online ver: <http://goo.gl/7E7ATw>