

Restauración del Retablo Mayor de la iglesia de Santiago del Arrabal de Toledo

Luis Cristóbal Antón



Vista general de la iglesia.

Campaña de trabajo realizada por los alumnos de la especialidad de escultura de la E.S.C.R.B.C. durante julio de 1992 y julio de 1993, bajo la dirección de Luis Cristóbal.

Luis Cristóbal Antón es Licenciado en Bellas Artes, Restaurador y profesor de la E.S.C.R.B.C. de Madrid.

La iglesia de Santiago del Arrabal, según consta en la lápida sepulcral más antigua conservada en su interior, debió construirse hacia mediados del s.XII. La primera cita documental de la parroquia es de 1125.

Según Parro la primitiva iglesia se construiría probablemente en tiempos de Alfonso VI, siendo reconstruida en el siglo XIII. Su estilo es mudéjar, tanto en su versión románica como gótica.

La iglesia, de planta basilical, consta de tres naves en cuatro tramos con crucero sobresaliente en planta y cabecera tripartita. Los muros, como es habitual en este estilo, son de ladrillo y mampostería con verdugadas de ladrillo. En cuanto a las cubiertas, presenta una gran variedad en su conjunto: -la nave central se cubre con una techumbre de madera de par y nudillo, -las laterales presentan una cubierta a dos aguas, con tirantes; el crucero, en cambio, con bóveda de arista en su parte central, y sus brazos con bóvedas baídas; y la capilla mayor con bóveda de horno. El tipo de soporte empleado son los pilares acodillados en el crucero, apeando en el arco triunfal, y en los de las naves arcos apuntados; en estas últimas doblados y con alfiz.

El templo posee tres portadas, una a los pies y las otras dos en el lado de la Epístola y del Evangelio, respectivamente. La de los pies, de estilo mudéjar, presenta un esquema de cuerpo central en ladrillo, compuesto por un arco de herradura trasdosado por otro lobulado que lo enmarca por un alfiz continuado hasta las jambas; este arco va remontado por dos arquerías superpuestas a base de arcos apuntados que se entrecruzan, en la primera, y en la segunda, también entrecruzándose, arcos polilobulados. En la parte superior de este cuerpo aparecen ventanitas (dos) con celosías. A ambos lados del cuerpo central se abren dos saeteras de arco de herradura y dos óculos sin celosía. Las otras dos portadas repiten el esquema, pero más

simplificado.

La torre, que está situada en la cabecera, en el lado de la Epístola, pero separada de la iglesia, sigue el estilo general mudéjar: tres cuerpos realizados en ladrillo y mampostería con verdugadas de ladrillo. El primer cuerpo se adorna con un óculo y una ventana geminada de arcos de herradura enmarcados por alfiz. El segundo simplemente lleva adornos de canecillos en el listel que lo separa del tercero, y presenta vanos de herradura (dos en cada puerta).

Pasando al interior, la capilla mayor presenta una estructura de ábside semicircular con adorno de arquerías ciegas superpuestas. Según dice Ramírez de Arellano en su libro "Parroquial de Toledo", el ábside central se elevó durante el año 1564 para dar cabida al retablo.

Durante la restauración del exterior e interior de la iglesia en el transcurso de los años 1958 a 1973, se efectuó el desmonte del sobrealzado que se había colocado sobre el ábside antedicho.

DISTINTAS APORTACIONES DOCUMENTALES PARA ESTABLECER LA AUTORÍA DEL RETABLO

El primer estudio acerca de este retablo fue realizado por D. Rafael Ramírez de Arellano, quien como señala Julio Porres, destacó entonces la notoria calidad del conjunto escultórico, atribuyendo la estatua central del Santo Titular a Copín de Holanda. Sin embargo, estas hipótesis no pudieron demostrarse al no encontrar el investigador ninguna documentación al respecto.

Posteriormente será Isabel Mateo quien muestre interés en este trabajo, aportando una documentación por ella hallada y de la cual deduce una atribución (a Juan Correa de Vivar) que, como se describirá a continuación, provocará una cierta polémica. Cuando Julio Porres reexamina la documentación aportada por Mateo, llega a la conclusión de que el retablo es obra de un tal Juan de Tovar,

1. Planta de la Iglesia.
2. Traza del retablo.

si bien el contrato de éste no aparecerá hasta más adelante. Isabel Mateo se reafirma en su atribución y la autoría queda durante un tiempo a expensas de la aparición de nuevas documentaciones que den la razón a una u otro investigador. finalmente, será Julio Porres quien en posesión del tan buscado documento, deje definitivamente resuelta la cuestión, demostrando que Juan de Tovar firma como tallista de dicho retablo; pero veremos como otros nombres circulan alrededor del maestro tallista, como son el pintor, Fco. de Espinosa, Correa de Vivar quien efectivamente figura en documentos pero como fiador del tallista y finalmente, al encontrar datos sobre la vida y trabajo de Tovar, surge la hipótesis de un taller común entre éste y su cuñado, Linares. Igualmente el hijo de Tovar, Bernardino Bonifacio, aparece en estrecha relación de trabajo con su padre y su tío. Sin embargo, no hay constancia de la posible intervención del cuñado y del hijo de Tovar en el retablo que nos ocupa, manteniéndose esta hipótesis en el aire hasta que una nueva documentación, todavía por hallar, así lo demostrase.

El segundo artículo publicado por Julio Porres recoge a su vez la "historia" de la polémica surgida a raíz de la atribución del retablo a Correa de Vivar por I. Mateo y de este artículo procede la información que a continuación se refiere:

La primera aportación documental sobre este retablo fue hecha por I. Mateo ("Nueva aportación documental a la obra de Juan Correa de Vivar: El retablo mayor de Santiago del Arrabal de Toledo y el de la Iglesia parroquial de Torrijos")

Anteriormente, el estudioso toledano D. Rafael Ramírez de Arellano había reconocido el indudable mérito de esta obra si bien no pudo aportar ningún tipo de documentación. Atribuyó la estatua central que representa a Santiago, titular de la parroquia... "... que parece obra de Copín de Holanda".

Añade que "no es del retablo sino añadida en un hueco por el cura, nuestro compañero de academia D. José M^a Campoy...". En cuanto a esto afirma Julio Porres que lo que el Sr. Campoy hizo fue restituir tal figura a su lugar de origen. "Tal vez", afirma Porres, "se quitara en el s. XVII ó XVIII para instalar un expositor o baldaquino...".

Volviendo a la primera aportación documental, publicada en 1979, I. Mateo afirma que se trataría del único retablo de talla realizado por el pintor Juan Correa de Vivar a lo largo de su vida, contratado para ello por la parroquia el 23 de Febrero de 1545, según prueba la minuta del protocolo parroquial por ella publicado.

Frente a esta documentación, en 1981, Julio Porres publica su expediente conservado en el Archivo Diocesano de Toledo cuyo contenido se resume a continuación:

El expediente del retablo (que R. Ramírez de Arellano no pudo hallar) fue encontrado por el archivero diocesano, P.

Ignacio Gallego; recoge parte de la historia de la construcción del retablo, nombres de sus autores y precio. Se habla de un retablo anterior a éste del que se habría de reutilizar la mitad con lo que daba una deducción de la tasa. No consta si esto se llevó a cabo o no.

CONTRATO DEL PINTOR FRANCISCO DE ESPINOSA:

Se encarga de la PINTURA, ESTOFADO Y DORADO.

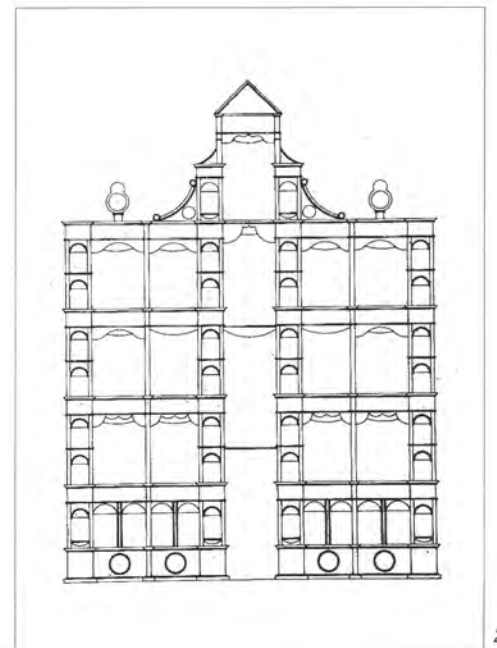
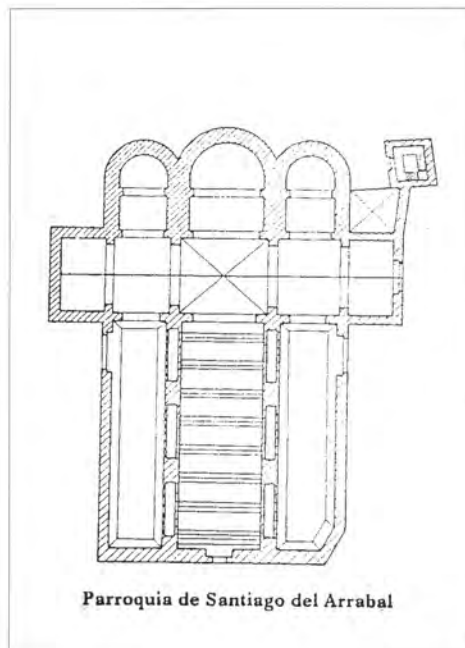
Vecino de Toledo en 1561.

El contrato se le hizo en 1545, se terminó de pagar en 1582. Otros contratos de este artista están documentados en los "Libros de gastos" de la Catedral; uno en 1540 y otro en 1563, como pintor.

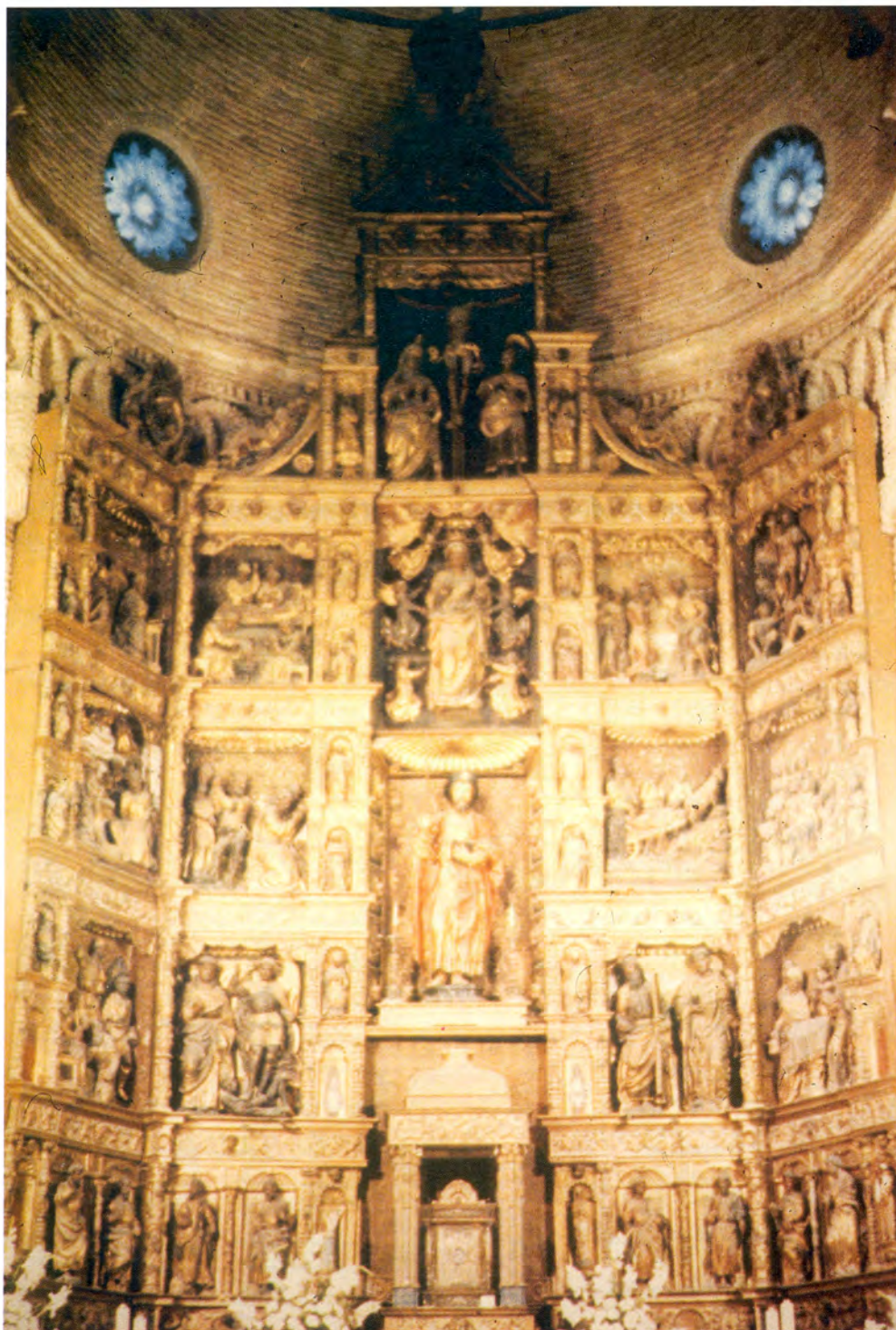
También en el Archivo Histórico Provincial figura que en 1547 fabricó un retablo que debió ser de cierta importancia.

DILIGENCIAS DE TASACIÓN

Se nombra como Tallista a Juan de Tovar. En 1548 estaba ya terminada toda la



3. Estado inicial de la fábrica.



obra y así, el 15 de Octubre comparecieron ante el obispo (Pedro del Campo) el mayordomo de la parroquia, Espinosa y Tovar, solicitando tasación de la obra.

TASADORES DEL MAYORDOMO:

PINTURA = JUAN CORREA DE VIVAR
FRANCISCO DE COMONTES
TALLA = DIEGO COPIN
PERITO DE ESPINOSA :GASPAR DE BORGONA
PERITO DE TOVAR :FRANCISCO DE ALEAS

El 26 de Octubre se verifica el justiprecio.

COMONTES Y BORGONA valoran la obra de ESPINOSA en:

274.500 maravedíes + 9.000 por estatua del apóstol

Total : 283.500 mrs.

Al obispo le parece excesivo y encomienda su RETASA a CORREA DE VIVAR.

En Febrero del año siguiente declara CORREA su valor: 253.000 mrs.

Fue abonándose en los plazos anuales previamente concertados, pagándose el último el 28 de Febrero de 1582 (DOCUMENTO DE FINIQUITO FIRMADO POR FCO. DE ESPINOSA).

En cuanto a la TALLA, no consta en tal expediente la tasación, por lo que se suponía que debió haber otro legajo por separado.

En esta primera aportación documental, Julio Porres afirma que "...sólo hemos hallado que en 1564 aún se le debían 105.900 mrs y que lo convenido era pagarle 5.500 por año, que pueden suponer desde 1548 que se acabó, 93.500 más, si es que le pagaran con regularidad. Es decir 199.400 mrs en total, aunque tal vez cobrase anticipos durante la ejecución del retablo, lo que era corriente".



4.

La valoración de cada parte parece desproporcionada, pero Espinosa tenía que dorar el retablo con "oro fino de cruzados" y su adquisición iba incluida en su paga. Pero así como éste se conformó con lo pagos anuales, Tovar debió necesitar dinero o ser más impaciente que su compañero. Así en Marzo de 1564 solicitaba del visitador de la diócesis que se le cediera para cobrar lo adeudado los derechos adquiridos por la parroquia contra una herencia; a cambio rebajaba de su tasación nada menos que 100 ducados (37.500 mrs); más de 1/3 del saldo a su favor. No dudó un momento el visitador ordenando "ipso facto" al mayordomo que aceptara tan ventajoso trato.

Poco más se entresaca de esta documentación sobre la vida de Tovar. Era también vecino de Toledo (censado en el padrón de 1561 como "entallador"). En 1535 realizaba con Diego Copín y cuatro tallistas más las medallas para las estaciones colocadas en los pilares de la Catedral. En 1536 hizo la guarnición de madera del reloj que corona la puerta del mismo nombre, también en la Catedral, tallando Copín los autómatas o "martinillos".

En 1545 contrataba la parte escultórica del retablo de Santiago, terminado poco más de tres años después, también con una rebaja de 2.000 mrs en lo que resultaba de la tasación. En 1564 actúa como tasador del retablo de la capilla de San Juan Bautista, obra de Pedro Martínez de Castañeda.

Retomando lo que PORRES afirma en la segunda publicación, éste discute cómo a pesar de las discrepancias, I. Mateo vuelve a insistir con posterioridad, en la adjudicación de la autoría a CORREA DE VIVAR, ya que en mi opinión, suya es la traza según el documento que ella aporta. Aunque admite la participación de Tovar, el asunto quedará a expensas de que algún día apareciera el documento que aclarará la parte correspondiente a cada uno.

Al analizar PORRES la documentación citada por I. MATEO, el contrato por ella parcialmente transcrito en su primer trabajo, figura en el lugar mencionado por ella. Sin embargo, observa este investigador que no correspondía al formalismo habitual de la minutas de los protocolos notariales de la época.

Se trataba de una descripción minuciosa de las trazas o características técnicas que debían definir el retablo. El contrato debía de estar en otra parte, pues, además al pie de estas trazas no figura ninguna firma. Tras confirmar las investigaciones, Julio Porres halla, dieciocho folios más adelante, en el mismo protocolo y con fecha 21 FEBRERO de 1545, el tan buscado contrato.

PORRES atribuye el error de Mateo a que en las trazas (Que ella considera el contrato) figura claramente legible, una firma de JUAN CORREA DE VIVAR. Sin embargo, tal firma no se halla al pie de las trazas sino, tras un corto párrafo que el investigador también transcribe, se trata de una escritura por la cual Juan Correa se constituye como fiador de TOVAR, para responder con sus bienes en caso de incumplimiento de contrato por parte de éste último (DOCUMENTO N° II).

Esa aparición de Correa revela que entre ellos debió existir una gran amistad, que de ellos pudo derivar la similitud estilística que llevó a error a I. Mateo.

EXTRACTOS DE LOS DOCUMENTOS APORTADOS POR J. PORRES

DOCUMENTO N° I. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO

"...e se me pague todo lo que fuera tasado, quitando de la dicha taçacion diez myl mararedis, de que yo hago gracia e suelta a la dicha yglesia, para garantia de lo cual tengo reçibido çierta cantidad que paresçera por mis cartas de pago, e lo demás se me a de

pagar cinco myl e quinientos mararedis en cada un año por el día de navidad de cada año., hasta la acabado de pagar todo lo que montare la dicha taçacion de dicho retablo, descontando lo que tengo reçibido a la dicha gracia de dichos diez mil maramedis..." "... e me obligo de dar fecha e acabado e asentado este dicho retablo de oy en diez y seys meses cumplidos..."

"... e otorgo e me obligo de no lo dexar de hazer por más ni por menos ni por el tercio ni por otra razón alguna, en ninguna ni alguna manera, sobre lo cual renunçio las leyes de justo e injusto presçio, e fue si no lo hiciera e cumpliera de la manera que dicha el que puedan tomar a mi costa quien lo haga, e yo me obligo a dar fiança a JUAN CORREA DE BIBAR para que cumpliera lo suso dicho dentro de ocho días, para lo cual obligo mi persona e bienes avidos e por aver..."

DOCUMENTO N° II. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO

"...En la çibdad de Toledo, veynte e tres días del mes de febrero de mil quinientos e cuarenta e çinco años y en presençia de mi el escribano publico e de los testigos de yuso escripto, parescio presente JUAN CORREA DE BIBAR vezino de la dicha çibdad de Toledo e dixo que por quanto JUAN DE TOVAR, entallador, vezino de la dicha çibdad de Toledo a tomado a hazer el retablo de Señor Santyago desta çibdad de talla e bultos..." "...que el se constituya por fiador de dicho JUAN DE TOVAR".

- DATOS SOBRE EL TALLISTA JUAN DE TOVAR

Al margen de la polémica suscitada en cuanto el autor de las tallas de este retablo, existe otra publicación de M.I. RODRÍGUEZ QUINTANA que se centra en mi análisis de documentación concreta y del cual el investigador desarrolla una serie de hipótesis sobre la existencia de un obrador o taller común entre J. de TOVAR y LINARES, su cuñado.



5.

Estas informaciones figuran en un informe hecho, tras la intervención de una pieza escultórica, en la Escuela Oficial de Conservación y Restauración de BBCC de Madrid.

A continuación se expone un resumen de dicha publicación: - Noticias, Hipótesis e Interrogantes en torno al obrador TOVAR-LINARES - (M.I. Rodríguez Quintana):

A partir de documentación notarial de la segunda mitad del Siglo XVI, se han relacionado las biografías de Juan de TOVAR y LINARES, no sólo por la existencia de un grado de parentesco sino además como partícipes de un taller y obrador en común, en el que además, trabajaría durante su corta existencia el hijo de Tovar.

Uno de los documentos más tardíamente encontrados y otra escritura reflejan que Tovar estuvo casado con María de VARGAS, hermana a su vez de Linares. En el hipotético taller que se imagina pudo también estar integrado Bernardino Bonifacio, hijo de Juan e igualmente escultor y entallador.

Sobre este tercer miembro existe documentación (Obligación de matrimonio en 1562) que puede reflejar una serie de consecuencias: su trabajo, al formar una familia debió identificarla, pero esto no lo desliga del trabajo con sus familiares; tal vez aumentarle, a raíz de su matrimonio, su capacidad para captar o contratar obras:

1564 --> Obligación de ejecución del retablo CARRICHES da a su padre por fiador. A finales de año, Bonifacio contrata a un aprendiz de 13 años, MATEO.

1565 --> Juan de Tovar autoriza a su hijo a que cobre lo que le debían de los retablos que estaban a su cargo en VAL de Santo Domingo y Cerralbo. Incluso más adelante él y su cuñado Linares traspasan dichas obras a Bernardino Bonifacio, haciéndose éste cargo. Este traspaso consta en el propio testamento del hijo de Tovar, otorgado el 20 VIII 1565. En él traspasa nuevamente a su padre y a su tío los dos retablos. Igualmente les cede el citado retablo de

5. Vista interna de la estructura de anclaje.

6. Anclaje del ático.

7. Vencimiento de friso y cornisa.

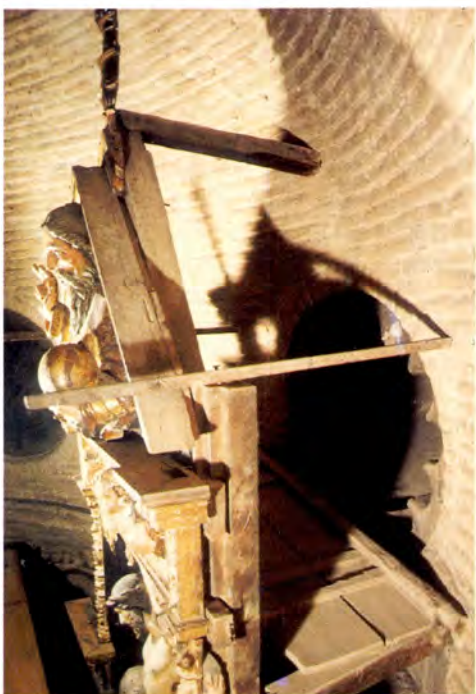
Carriches y la parte que estaba a su cargo en el de Huecas, cuya talla tenía a medias con Juan Bautista.

Poco después Bernardino debe morir, pues el 31 Linares toma de aprendiz a mateo Sánchez, el anterior aprendiz del fallecido, según documentos de la viuda. Bernardino Bonifacio muere asesinado.

Contemplados en conjunto, se hace llamativo el conjunto de escrituras otorgadas, especialmente por Juan de Tovar, a través de las que entrega en alquiler casas de su propiedad; y si su número se compara con los documentos de otras de mismo periodo, el impacto resulta más fuerte, dando la imagen de alguien que tenía importantes propiedades y las mantenía productivas relegando su trabajo a segundo término. Esta actividad inmobiliaria queda reflejada en numerosos documentos y lleva a pensar que entre los años 50 y 1572, en que debe de morir, los ingresos para sostener su numerosa familia provinieran más de sus rentas que del trabajo salido de sus manos, en especial, si pensamos que, en este periodo, al margen del trabajo en Colmenar viejo, no tenemos constancia de que interviniera en grandes empresas escultóricas.

¿Cuáles eran los trabajos que ocupaban a estos maestros durante los años a que se refiere la documentación que ahora se trata? Le sale que Tovar y Linares estaban ocupados en el retablo de Colmenar Viejo, pero otras obras debieron entrar en el taller. Para conocerlas, se llega a un primer documento de contenido estrictamente artístico: el contrato del retablo de Carriches anteriormente citado. Bernardino Bonifacio se compromete el 10 de Noviembre de 1564 a realizar el mencionado retablo, sin embargo no llegará a ejecutar estas obras.

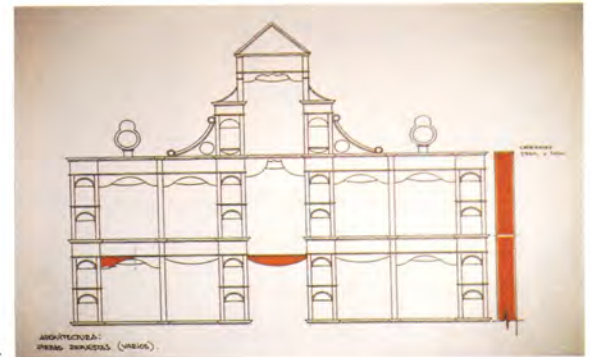
Este documento suscita una nueva interrogante acerca de otro retablo (¿Quién es el autor?) que se cita en dicho documento. Este recoge unas condiciones y muestra la posibilidad de poder optar entre la trata



6.



7.



8.

hecha ex profeso para Carriches y la que había servido como modelo para el retablo ya concluido de EL CARPIO cuya autoría, anterior a 1564, se desconoce. Sin embargo, este interrogante, que tratará de desentrañar Rodríguez Quintana no puede ser aquí expuesto.

Tal vez cuando Bernardino se compromete con la fábrica y el concejo de Carriches, Tovar y Linares ya estuvieron obligados a realizar los retablos de Val de Santo Domingo y Cerralbo, puesto que se ha dicho que Juan, el 26 de marzo de 1565, da poder a su hijo para que cobre las cantidades que por tales obras le correspondían. Pero se desprende del documento que dichos trabajos aún no habían sido iniciados al menos por parte de Juan de tovar, ya que únicamente afirma que estaban a su cargo, y, de haberlos comenzado, los maestros solían hacerlo constar en las escrituras.

Pero quizás, antes incluso de iniciar las labores en Val de Sto domingo y Cerralbo, Tovar y su cuñado dejaron estos retablos en manos de Bernardino, pues cuando el 20 de Agosto éste otorga testamento, los tenía a su cargo, pues los dos maestros, como se ha dicho, se los habían cedido.

Con estas estipulaciones en el orden profesional y distintas puntualizaciones sobre donde, muere Bernardino Bonifacio de Tovar.

Nuevamente solos Linares y su cuñado, el 31 de enero de 1566, formalizan la escritura de compromiso para llevar adelante la obligación que Bernardino les había traspasado en Carriches. Es ahora Tovar el que se obliga como principal, dando a Linares como avalista.

No volvemos a tener noticias de las obras inconclusas de Bernardino Bonifacio hasta el 12 de julio de 1569. Es posible que una vez iniciado el gran conjunto de colmenar, fuera éste el que ocupase mayoritariamente el tiempo de estos maestros en detrimento de otras obras menores; al menos, eso es lo que en principio parece desprenderse del primer protocolo, en el que nuevamente aparece citado Carriches, fechado el 5 de Septiembre de 1571. en él no constan los nombre de Tovar ni de Linares, sino el del holandés Isaac de Helle. De tres documentos sucesivos otorgados al día siguiente se deduce lo siguiente: Cuando HELLE se hizo cargo de la obligación del retablo mayor de Carriches, la talla debía de

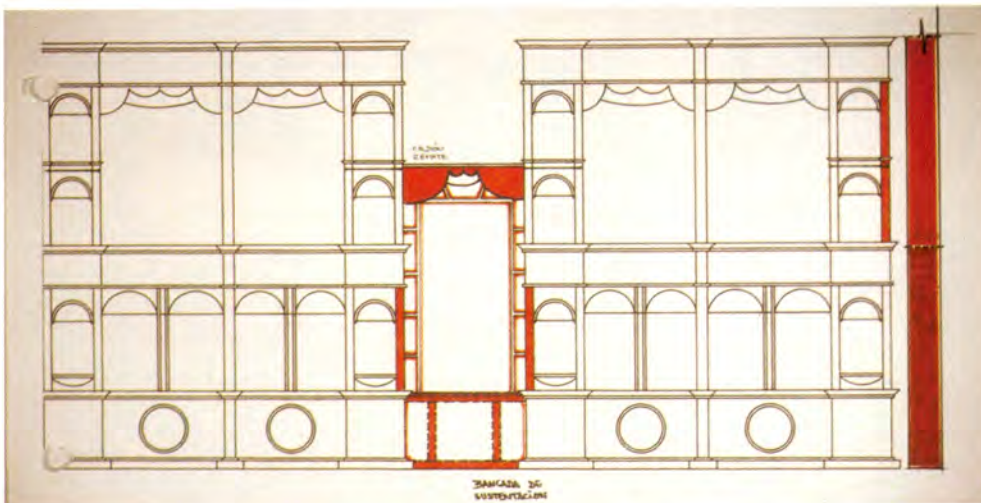
estar prácticamente terminada y pagada, pues a poco asciende lo que debían. Linares habría entregado las esculturas a él encomendadas.

Se deduce de esto que dejando Bernardino Bonifacio en manos de su padre y su tío el retablo de Carriches, se puede pensar de nuevo en la compañía existente entre ambos; es lógico pues que se repartieran el trabajo, complementándose, y si sabemos que Linares realizó el Salto del Santo titular y la custodia, es decir, dos de las piezas exentas más importantes, Tovar pudo hacerse cargo de la arquitectura, lo que respondería a una colaboración familiar típica del momento. Si a ello se añade que el 17 de Agosto de 1568 Linares se había comprometido a realizar una imagen de Santa Catalina para Menasalbas, se puede ver a éste como escultor y a Tovar especializado en talla.

La aparición del retablo de la Ermita de la Encina, vuelve a traer los nombres de estos escultores, ya que el 15 de diciembre de 1571 Tovar declara que el trabajo estaba a su cargo pero que no podía hacerlo por lo que se lo cede a su cuñado. Se ignoran los motivos que movieron a Tovar a desprenderse del segundo trabajo a que se había comprometido con Carriches.

Tal vez ya en 1571 su salud estuviera debilitada, aunque hasta el 20 de Septiembre de 1572 no otorga testamento. Para entonces los rasgos de sus firmas son muy vacilantes, y podrían haber sido imperativos físicos los que hubieran imposibilitado el trabajo.

El mencionado testamento por el que conocemos la compañía existente entre los cuñados, sólo alude a dos obras (ambas contratadas a nombre de Tovar, pero ejecutadas conjuntamente): el retablo de Colmenar Viejo y el de Val de Santo domingo. Igualmente interesantes son otras noticias de carácter biográfico que el documento ofrece: Se manda enterrar en San Lorenzo, su parroquia en la sepultura que tenía junto a la sacristía, donde había un retablo de la Trinidad y además que en el entierro fueran representa-



9.



10.

ciones de las cofradías de la caridad (usual en todo sepelio) y de San Justo, a la que pertenecía.

También ahora se conocen los nombres de sus hijos vivos: Luis Bonifacio, clérigo, capellán de la reina; Ana de Tovar, casada con el escribano de Toledo, Fernando de Santa María; Andrés y Francisco de Tovar; Pedro Bonifacio; Isabel de Tovar, monja de monasterio de San Pablo; y Juan de Tovar.

Todos, a excepción de la religiosa, que había renunciado, quedan como herederos junto con la esposa y el único nieto.

Los múltiples tratos comerciales antes mencionados, también son reflejados por Tovar en su testamento, y ahí aparecen referencias a algunos alquileres, y a una nueva compañía (cuya existencia no se conocía), pero que ahora afirma que había tenido con Linares y Juan de Holanda.

Muerto Tovar, a Francisco de Linares se le encuentra una sola vez contratando obras: dos retablos colaterales para San Miguel de Escalona.

DOCUMENTACIÓN RECOGIDA EN EL ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTIAGO DEL ARRABAL

A continuación se describen cronológicamente, una serie de cartas, informes y documentación en general, de cuya recopilación y archivo se ocupó el cura-párroco que fue de esta parroquia, Don Victorio Garrido Moset:

Marzo 1962: Fotocopia de un inventario de todos los bienes muebles con que contaba la Iglesia ese año, incluyendo una descripción de cada una de las capillas o ábsides con las imágenes respectivas. Así se incluye una descripción del retablo mayor: "...en la nave central está la capilla mayor en la cual está el altar mayor de estilo renacimiento. El retablo consta de tres hornacinas centrales: en la más alta y como remate está el misterio del calvario (crucifijo, Virgen y San Juan); en la segunda la imagen de la

coronación de la Virgen Santísima; en la tercera, la del titular Santiago, en traje de peregrino (1.60 m de alto); y siguiendo la misma línea, en el espacio donde estuvo el expositor de madera, desmontado al hacerse la restauración última por ser de mala calidad artística, está colocada la imagen del Cristo de la Fe, que según la tradición llevaba en sus predicaciones misionales San Vicente Ferrer que donó a la parroquia.

Tiene doce cuadros de alto relieve. En la parte izquierda, de alto a bajo representan: 1º La Anunciación. 2º Adoración de la Virgen y San José de Jesús o Nacimiento de Jesús. 3º Adoración de los Magos. En la parte segunda: 1º Nacimiento de San Juan. 2º Degollación de Santiago. 3º San Miguel con Santo Domingo de Guzmán. En la parte derecha: 1º Santísimo Señor. 2º Traslación de Santiago en carreta de bueyes con otras figuras. 3º San Benito y San Andrés. En la parte segunda: 1º Resurrección del Señor. 2º Venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico. 3º Presentación de Jesús en el

10. Parte inferior del retablo. Estado inicial.

11. Parte inferior del retablo. Estado final.

templo. En la parte baja o zócalo del mismo: 8 estatuas pequeñas de los Apóstoles (Faltan dos). enmarcando las hornacinas interiores: 3 estatuas pequeñas, un brazo con reliquia de S.CORF.M y dos huecos sin estatuas, y 11 las exteriores con un hueco vacío...".

23 de Julio 1963: Carta de Isabel Mateo al párroco de Santiago del Arrabal.

"... Distinguido Sr.: Acabo de recibir su carta y no sabe cuanto me ha alegrado la noticia de que colocan de nuevo el antiguo tabernáculo y que lo restauren.

Hoy mismo paso su carta a mi amiga María Yravedra restauradora en S.Andrés para que se ponga en contacto con usted..."

14 Febrero 1974: Carta del párroco (Victorio Garrido Moset) al señor Cardenal Primado.

En ella informa el párroco de la restauración de la Iglesia de 1953, de los cambios hechos desde entonces (órgano y campanario) y de la "necesidad" de una restauración



11.

del Retablo Mayor. "...El retablo del altar mayor está muy necesitado de restauración y sobre todo fijar algunas imágenes pequeñas para evitar que se las lleven como ha ocurrido ya con alguna...".

13 Enero 1981: Carta de Isabel Mateo al párroco D. Victorio Garrido.

En esta carta envía I. mateo una serie de fotografías en blanco y negro, tras publicar al parece un primer trabajo (ya citado en este informe) del que Julio Porres discute la autoría señalada por I. Mateo.

26 Febrero 1981: Carta del párroco al Sr Delegado de Cultura.

Hace atención a la publicación de I. Mateo así como a la urgente necesidad de restauración del retablo.

15 Mayo 1981: Carta del Delegado de Cultura de Toledo al párroco de Santiago del Arrabal.

Envía fotocopia del informe redactado por técnicos del Instituto de Conservación y Restauración en Obras de Arte.

Descripción del Retablo: (Sin fecha ni firma)

Pudiera formar parte del anteriormente citado informe hecho por los técnicos del Instituto. Aporta algunos datos de fabricación y éstos corresponden a los citados por Julio Porres (Autoría de Juan de Tovar y Comontes, tasación, etc...). Además alude a la imagen de Santiago: "... El titular Santiago, estiman algunos ser obra de Diego Copín de Holanda. Imagen que fue repuesta en 1904 por el cura-párroco D. José M^a Campoy. Tal vez la quitaron de su hornacina en el siglo XVII o XVIII, para instalar algún baldaquino. Tiene 1.60 m de alto. Según consta en el Libro Bautismal N^o 17, página 75 V^o fue bendecida después de restaurarla, estaba abandonada en una tratera, ya algo mutilada. Colocada en sustitución de la procesional que antes ocupaba dicho lugar. Actualmente no la conserva esta última, que debió desaparecer en la Guerra Civil de 1936, en que la Iglesia fue convertida en matadero de anima-

les, para abastecer a los soldados, durante la dominación roja de la ciudad, quemando algunas imágenes y retablos para cocinar. Ocuparon la casa parroquial.

DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

La fábrica del retablo tiene una altura de diez metros y una anchura de seis metros y medio. Consta de cinco calles y cuatro entrecalles en resalto. Estas últimas se ordenan flanqueando la calle central, más alta, y los extremos de las calles laterales.

El retablo se adapta al ábside; para ello presenta en el mismo plano las tres calles centrales, mientras que pliega las dos laterales.

En sentido horizontal se ordena en un banco o predela, tres calles y un ático. Cada uno de los cuerpos se separa por amplio friso con cornisamiento.

La estructura de anclaje al muro, sobre la que se fija el retablo, se dispone al modo característico a como suelen presentarse las

estructuras internas de los retablos que se confeccionan durante el siglo XVI. Nos encontramos sustancialmente con diez vigas verticales, de las que cuatro corresponden al centro de la zona frontal, dos a los extremos de las zonas laterales y las dos últimas sirven, cada una de ellas, de "bisagra" entre la zona central y cada una de las zonas laterales mencionadas. Estas vigas verticales quedan sujetas a una serie de vigas horizontales: dos en la parte frontal y otras dos en cada una de las partes laterales.

Las vigas horizontales se encuentran: en la parte baja, a modo de arranque, y a la altura del tercer cuerpo. En el frente del retablo estas vigas horizontales embuten sus cabezas en el muro del ábside; en las zonas laterales descansan sus extremos internos en las vigas frontales, mientras que sus extremos externos se clavan a sendos machones de madera incrustados en el muro. Finalmente, y de trecho en trecho, algunos machones semejantes refuerzan la estructura.



14. Apóstol nº 2 de la predela. Estado inicial.
 15. Apóstol nº 2 de la predela. Estado final.
 16 y 17. Detalle de los pies reconstruidos.



16.

En gran parte de los frisos, relieves dorados y policromados se reparten por el fondo blanco. Representan "grutescos" (roleos vegetales, guirnaldas, sátiros, jinetes, "putti" o ninfas que flanquean medallones o tarjas). Los frisos del tercer cuerpo y del ático están uniformemente decorados con cabezas de querubes.

Las columnas abalaustradas que sujetan los elementos arquitectónicos son adosadas, a excepción de las que flanquean las hornacinas grandes de la predela, y las que sirven como "bisagra" a las calles laterales del retablo, que se presentan exentas,

descansando en el resalto del cornisamiento que las sustenta.

En la predela existen ocho hornacinas grandes, dispuestas pareadas en las cuatro calles laterales; y cuatro hornacinas de menor tamaño que se ubican en las cuatro entrecalles-resalto. Las hornacinas menores descansan sobre ménsulas cuya decoración recuerda las "misericordias" de las sillerías de coro. Su bóveda se resuelve en forma de vieira, estando el arranque de sus radios ornamentales en la parte baja.

En las hornacinas grandes los radios de las vieiras arrancan de la charnela supe-

rior, que sirve de clave.

Cada cuerpo o piso tiene cinco cajas o nichos, siendo la caja de la calle central de tamaño mayor.

Las entrecalles-resalto llevan en cada cuerpo dos hornacinas, dispuestas una sobre la otra, separadas por frisos; siguiendo el esquema de sus correspondientes en la predela, aunque son de menor tamaño y no descansan sobre ménsulas. Todas estas hornacinas, incluyendo las dos del ático, suman un total de treinta unidades.

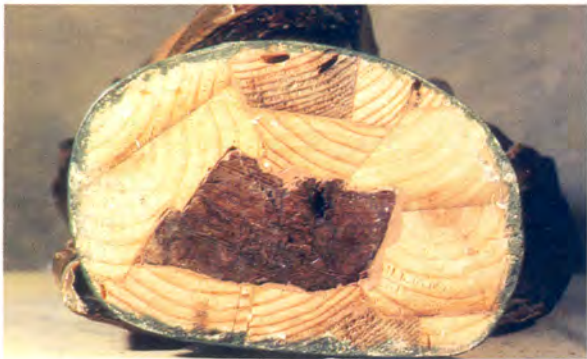
Las cajas correspondientes a las calles mayores son cuadrangulares; teniendo las



14.



15.



17.

laterales un fondo de veintidós centímetros. Su intradós está resuelto con una vieira en relieve, y sus jambas son lisas, pintadas con ornamentación vegetal. Cada una de estas cajas presenta un festón o doselete.

La calle central tiene cajas de mayor tamaño y profundidad, puesto que cobijan la temática iconográfica principal. Los festones de estas cajas están más ricamente decorados con ángeles en actitud de levantar los doseles.

En la caja que cobija al santo titular las jambas se adornan con querubines dentro de casetones; mientras que en las cajas superiores de la "Asunción" y el "Calvario" jambas y fondo están decorados con un color uniforme azul oscuro, tachonado de estrellas doradas.

El "Calvario" se ubica en la caja grande del ático; flanqueado por las entrecalles-resalto que se refuerzan mediante dos contrafuertes o arbotantes sobre los que descansan dos virtudes. Estas entrecalles-resalto albergan, cada una de ellas, una hornacina. La caja del "Calvario" se remata por un friso de querubines, sobre el que descansa un frontón triangular, rematado en el vértice por un jarrón ardiente del que emerge una cruz.

Sobre las dos calles extremas se dispone un medallón con la efigie de un profeta, sujeto por sátiros.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

De las pequeñas esculturas de santas y santos conservados, que decoran las hornacinas de las entrecalles-resalto, han podido identificarse por conservar sus atributos, entre gran cantidad de obispos y monjes, las siguientes figuras:

San Agustín, San Nicolás de Bari, Santa Margarita, Santa Marta, San Jerónimo, Santa Catalina, San Bruno, San Esteban, y en las pequeñas hornacinas del ático el Rey David y el Profeta Isaías.

Predela.-

En las hornacinas de las calles mayores se sitúan ocho figuras al parecer de Apóstoles. Visten ropajes dorados: túnica ceñida en la cintura y capa pluvial. Se sitúan cuatro a cada lado de la caja del ostensorio, en sus respectivas hornacinas.

Debido a los fuertes daños sufridos por estas esculturas que han supuesto la desaparición de sus atributos, sólo es posible llegar a una identificación fiable de dos de ellas, concretamente la nº 2 y la nº 3 según miramos el retablo. La nº 2 parece representar a San Judas Tadeo, ya que conserva la parte inferior de un basto con nudos (a este santo suele representarsele indistintamente con una pica o un basto).

La figura nº 3 ha podido identificarse gracias a la interpretación y traducción de la leyenda que decora el orillo del manto y que en latín reza : "FUIT HOMO MISSUS A DEO CUI NOMEN ERAT JOHANNES. HIC VENIT IN TESTIMONIUM UT

18. Apóstol nº 2 de la predela. Detalle de estofa en orillo.
19. Apóstol nº 2 de la predela. Detalle de brocado aplicado.

TESTIMONIUM PER HIBERET DE LUMINE. ERAT LUX VERA QUAE ILLUMINET..... (OMNEM HOMINEM VENIETEM IN HUNC MUNDUM).

Juan 1, 6-7-8-9

Hubo un hombre, enviado por Dios, de nombre Juan. Él vino para dar testimonio sobre la luz, para que todos creyesen en Él. Él no era la luz, sino el testigo de la luz. La luz verdadera existía, la que ilumina. (a todo hombre, viniendo al mundo).

Otros detalles que nos remiten a San Juan Evangelista son la cabellera dorada y la faz joven e imberbe. Comúnmente, durante el siglo XVI, se le representa así.

Calle Central.-

Caja del santo titular:

La figura representada es Santiago Apóstol, con el sombrero y bastón de peregrino, así como con un libro en la mano izquierda. Esta escultura se repuso en el retablo el año 1904, después de ser restaurada por



18.



19.

20. Apóstoles nº 3 y 4 de la predela. Estado final.
21 y 22. Los anteriores en el estado previo al tratamiento



21.

22.



23. Apóstoles nº 5 y 6 de la predela. Estado final.
24 y 25. Los anteriores en el estado previo al
tratamiento



24.

25.

encontrarse en muy mal estado. Las características de su modelado nos remiten al mismo estilo que reflejan las tallas de la predela; sin embargo, el repinte que hoy muestra le hace perder calidad.

Caja de la Asunción:

La imagen de la Virgen repite el esquema extendido durante el siglo XVI. Pisa el creciente lunar mientras que es ascendida y coronada por los ángeles. Se muestra en actitud orante, con las manos juntas y dirigiendo la mirada hacia lo alto.

Caja del Calvario:

Cristo, clavado en la cruz, lo vemos ya muerto; con la herida sangrante del costado.

La Virgen, con las manos recogidas en el regazo, inclina la cabeza con triste resignación.

San Juan mira hacia la figura de Cristo con un gesto menos contenido de dolor: boca abierta y lágrimas en los ojos.

Frontón remate del retablo:

dios Padre se representa como anciano barbado, en torso. Levanta la mano derecha en actitud de bendecir y sostiene el orbe con la izquierda.

Primer Cuerpo.-

Caja de la Epifanía:

La Virgen está sentada con el Niño en sus rodillas. Y San José se sitúa detrás.

Los tres Reyes se postran ante el Niño mostrando sus presentes.

Caja de San Miguel y Santo Domingo:

El Arcángel va vestido con armadura de la época. Aplasta con los pies la figura del demonio que le sirve de peana y levanta una espada flamígera con su mano derecha.

La figura de Santo Domingo de Guzmán está más recogida. Muestra en sus hábitos un rico estofado.

Esta caja y la siguiente albergan unas figuras excesivamente grandes. La falta de espacio impide valorar suficientemente su intrínseca belleza. Son realmente unas es-

culturas especialmente cuidadas por el tallista y el policromador.

Caja de San Andrés y San Benito:

San Andrés viste túnica y manto dorados. Sujeta con su mano izquierda la cruz aspada de su martirio.

San Benito de Nursia viste el típico hábito benedictino con las bocamangas amplias y portando con su mano derecha el libro fundacional. El estofado de su negro ropaje es de exquisita factura.

Caja de la Presentación de Jesús en el Templo:

El sacerdote Zacarías tiene el Niño en brazos, en actitud de depositarlo en la mesa. Tras él está San José, a su derecha la Virgen María con una tórtola en las manos, y la acompañan dos mujeres. Es un episodio extraído de los Evangelios Apócrifos.

Segundo Cuerpo.-

Nacimiento de Jesús:

En un primer plano se representa el Misterio. A la izquierda la Virgen extiende los brazos, inclinándose hacia el Niño. Esta figura ha desaparecido; encontrándose la



23.



27.

cuna vacía, cubierta de una sábana y con una almohada.

A la derecha de la Virgen está San José, también arrodillado.

Sobre el conjunto se suspenden dos ángeles que portan una filactea con la leyenda de: "Paz en la Tierra...".

En un segundo plano, sobre la figura de San José, aparece en un monte un pastor apacentando su rebaño cerca de la aldea de Belén.

Caja del Martirio de Santiago:

El Santo está arrodillado, con las manos juntas. A su izquierda asoma la cabeza de uno de sus discípulos, y a su derecha un sayón va a decapitarlo. A la derecha de este personaje se encuentra el rey Herodes ordenando el martirio. Lleva un curioso tocado semejante a una tiara.

Caja de la Traslación del cuerpo de Santiago:

componen la escena cuatro figuras masculinas en actitud recogida acompañando al cuerpo del Santo que es transportado en un carro arrastrado por bueyes. Las figuras pisan unas rocas con arbustos. Una base o peana levanta el conjunto.

Caja de Pentecostés:

La paloma del Espíritu Santo derrama sus llamas sobre la Virgen y los apóstoles.

María ocupa el centro, flanqueada por dos Apóstoles; las demás figuras se distribuyen simétricamente en un segundo y tercer plano.

Tercer Cuerpo.-

Caja de la Anunciación:

Sobre un fondo dorado se ha pintado un dosel que protege la figura de la Virgen. Todo el fondo está enmarcado por una cenefa azul y negra.

En la zona superior derecha aparece la paloma del Espíritu Santo.

en la parte izquierda se encuentra San Gabriel; que levanta la mirada y los dedos índice y corazón de su diestra para señalar al

Caja de la Epifanía: 26. Estado final.
27. Detalle del estado inicial.
28 y 29. Proceso de limpieza.



28.



29.



26.

Caja del Nacimiento de Jesús: 30. Estado inicial.
 31. Daños en el fondo de la caja.
 32. Estado final.

Espíritu Santo, mientras que con la izquierda sostiene un báculo.

La Virgen se arrodilla en su reclinatorio, manteniendo un libro abierto en su mano izquierda mientras que se lleva la mano derecha al pecho en actitud de recogimiento.

Es ésta una de las más bellas composiciones del retablo, de clara influencia florentina.

Caja del Nacimiento de la Virgen:

Se representa el momento inmediatamente posterior al alumbramiento.

En primer plano se sientan dos comadronas en sendos bancos. La de la izquierda calienta el paño en el brasero y la derecha abraza a la niña, mirándola tiernamente.

En segundo plano, sobre una tarima cubierta con una alfombra, se encuentra la cama donde reposa Santa Ana.

En tercer plano, a la izquierda, se encuentra San Joaquín apoyado en su báculo y a la derecha otra comadrona que ofrece sopa a la parturienta. La habitación se ambienta con un dosel sobre la cama.

Caja del Bautismo de Cristo:

Componen la escena cuatro figuras bajo la paloma del Espíritu Santo.

En el centro se encuentra Cristo arrodillado mientras que San Juan Bautista levanta una vieira en su diestra para derramar agua en la cabeza de aquel.

Una figura en segundo plano sujeta la túnica de Cristo mientras que otra asoma la cabeza.

Caja de la Resurrección:

Se trata de dos escenas paralelas; por un lado, en primer plano, el Misterio de la Resurrección de Cristo saliendo del sepulcro ante la presencia de tres soldados: dos dormidos y un tercero asomándose a ver la escena.

El fondo lo constituyen unas montañas con un castillo en la parte derecha, y en la parte izquierda las Tres María descubren el sepulcro vacío mientras que un ángel les anuncia la Resurrección.

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

ARQUITECTURA:

Realizada en madera de pino, ensamblada a machihembrado, sujeta mediante clavos de forja a la estructura interna de anclaje al muro.

Sobre aparejo de yeso, toda la obra está embolada, dorada al agua y policromada al temple de huevo en tonos blanquecinos, con algunos detalles en color verde vejiga o azul.

Las carnaciones de las figuras y querubes ornamentales están realizadas al óleo y bruñidas con vejiga.

Los fondos de las hornacinas y las jambas de las cajas están decoradas con motivos "grutescos", mediante corlas de color amarillento o carmín sobre base de plata, aglutinados al temple de huevo.

ESCULTURA:

Tallas realizadas en piezas únicas de madera de pino, a la que se han añadido

eventualmente piezas menores para conformar manos y volúmenes salientes. Las figuras no se han ahuecado, a excepción de Santiago Peregrino, la Asunción y las figuras de la Virgen y San Juan del grupo del Calvario.

Las esculturas pequeñas de las hornacinas se afianzan al retablo por medio de una espiga metálica inserta en la base de la hornacina. El resto de las esculturas se fija a las cajas con clavos de forja.

La policromía está aplicada sobre aparejo de yeso: el bol se ha dispuesto en las zonas que se han dorado o plateado al agua. Los estofados de los ropajes se han realizado al temple de huevo; existiendo en orillos y cinturones labores de picado de lustre sobre el oro bruñido.

Todas las carnaciones son al óleo, bruñidas con la vejiga.

En todos los ropajes de las figuras de la Virgen y en algunas zonas de los ropajes de algún otro personaje se ha utilizado la técnica



31.



30.



32.



35.

ca del brocado aplicado. Esta técnica fue muy usada a finales del siglo XV y principios del siglo XVI en Flandes, norte de Alemania y norte de España. Se consideraba como una de las más ricas y sofisticadas maneras de policromar los ropajes. El proceso es el siguiente: Sobre una plancha o matriz de metal o madera dura se grababa profundamente el motivo elegido (vegetal, geométrico); una vez realizado éste, se colocaba sobre dicha matriz una lámina de estaño para calcar mediante presión el motivo representado. Ya separada la lámina de estaño, se aplicaba en su reverso una pasta confeccionada con cera-resina, cola animal y pasta de creta para proteger el "apretón" de estaño. A continuación se doraba a la "sisa", se perfilaba con color, se recortaba en piezas rectangulares o silueteadas y, finalmente, se adhería, también a la "sisa", amoldándose a las formas de los ropajes previamente pintados.



33.

Las partes de plata no oxidada están cubiertas con corladuras de carmín o verde vejiga, donde la plata no iba protegida se ha oxidado, dejando ver tras su tono negro-grafito el color del bol subyacente.

No existe rastro alguno de barniz protector final.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Arquitectura.-

La madera constituyente se encuentra en buen estado; sin ataque biológico alguno. Únicamente presenta grietas producidas por su movimiento natural.

Los contrapuesto movimientos de contracción y dilatación entre la madera y los clavos de hierro que sujetan los elementos arquitectónicos ha supuesto una considerable separación entre los frisos de cada cuerpo del retablo y las vigas internas de sujeción.



34.

*Caja de Santo Domingo de Guzmán y San Miguel:
33. Estado inicial.
34. Estado final.
35. Proceso de limpieza.*

Este hecho afecta a la obra ante todo desde el punto de vista estético; ya que unos rebajes practicados en las vigas verticales de la estructura permiten el encajado y descanso de parte de la madera de los frisos.

Por razones idénticas muchas molduras (un 60%) se han perdido, se han caído y roto esculturas, festones decorativos, medallones-remate, etc.

La excesiva sequedad ambiente ha incidido en una acusada contracción de la madera; con el consiguiente levantamiento de los aparejos de yeso que, por su naturaleza, no han podido adaptarse a los movimientos del material lígneo.

Los fondos de las hornacinas y cajas, partes salientes de los elementos decorativos, esculturas, etc. han perdido gran parte de sus dorados y policromía por esta causa.

Existe sobre la obra gran acumulación de polvo, oxidación de barnices e incrustación de humos en las partes inferiores de volúmenes y cornisas.

Por otra parte, el retablo ha sufrido los daños propios de su adaptación al culto a lo largo del tiempo: Varias garruchas de madera se le han clavado para subir los telones en cuaresma; ubicándose sobre el frontón del Dios Padre, sobre la caja de Santiago Peregrino y cornisa del primer cuerpo. Por razones parecidas existen multitud de clavos incrustados de forma arbitraria en cornisas y salientes de los elementos escultóricos, así como muchos roces y desgarros de la madera en las partes salientes.

Otro daño infligido al retablo ha sido la adaptación a gustos posteriores de la caja central del ostensorio; para lo cual se eliminaron las columnas que lo flanqueaban, la totalidad de la caja y las partes salientes de los relieves que decoran el zócalo de la predela. En su lugar se ha colocado un bastidor de tela con un papel pintado que sirve de fondo a un inadecuado ostensorio de madera y escayola, de mala factura, incorporado en tiempos recientes.

36. Estado inicial del medallón de remate del ático.
 37. El anterior después de la intervención.
 38. Estado final de la caja del Calvario.
 39. Detalle del proceso de limpieza de la anterior.



36.



37.

Durante la última restauración de la iglesia, al eliminar el revoque de yeso que cubría los muros del interior, quedó visible en los laterales de la línea de separación del retablo con respecto al muro. Este inconveniente se disimuló clavando tablex en los cantos del retablo. Material este, que se ha arrugado, ofreciendo un aspecto deplorable.

También durante la última restauración se repusieron parte de las molduras perdidas (un 50%), pintándolas con purpurina, hoy muy oxidada y oscurecida.

El panel de fondo de la caja de Santiago Peregrino ha sido reemplazado por otro bastidor de tela también con un papel pintado adherido.

Una vez eliminados los añadidos en la caja del ostensorio, ha sido posible estudiar la estructura interna del retablo y el estado de conservación del muro del ábside semioculto. El ábside conserva tras el retablo el enlucido de yeso que recibió la iglesia durante el siglo XIV. Éste se ha perdido en la parte baja de aquél debido a humedades de infiltración (la calle se encuentra a un nivel superior) y de capilaridad (existen aguas subterráneas).

Esto último justifica que en las partes inferiores del retablo los daños producidos por contracción de la madera hayan sido menores.

Elementos escultóricos.-

Aparte del levantamiento de aparejos y policromía, acumulación de polvo, oxidación de barnices, incrustación de humos, roces y clavos; detallaremos los daños específicos más importantes.

Las esculturas de la predela estaban particularmente maltratadas. Debido a diversas caídas, presentaban roturas, golpes, pérdidas de brazos y peanas; habiéndose sujetado sus cabezas a las hornacinas mediante cuerdas unidas a clavos fijados en la parte superior de éstas.

Muchas de las pequeñas figuras ubicadas en las hornacinas de las entrecalles-resalto se habían caído y roto; volviéndose a colocar en lugares no correspondientes, afianzándolas mediante clavos que dañaban partes importantes de la talla.

De las treinta figuras que decoraban el conjunto de estas entrecalles-resalto, debido a estar al alcance de la mano y a su pequeño formato, han desaparecido ocho.

En la caja de San Miguel y Sto. Domingo existe una fenda considerable producida por contracción de la madera, afectando el peto de San Miguel y partiendo la figura del demonio.

En la caja del Nacimiento de Jesús se ha perdido la parte izquierda del festón orna-



39.

mental, parte de volumen en dedos y manos de las figuras, se ha perdido la policromía del intradós y las jambas en un 90% y el manto de la Virgen presenta el brocado aplicado con el estaño muy oxidado y en estado pulverulento.

En la caja de la Asunción se han perdido los dos ángeles de la parte inferior, la mano derecha y parte del brazo izquierdo en el ángel inferior izquierdo.

Se han perdido todos los dedos en la mano derecha y el meñique en la izquierda de la figura de la Virgen.

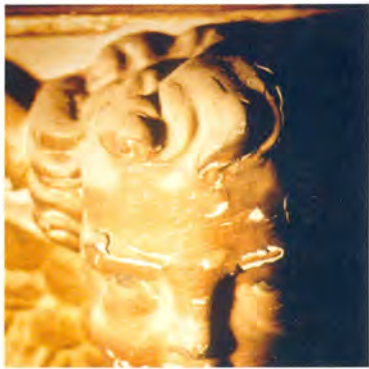
Oxidación de la plata en los ropajes de los ángeles y túnica de la Virgen.

El color azul del fondo de la caja está muy pulverulento y las estrellas doradas que lo tachonan se han levantado.

En la caja del traslado del cuerpo de Santiago existen pérdidas pequeñas de volumen repartidas por el relieve. Por pérdida de refuerzos (lazos) y degradación de las colas se han separado los tablones de aquel.



38.



40.

Pérdida del festón ornamental de la caja.

En la caja de la Anunciación el arcángel San Gabriel ha perdido el dedo pulgar derecho y sufre grandes pérdidas de policromía. El dorado del fondo de la caja se encuentra desprendido y caído tras la esculturas.

Los azules del manto de la Virgen están muy pulverulentos; estando el brocado aplicado muy perdido y deleznable hasta el punto de quedar en muchas zonas sólo la huella de esta decoración.

Un exceso de clavos ha dañado la figura de la Virgen.

En la caja del nacimiento de la Virgen se ha perdido el pie derecho de la Virgen Niña, descolgada la parte interior del banco sobre el que descansa una comadrona y el brazo derecho de ésta.

Daños por oxidación del estaño en la decoración con brocado aplicado.

Caja del Bautismo de Cristo: La figura de éste ha perdido ambos brazos, los pies y más de la mitad de la base.

Existen graves levantamientos del aparejo en el fondo de la caja y en la venera del plafón.

En la caja de la Resurrección la figura de Cristo ha perdido la mano izquierda, el soldado del fondo tiene el brazo partido y el soldado dormido ha perdido las punteras del calzado.

En la caja del Calvario el azul del fondo está muy levantado y deleznable. Existen acusadas pérdidas de volumen en la toca de la Virgen y oxidación de la plata en los ropajes.

La Virgen ha perdido la aureola, existen grietas longitudinales en todas las figuras y en el libro de San Juan se ha perdido el volumen de su borde exterior.

En el frontón la figura del Dios Padre ha perdido la última falange en el dedo corazón de la mano derecha. Existen levantamientos y pérdidas considerables de

policromía, pérdida de la plata en los ropajes por oxidación.

Los medallones del ático se han desplazado de su ubicación original. El situado a la izquierda está partido en tres fragmentos y sujeto mediante cuatro listones de madera clavados transversalmente por el reverso.

TRATAMIENTO APLICADO

- Eliminación mecánica del polvo acumulado en toda la obra.

- Protección deoros.

- Asentado de policromías.

- Afianzado de elementos sueltos: frisos, cornisas y molduras originales, así como en las partes escultóricas.

- Eliminación de molduras no originales, de los clavos posteriores, de garruchas de metal y madera, y de palmatorias de chapa que se encontraban en la cornisa de la predela.

- Eliminación del humo incrustado y de barnices oxidados con medios mecánicos (lápiz goma, escalpelo) y la ayuda de diversos disolventes (4 A, DAN, Gel Decapant, acetona, ácido acético, etanol, agua).

- Reintegración de volumen en las faltas más perturbadoras:

40, 41, 42 y 43. Querubes del friso superior. Detalles iniciales y finales.

Arquitectura.- Molduras, reposición de columnillas perdidas. Reconstrucción de cajas, fondos y festones.

Escultura.- Peanas perdidas en las esculturas de la predela y en el Cristo de la caja del Bautismo.

Colocación de los medallones del ático en su lugar original.

- Reintegración de policromías, con estarcido en los elementos arquitectónicos repuestos y con *trattegio* en las lagunas. Se utilizaron témperas y acuarelas.

- Barnizado protector final. Una primera capa de goma laca y una segunda de Paraloid B72.

TRATAMIENTO ESPECÍFICO

Primer cuerpo, Caja de San Miguel y Sto. Domingo.

Además del tratamiento general, fue preciso cerrar la profunda grieta que afectaba el peto del Arcángel y el costado izquierdo del torso del demonio. A tal efecto se utilizó madera de samba.

Tanto las alas del Arcángel como su brazo izquierdo, ejecutadas en piezas dife-



41.



42.



43.

rentes, se habían separado del conjunto. Fue preciso pegarlas y reforzarlas mediante espigas de madera de haya.

Segundo cuerpo, Caja del Nacimiento de Jesús.

Al retirar las piezas del conjunto para sanear el nicho, aparecieron diversos fragmentos:

- dedo meñique de la mano derecha de la Virgen

- remates inferiores de las partes derecha e izquierda del festón

- dos basas y un capitel de las columnillas que flanquean las hornacinas adyacentes

- gran cantidad de pedazos de dorado con su aparejo, así como plata corlada pertenecientes respectivamente al fondo y a las jambas del nicho

- una mano pequeña perteneciente a una figura perdida.

Además del tratamiento general, se volvieron a pegar por anastilosis los fragmentos de dorado y plata corlada. Se reconstruyó la parte izquierda del festón ornamental.

La mano pequeña no pudo colocarse por haberse perdido la figura a la que correspondiera.

Segundo cuerpo, Caja de la Traslación del Cuerpo de Santiago.

Particularmente hubo que pegar el conjunto escultórico al estar separadas las piezas del embón. Se reforzó con espigas de haya y se repusieron los lazos de madera que reforzaban el reverso del relieve.

Debe mencionarse que en esta caja apareció, sirviendo de cuña, un inventario de los bienes de la iglesia, fechado en el siglo XVIII. Actualmente es objeto de tratamiento en la Escuela.

Segundo cuerpo, Caja del santo titular.

Se repuso el festón perdido siguiendo la forma dictada por los elementos del propio retablo.

Quinto cuerpo, Caja del Calvario.

Fijación de los graves levantamientos del fondo azul del nicho mediante paraloid, debido a su sensibilidad a adhesivos acuosos.

Pegado de la falange del dedo anular en la mano derecha del Cristo.

Ático, Medallones.

Encolado de las piezas constituyentes del medallón izquierdo.

Colocación de los dos medallones en su lugar original, fijándolos con espigas de haya.

INTERVENCIÓN EN LA ARQUITECTURA

ESTRUCTURA.-

Corrección de maderas reviradas en las zonas extremas (laterales izquierdo y derecho) del retablo.

Fueron necesarios: encolado (PVA y Araldit Madera), espigado (madera de haya), atornillado (tornillos inoxidables).

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS.-

Todos los registros en que se divide el retablo quedan separados por una molduración de diferentes perfiles realizados en madera de pino. Ante la falta de numerosas piezas (10%) y la existencia de gran proporción de molduras falsas pintadas con purpurina (50%) se hizo necesaria la toma de perfiles y su croquización.

Se ejecutaron nuevas molduras para completar las partes carentes de moldura original. Estas reintegraciones se fijaron con clavos. Se estucaron y policromaron imitando al oro, por similitud cromática. A tal efecto se utilizaron ténperas y método de estarcido. Se barnizaron con Paraloid.

Se reprodujeron las columnas perdidas mediante pantógrafo; siendo preciso separar del retablo las columnillas de la pilastra derecha de la caja de la Asunción y la colum-

na que está junto a la pilastra central derecha de la predela. Las columnas reproducidas se localizan en:

a) parte derecha de la pilastra que flanquea la caja de la "Presentación en el Templo",

b) las dos columnas que flanquean la caja del ostensorio.

Recuperación del nicho del ostensorio.-

Primeramente fue preciso realizar la bancada que la soporta. Se utilizó madera de pino (grueso 3 cms.) De este modo se elevó el nivel perdido hasta la altura original.

Después se confeccionó la caja o nicho central de la predela conforme a la estética y paralelamente al que se encuentra inmediatamente encima (Santo titular). Se hizo de este modo:

Bastidor a inglete en madera de samba (4x1 cm.) formado por cuatro casetones rectangulares y uno trapezoidal por cada jamba. Y tres trapezoidales en el intradós reforzados por paneles enterizos de madera contrachapada de 11 mm. Para dar consistencia al conjunto se embarrotó por la parte posterior con un listón cuadrado de samba de 3 cm. clavado y encolado.

El conjunto fue anclado a la base por encolado y claveteado a sendos tacos-guía dispuestos al efecto; así como a los laterales del hueco.

Una vez conformado estructuralmente, el nicho fue decorado con arreglo a criterios paralelos: temple de goma arábica, patinado y barnizado.

Ejecución de los festones o cortinillas perdidos que rematan la parte superior de los nichos:

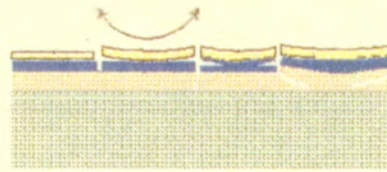
Se completó la parte izquierda perdida del festón correspondiente al nicho del Nacimiento de Cristo.

Se rehicieron los festones del nicho del santo titular y del nicho de la custodia.

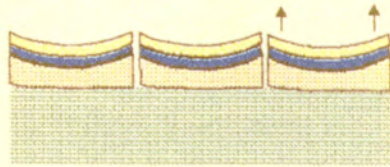




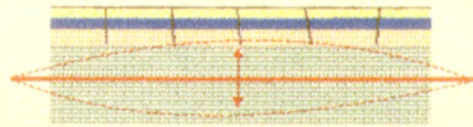
FRACTURA POR MOVIMIENTO
DEL SOPORTE
HIGROSCOPICIDAD
DILATACIÓN
CAMBIO DE DIMENSIÓN



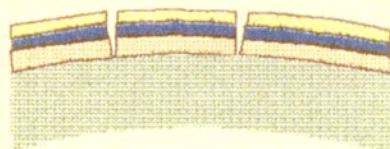
FRACTURA POR MERMA EN
CAPAS SUPERFICIALES
SECADO DE BARNICES
DE PELÍCULA PICTÓRICA
DE IMPREGNACIONES
MAYOR FUERZA SUPERFICIAL



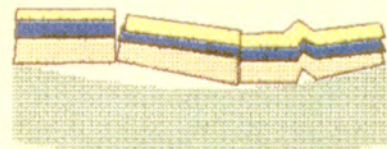
FRACTURA CON FORMACIÓN
DE CAZOLETA
AUMENTO DE VOLUMEN EN
PREPARACIÓN O CAPAS
INTERNAS DE P. PICTÓRICA
HIGROSCOPICIDAD INTERNA



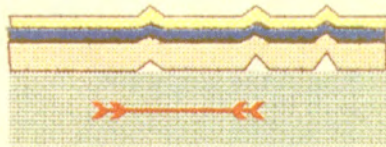
FRACTURA POR OSCILACIÓN
O FLEXIBILIDAD EN SOPORTE
PELÍCULAS PICTÓRICAS NO
HOMOGENEAS EN FLEXIBILIDAD
CON SU SOPORTE
VIBRACIÓN EN SOPORTE



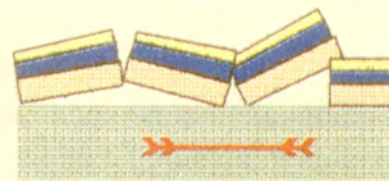
FRACTURA POR ALABEO
DE SOPORTE
ALABEO POR HIGROSCOPICIDAD
EN ORGÁNICOS
ALABEO POR TEMPERATURA
EN INORGÁNICOS
ALABEO DEL SOPORTE



FRACTURA POR ALABEO
DE SOPORTE
ALABEO POR HIGROSCOPICIDAD
EN ORGÁNICOS
ALABEO POR TEMPERATURA
EN INORGÁNICOS
ALABEO DEL SOPORTE

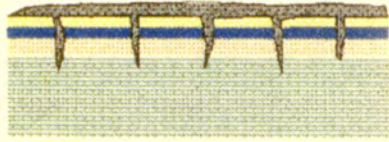


FRACTURA POR MERMA DE SOPORTE
CON BUENA ADHESIÓN
PEQUEÑAS CRESTAS
MERMA DE SOPORTE

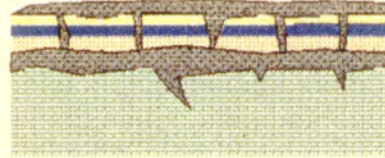


FRACTURA POR MERMA DE SOPORTE
CON MALA ADHESIÓN
DESPRENDIMIENTO EN ESCAMAS
MERMA DE SOPORTE

CRAQUELADOS DE PELÍCULA PICTÓRICA

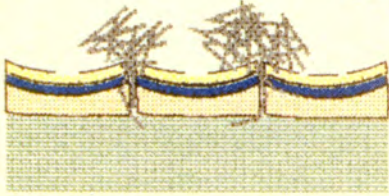


FRACTURA POR CRISTALIZACIÓN DE SALES EN CONCRECIÓN PELÍCULA PICTÓRICA RESISTENTE CAPAZ DE CANALIZAR LA CRISTALIZACIÓN

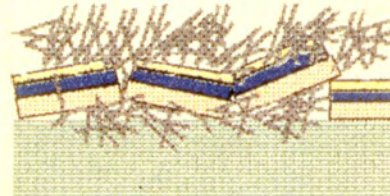


FRACTURA Y ELEVACIÓN POR CONCRECIÓN SALINA PELÍCULA PICTÓRICA ATRAPADA AL NO AGUANTAR LA PRESIÓN DE CRISTALIZACIÓN

CRISTALIZACIÓN

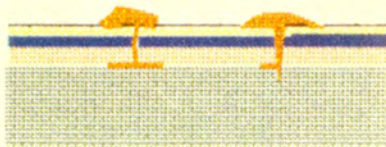


FRACTURA EN FORMA DE CRATER POR LA RÁPIDA CRISTALIZACIÓN EN EFLORESCENCIAS PELÍCULA PICTÓRICA CON CIERTA ELASTICIDAD

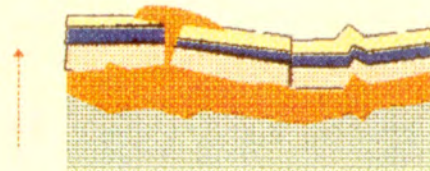


FRACTURA EN ESCAMAS POR LA RÁPIDA CRISTALIZACIÓN EN EFLORESCENCIAS P. PICTÓRICA MÁS IMPERMEABLE SIN APENAS ELASTICIDAD

MINERALIZACIÓN



FRACTURA POR OXIDACIONES PUNTUALES PELÍCULAS PICTÓRICAS PERMEABLES NO PROTECTORAS DE SOPORTE



FRACTURA POR MINERALIZACIÓN DE SOPORTE SOPORTES NO ESTABLES P. PICTÓRICA ATRAPADA

ATAQUE BIOLÓGICO



FRACTURA POR EROSIÓN DIRECTA O ESCORRENTÍAS PERDIDA DE HOMOGENEIDAD PERMEABILIDAD



FRACTURA POR ATAQUE BIOLÓGICO GALERIAS DE XILOFAGOS PRESIÓN DE PLANTAS EN DESARROLLO DESCOMPOSICIÓN MATERIAL

CRAQUELADOS DE PELÍCULA PICTÓRICA