



proporcions comès pel mateix escultor a l'esbós inicial, o bé tractar-se d'un error de l'ajudant o col·laborador que va realitzar el traspass de l'esbós a la pedra. Tanmateix, les desproporcions són tan evidents que no puc pensar que passessin desapercebudes. Per tant, cal acceptar que el mestre va permetre que una obra defectuosa sortís del taller i s'instal·lés en una església.

L'altra possibilitat és que les deformacions es varen fer expressament, pensant que el relleu s'havia de col·locar en un lloc alt i de visió frontal. El fet que les desproporcions deixin de veure's com a tals mirant l'obra des de baix, fa pensar que són degudes a un pla ben estudiat. Podria reforçar aquesta suposició el fet que el pla de base, on hi ha els peus de les figures, té una inclinació bastant forta que permet que els peus es vegin en escorç frontal des d'una posició inferior. Aquesta disposició és molt poc freqüent a l'obra formentiana, encara que no única. Però l'obra no va ser col·locada en un lloc alt sinó a l'alçada dels ulls de l'espectador. Per què?. Què va passar? No ho sabem i no ho sabrem mai, si no tenim la sort de trobar algun document que ens ho expliqui. Però res ens priva de deixar volar la imaginació i aventurar explicacions. Es podria tractar d'un estudi, d'un experiment de taller realitzat amb la finalitat de comprovar quin és l'efecte de les figures deformades que, a causa de la seva temàtica, va anar a raure a una ermita dedicada a Sant Joan. Una altra possibilitat podria ser que el relleu, concebut per ser col·locat en un lloc alt i ser vist només des de davant, i amb unes deformacions pensades per millorar la visió de l'espectador, fos rebutjat pel client per alguna raó (potser les mateixes deformacions) i acabés sent instal·lat a l'ermita de Sant Joan de Montblanc.

Una altra qüestió a tenir en compte és que, examinant els relleus de l'obra formentiana situats a la part alta dels retaules, no s'observen deformacions destinades a millorar la visió de l'espectador que veu l'obra des de baix, ni tampoc es troba que el pla de base estigui inclinat per tal que l'espectador pugui veure els peus de les figures. Per tant, si realment es tractés d'una obra amb unes deformacions premeditades, possiblement estaríem davant d'un cas únic en la producció de Damià Forment i també d'un assaig primerenc d'un artifici que al segle següent començaria a ser freqüent.

Per acabar, vull manifestar que vaig començar aquesta reintegració motivat únicament per la curiositat de veure com era inicialment el relleu. Però si no l'hagués fet, no s'haurien plantejat mai les incògnites exposades més amunt ja que, ni la peça original en el seu estat actual de destrucció, ni la fotografia de 1918, permeten plantejar-les seriosament. És únicament la reintegració la que les ha posat en evidència i, per tant, cal considerar la reintegració d'obres mutilades com una via d'estudi que pot, en alguns casos, obrir algunes portes que altrament restarien sempre tancades.

La reintegración ilusionista del relieve del Bautismo de Jesús atribuido a Damià Forment

En la primera parte del artículo se explica como llegó el relieve a la ESCRBC, las motivaciones de su reintegración, los límites formales establecidos para ésta y las sucesivas actuaciones técnicas del proceso de reintegración. En la segunda parte se hacen algunos comentarios sobre la obra, se exponen algunas incógnitas producidas durante la reintegración y se esbozan algunas interpretaciones posibles.

Joaquim Camps Giralt. *Profesor de Volumen de la ESCRBC.*

Vi por primera vez el relieve del Bautismo de Jesús, objeto del presente trabajo, en el almacén del Museo Comarcal de Montblanc, en ocasión de una visita a aquella villa, junto con otros profesores de la ESCRBC.

Nos fue presentado como un Damià Forment. Se trataba únicamente de unos fragmentos de alabastro de Sarral que componían un rectángulo de fondo de 92 por 64 cm y unos trozos de figuras y una base que indicaban que la obra podía tener unos 15 cm de profundidad en algunas zonas. El tema representado se identificaba perfectamente: se trataba del Bautismo de Jesús. Se podría calificar como de un alto relieve, pero casi se podría describir como dos figuras adosadas a un fondo plano que tiene como único elemento de paisaje unas ondas que representan las aguas del Jordán. Como se puede apreciar en la fotografía del relieve restaurado —si bien se conserva casi todo el fondo, fragmentos de las figuras y las cabezas, aunque estropeadas—, gran parte de las figuras había desaparecido. Sin embargo, a pesar de su estado, se podía apreciar perfectamente un cincelado finísimo, de aspecto renacentista en las cabezas y en algunos otros fragmentos.

En aquella visita se propuso a la ESCRBC la restauración de la obra y se habló de la posibilidad de reintegrarla y restablecerla al culto.

La posibilidad de reintegrar la obra se me apareció desde el principio como un reto a nivel personal. Yo ya tenía experiencia en reconstrucciones tridimensionales a partir de fotografía y grabado, adquirida haciendo, entre otras cosas, escultura-retrato de personajes desaparecidos bastantes años atrás, pero nunca había tenido ocasión de reintegrar una obra de un artista conocido y menos de la categoría de Damià Forment. Sentía una curiosidad muy fuerte por ver como había sido aquella pieza en su estado primitivo, cuando salió del taller del escultor, y tenía ganas de intentar reintegrarla aunque fuera solamente como ejercicio. Sin embargo, el estado de la pieza no proporcionaba bastante información, no permitía visualizarla con bastante seguridad. No era posible una reconstrucción mínimamente fiable. La información necesaria fue aportada por una fotografía del año 1918 conservada en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, de la que hablaré más adelante.

Se acordó que la ESCRBC asumiría la restauración y que yo intentaría hacer la reintegración a título personal. Los moldes que fueran necesarios se harían en el taller de "Métodos de Reproducción" de la ESCRBC como ejercicio de los alumnos. Naturalmente, se descartó la posibilidad de reintegrar la pieza original y se optó por una reintegración a partir de una reproducción obtenida por vaciado. El resultado podría ser restablecido al culto en el lugar de origen.

EL PROCESO DE REINTEGRACIÓN

En primer lugar, establecí los límites formales de la reintegración. Se trataba de reintegrar las zonas desaparecidas hasta el punto de poder hacer una lectura "fácil" de la obra, sin espacios vacíos, es decir, hasta poder ver dos figuras humanas enteras con todos sus complementos de vestimenta



y paisaje de modo que, una vez finalizada la reintegración, se pudiese obtener una fotografía de la obra reconstruida idéntica a la fotografía de 1918. No pretendía hacer ninguna falsificación ni engañar a nadie. Por lo tanto, no me planteé nunca dar una textura de superficie ni un modelado idénticos a los de los fragmentos conservados. Por otro lado, mis procedimientos de trabajo (vaciado, ensamblado y modelado) y los materiales a emplear (yeso, plastilina y resinas) serían distintos de los de la pieza original (talla y alabastro) y, necesariamente, marcarían diferencias respecto al original.

En segundo lugar, realicé una búsqueda bibliográfica con la intención de encontrar alguna obra de *Damià Forment* que pudiese aportar alguna ayuda a la reintegración. De entrada, esperaba hallar alguna otra representación del bautismo de Jesús en alguno de los muchos retablos de *Damià Forment*. Pero no hay ninguna. De modo que proseguí la búsqueda mirando detenidamente fotografías de los compartimentos de sus retablos, intentando localizar alguna figura similar en una escena diferente que pudiera ayudarme. La única que encontré fue la figura de Jesús de la escena de la flagelación del retablo de la catedral de Huesca, que está en una posición parecida pero inversa lateralmente. La investigación bibliográfica me proporcionó muy poca ayuda. Sin embargo, dio como resultado algunas observaciones que expongo en el último apartado de este trabajo.

Una vez realizadas la primera limpieza y consolidación de los fragmentos, éstos se llevaron al taller de "Métodos de Reproducción" de la ESCRBCC para ser reproducidos. Los fragmentos eran poco consistentes, porosos y tenían pequeñas fisuras. Así pues, era necesario escoger un material de vaciado poco agresivo y que no los estropease más. A la vista del estado de los fragmentos y de la complejidad formal de algunos de ellos, ni siquiera se planteó la posibilidad de hacer un molde rígido con muchas piezas. El molde tenía que ser flexible y, a causa de sus dimensiones, algunos materiales como el alginato no eran viables. Había que escoger entre la silicona y el látex. Se descartó la silicona porque generalmente mancha los materiales porosos y, como permanece en estado líquido sobre la pieza unos treinta minutos, tiene tiempo para penetrar profundamente en las fisuras. Si esto sucede, cuando se separa la silicona del original, se pueden romper pedacitos de la pieza o se puede romper la silicona que ha penetrado en las fisuras y quedar en su interior, y después tiene que ser retirada mecánicamente con mucha dificultad. Así pues, se escogió el látex amoniacal como material de vaciado porque, después de hacer algunas pruebas, se comprobó que no mancha permanentemente los materiales y no permanece más de un minuto en estado líquido sobre la pieza, de modo que no puede penetrar en las fisuras y no presenta los problemas de la silicona. Tiene el inconveniente de la contracción, pero como ésta aparece progresivamente, es despreciable si la copia se hace inmediatamente después de abrir el molde. En todo caso, la contracción inicial del látex no es mayor que la de la silicona.

Se vació cada fragmento por separado. El proceso de vaciado, realizado por los alumnos, fue el siguiente: se dieron varias capas de látex, a brocha, hasta obtener una capa de entre uno y dos milímetros de grosor; a continuación se añadieron cuatro capas de trapo de algodón impregnado de látex con el fin de dar más grosor y consistencia, y seguidamente se hizo sobre el látex una caja de yeso con la finalidad de mantener el látex en la posición correcta (según el procedimiento conocido, ya experimentado y descrito en algunos manuales).

Los moldes así obtenidos se separaron de los originales e, inmediatamente, se hicieron copias de yeso sin dar tiempo a que el látex hiciera ninguna contracción evidente.

Una vez obtenidas las copias de yeso de cada fragmento, empezó el proceso de recomposición. Las piezas más grandes (las que contienen el plano de fondo, las cabezas, un brazo de San Juan, las "huellas" de los pies, trozos de

las aguas del Jordán y algunos otros indicios), al tener superficies de contacto entre ellas, se pudieron ensamblar con bastante facilidad entre sí y se fijaron con yeso por la parte posterior. Los otros dos fragmentos, la rodilla izquierda de San Juan y una parte del torso de Jesús, se fijaron más tarde mediante algunas piezas metálicas y plastilina.

Una vez recompuestos los fragmentos básicos, procedí a la reintegración del volumen perdido. El procedimiento consistió en añadir plastilina al yeso con la ayuda de un medio graso, la vaselina, que facilita la adherencia de la plastilina al yeso y ayuda al pulido de las superficies. Algunos trozos de plastilina, a causa de su peso y poca superficie de contacto con el yeso, tuvieron que ser fijados con la ayuda de tornillos introducidos en el yeso o algunos trozos de alambre.

El proceso de reintegración de las zonas desaparecidas consistió en una combinación de cruce de datos y deducción, y también de intuición e imaginación. Los datos a cruzar y combinar eran los que ofrecía la pieza original, es decir la copia, volumétricos y tridimensionales, y los de la fotografía, bidimensionales y planos. En la copia estaban las "huellas" de los pies y muchos volúmenes y formas que indicaban la dirección de su continuidad. La fotografía proporcionaba una visión, una perspectiva, una proyección cónica desde un punto de vista determinado, o sea, una serie de líneas de perfil o contornos que se producen mirando desde un punto preciso. A partir de algunas formas bien conservadas del original, pude localizar por tanteo el punto de vista de la fotografía (o sea el vértice de la proyección cónica). Una vez determinado, colocándome y mirando desde este punto de vista, pude reconstruir el perfil que ofrece la fotografía, pero no en un solo plano sino en diferentes situaciones espaciales según indicaban los indicios volumétricos. Una vez situados los perfiles, fui dando forma a los volúmenes, jugando con la continuidad de los volúmenes conservados y deduciendo formas y situaciones con la ayuda de la información que proporcionan las sombras de la fotografía.

Sin embargo el análisis minucioso, centímetro cuadrado a centímetro cuadrado de la fotografía, y la comparación con los fragmentos originales, me depararon muchas sorpresas. El motivo principal fue la calidad de la fotografía que, a causa de la poca iluminación de la ermita, se obtuvo con una larga exposición o quizás con magnesio (antecedente del flas actual). No puedo ni quiero criticar al fotógrafo, que seguro que trabajó lo mejor que pudo, pero el resultado es lo que es. Seguro que la iluminación no era buena y que el material de la obra no ayudó en absoluto a la nitidez de la fotografía. Se trata de alabastro de Sarral con muchas vetas de distintos colores que dan grises que se pueden confundir con sombras. Seguramente, también había polvo que oscurecía algunos trozos, mientras que otros estaban excesivamente blancos a causa del agua de las goteras.

En algunas zonas de las figuras, en el alabastro, encontré formas que no se aprecian en absoluto en la fotografía. Por ejemplo, en la fotografía no se puede apreciar ni rastro de las aguas del Jordán y, en cambio, hay restos muy claros en el alabastro. Asimismo, en algunas zonas, por ejemplo en los cabellos, la imagen que aparece en la fotografía contradice la forma conservada en el alabastro.

Pero, a pesar de las dificultades y algunas "desconexiones", la información de la fotografía se fue combinando y entrelazando con la información volumétrica, de tal modo que el resultado tenía que ser el que es y no podía ser otro.

No pretendo que el resultado sea absolutamente idéntico al original, como si se tratase de una reproducción vaciada directamente del original antes de su destrucción. Pero la aproximación tiene que ser muy grande porque el cruce de datos de volumen y de perspectiva no permite muchas variaciones, y una fotografía de la reconstrucción hecha desde el mismo punto de vista que la realizada en 1918 resulta bastante parecida.



Acabada la reintegración de las zonas desaparecidas, con la ayuda de los alumnos, hice un molde de silicona que positivé con una mezcla de resina de poliéster y polvo de alabastro procedente de una fábrica de Sarrià. Utilicé esta mezcla de materiales porque tiene un aspecto que recuerda vagamente al alabastro, sin pretender en ningún momento hacer una imitación del material original.

COMENTARIOS

El simple hecho de haber pasado muchas horas mirando y analizando una copia de vaciado del relieve, contrastando las formas volumétricas y la fotografía de 1918, me han llevado a algunas observaciones que quiero concretar aquí en forma de comentarios y ofrecerlos a quien quiera hacer uso de ellos.

Por lo se refiere a la ejecución de la obra, hay que decir que existen trozos de una calidad muy buena, con detalles hechos con precisión y suavidad, muy bien pulimentados, sin que se puedan apreciar las marcas de las herramientas, y otros hechos de una manera que se podría calificar de torpe o grosera, donde se aprecian las marcas del cincel y las líneas se configuran en trazos quebrados. Las zonas entre las que las diferencias son más evidentes son los cabellos y las aguas. A mi entender, esto es un indicio de que en el relieve trabajaron más de un par de manos. Por otra parte, a pesar del tono clásico y "realista" propio del siglo XVI de las figuras, no creo que haya un estudio de anatomía. El autor representó una serie de detalles anatómicos de un modo que se podría calificar de expresionista.

Otra cuestión son las desproporciones y deformaciones de las figuras. En la fotografía se puede apreciar que hay una desproporción considerable entre la medida del cuerpo y la medida de las piernas de las dos figuras. Pero ha sido la reconstrucción volumétrica lo que ha evidenciado esta desproporción. Por otro lado, a medida que los volúmenes iban apareciendo, me daba cuenta de que se trataba de una obra que no soporta la visión lateral. Es decir, es una obra pensada para ser vista desde delante o, cuanto menos, realizada sin tener en cuenta las vistas laterales. En vista de esto, intenté precisar cuál es la mejor vista y no me costó mucho decidir que la mejor vista es la frontal inferior (contrapicado). Efectivamente, mirando desde abajo la desproporción más evidente, la del muslo izquierdo de San Juan, se percibe como un escorzo, y la anchura desmesurada de los hombros de las dos figuras deja de hacer daño a la vista.

Este hallazgo me indujo a formular algunas explicaciones para las deformaciones, que podrían ser involuntarias o debidas a un plan preconcebido. Consideremos, en primer lugar, que las deformaciones son involuntarias, fruto de un error atribuible a quien sea. Sabemos que Damià Forment hacía esbozos de sus obras que después sus múltiples colaboradores se encargaban de pasar al alabastro. Por lo tanto, podría tratarse de un error de proporciones cometido por el mismo escultor en el esbozo inicial, o de un error del ayudante o colaborador que realizó el traspaso del esbozo a la piedra. Sin embargo, las desproporciones son tan evidentes que no puedo pensar que pasasen desapercibidas. Por lo tanto, hay que aceptar que el maestro permitió que una obra defectuosa saliese del taller y fuese instalada en una iglesia.

Otra posibilidad es que las deformaciones fueron hechas a propósito, pensando que el relieve iba a ser colocado en un lugar alto y con visión frontal. El hecho de que las desproporciones dejen de verse como tales cuando la obra es vista desde abajo, hace pensar que se deben a un plan bien estudiado. Podría reforzar esta suposición el hecho de que el plano de base, donde están los pies de las figuras, tiene una inclinación bastante fuerte que permite que los pies se vean en escorzo frontal desde una posición inferior. Esta disposición es poco frecuente en la obra formentiana, aunque no única. Pero la obra no se colocó en un sitio alto sino a la altura de los ojos del espectador. ¿Por qué?. ¿Qué pasó?. No lo sabemos y no lo sabremos nunca, a menos que tengamos la suerte de encontrar algún

documento que nos lo explique. Pero nada nos priva de dejar volar la imaginación y aventurar explicaciones. Podría tratarse de un estudio, un experimento de taller realizado con la finalidad de comprobar cual es el efecto de las figuras deformadas que, a causa de la temática, fue a parar a una ermita dedicada a San Juan. Otra posibilidad podría ser que el relieve, concebido para ser colocado en un sitio alto y ser visto únicamente desde delante, y con unas deformaciones pensadas para mejorar la visión del espectador, fuera rehusado por el cliente por alguna razón (quizá las mismas deformaciones) y acabara siendo instalado en la ermita de San Juan de Montblanc.

Otra cuestión a tener en cuenta es que, examinando los relieves de la obra formentiana situados en la parte alta de los retablos, no se observan deformaciones destinadas a mejorar la visión del espectador que ve la obra desde abajo, ni tampoco se encuentra que el plano base esté inclinado para que el espectador pueda ver los pies de las figuras. Por lo tanto, si se tratara realmente de una obra con unas deformaciones premeditadas, posiblemente estaríamos frente a un caso único en la producción de Damià Forment y también de un temprano ensayo de un artificio que en el siglo siguiente empezaría a ser frecuente.

Para acabar, quiero manifestar que empecé esta reintegración motivado únicamente por la curiosidad de ver como era inicialmente el relieve. Pero si no la hubiese hecho, no se me habrían planteado nunca las incógnitas expuestas anteriormente puesto que, ni la pieza original en su estado actual de destrucción, ni la fotografía de 1918, permiten plantearlas seriamente. Lo que las ha puesto en evidencia es únicamente la reintegración y, por lo tanto, hay que considerar la reintegración de obras mutiladas como una vía de estudio que, en algunos casos, puede abrir algunas puertas que sino permanecerían siempre cerradas.

FOTOGRAFÍAS

1. El relieve después de la restauración. Zonas conservadas y zonas perdidas (Fotografía: Montserrat Artigau).
2. Apertura de uno de los moldes de látex (Fotografía: Lúdia Balust).
3. El relieve durante el proceso de reintegración (Fotografía: Joaquim Camps).
4. El relieve tal como era en 1918 (Fotografía: Instituto Amatller de Arte Hispánico, cliché núm. C-23.568).
5. El relieve después de la reintegración. Obsérvese la diferencia de color entre las partes originales y las reintegradas (Fotografía: Lúdia Balust).
6. Apertura del molde de silicona (Fotografía: Montserrat Artigau).
7. Vista lateral de la figura de San Juan (Fotografía: Lúdia Balust).
8. Vista lateral de la figura de Jesús (Fotografía: Lúdia Balust).
9. Vista inferior. Reproducción final de poliéster y polvo de alabastro (Fotografía: Lúdia Balust).