



**RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA**

RETABLOS-TABERNÁCULO DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA CORONA DE CASTILLA

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE)



MINISTERIO
DE ECONOMÍA, INDUSTRIA
Y COMPETITIVIDAD



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de
Desarrollo Regional (FEDER)

Una manera de hacer Europa

RETABLO DE CASTILDELGADO



ANÁLISIS GRÁFICO:

Francisco M. Morillo Rodríguez,
Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica,
Universidad de Valladolid.

SUPERVISIÓN DEL ANÁLISIS GRÁFICO Y CATALOGACIÓN:

Fernando Gutiérrez Baños,
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Valladolid.

ESTUDIO TÉCNICO:

Carmen Sandalinas Linares,
Museu Frederic Marès.
Enrique Parra Crego,
Larco Química y Arte.

CÓMO CITAR:

Morillo Rodríguez, Francisco M., Gutiérrez Baños, Fernando, Sandalinas Linares, Carmen y Parra Crego, Enrique: Retablo de Castildelgado (retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla, 7/38). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021.

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46017>

RETABLO DE CASTILDELGADO

Cronología: finales del siglo XIII (imagen titular) y segundo cuarto del siglo XIV (resto de elementos)

Dedicación: Virgen con el Niño

Procedencia: Castildelgado (Burgos), ermita de Nuestra Señora la Real del Campo

Localización actual: Castildelgado (Burgos), iglesia de San Pedro y San Esteban (imagen titular) y Barcelona, Museu Frederic Marès (resto de elementos: núm. inv. 814)

Elementos conservados o conocidos:

- imagen titular (Virgen con el Niño: *Nuestra Señora la Real del Campo*), 113 x 45 x 39 cm
- baldaquino, 204,6 x 78,8 x 67,7
- panel exterior izquierdo, 142,3 x 28,6 cm
- panel interior izquierdo, 138,4 x 50,2 cm
- panel interior derecho, 140 x 51,6 cm
- panel exterior derecho, 143,5 x 28,9 cm

Decoración del anverso: relieves; escenas de la infancia de Cristo y de la muerte y glorificación de la Virgen

- panel exterior izquierdo: *Visitación; Magos ante Herodes; Mago*, parte de la escena de la *Adoración de los Magos*
- panel interior izquierdo: *Nacimiento de Cristo; Matanza de los Inocentes; Magos*, parte de la escena de la *Adoración de los Magos*
- panel interior derecho: *Presentación de Cristo en el Templo; Dormición de la Virgen; San José*, parte de la escena de la *Adoración de los Magos*, y arcángel San Gabriel, parte de la escena de la *Anunciación*
- panel exterior derecho: *Anuncio a los pastores; Coronación de la Virgen; Virgen María*, parte de la escena de la *Anunciación*

Decoración del reverso: pintura; negro verdoso liso

- panel exterior izquierdo: negro verdoso liso
- panel interior izquierdo: negro verdoso liso
- panel interior derecho: negro verdoso liso
- panel exterior derecho: negro verdoso liso



El retablo, sin la imagen titular, en el Museu Frederic Marès de Barcelona.

Foto: © Museu Frederic Marès
(fotógrafo: Antonio Ferro)

- Bibliografía:** Huidobro y Serna, Luciano (1950): *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. 2. Madrid, Instituto de España, pp. 34-37, fot. núm. 2.
- Catálogo del Museo Marés* (1958). Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, pp. 44-45 (núm. 144).
- Frinta, Mojmír S. (1967): "The Closing Tabernacle: A Fanciful Innovation of Medieval Design", *The Art Quarterly*, 30, pp. 106, fig. 4.
- L'Europe gothique...* (1968): *L'Europe gothique, XII^e-XIV^e siècles*, catálogo de la exposición (París, Musée du Louvre, 1968). París, Réunion des Musées Nationaux, p. 28 (núm. 45).
- Lapaire, Claude (1969): "Les retables à baldaquin gothiques", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 26/4, pp. 175 y 187, fig. 9.
- Monreal Agustí, Luis / Arnal, Jaime J. (1970): *Guía del museo* [Museo Marés]. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, pp. 15 (núm. 43) y 79.
- Marés Deulovol, Federico (1977): *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona, s. e., p. 480.
- Catàleg del Museu Frederic Marés – Catálogo del Museo Federico Marés* (1979). Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 30 (núm. 1030), il. 49.
- Yarza Luaces, Joaquín (1991): "384. Tabernacle", en VV.AA.: *Catàleg d'escultura i pintura medievals (Fons del Museu Frederic Marès, 1)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 393-394.
- Krüger, Klaus (1992): *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*. Berlín, Gebr. Mann Verlag, p. 19, il. 172.
- Fuchß, Verena (1999): *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*. Weimar, VDG, p. 143, il. 102.
- Ara Gil, Clementina Julia (2006): "Los retablos de talla góticos en el territorio burgalés", en Emilio Jesús Rodríguez Pajares (dir.): *El arte gótico en el territorio burgalés*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 185-188, figs. 4-5.
- Esteban Lorente, Juan Francisco *et alii* (2006): "Baja Edad Media: los siglos del gótico", en Achim Arbeiter *et alii*: *Alta Edad Media, románico y gótico* (José Gabriel Moya Valgañón [dir.]: *Historia del Arte en La Rioja*, vol. 2). Logroño, Fundación Caja Rioja, p. 333.
- Kroesen, Justin E. A. (2009): *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Lovaina, Uitgeverij Peeters, pp. 47 y 48, fig. 21.
- Ramírez Martínez, José Manuel (2009): *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, p. 31.
- Bango Torviso, Isidro G. (2010): *La abridera de Allariz. El imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII*. Murcia, Caja Mediterráneo y Región de Murcia, pp. 188-189 y 193-200.
- Muñoz Párraga, M.^a Carmen (2010): "Tabernáculo", en *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, Sala San Esteban, 2009-10). Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, pp. 354-355.
- Vélez, Pilar (dir.) (2011): *Museo Frederic Marès. Guía*. Barcelona, Museu Frederic Marès, pp. 46-47.

Velasco González, Alberto *et alii* (2013-14): “Un retaule-tabernacle gòtic a Santa Maria de Cap d’Aran (Tredòs, Val d’Aran)”, *Lambard*, 25, p. 149, fig. 18.

Kroesen, Justin E. A. (2014a): “The Altar and Its Decorations in Medieval Churches: A Functionalist Approach”, *Medievalia*, 17, p. 163, fig. 5.

Kroesen, Justin (2014b): “The *longue durée* of ‘Romanesque’ Altar Decorations: Frontals, Canopies and Altar Sculptures”, en Noëlle L. W. Streeton / Kaja Kollandsrud (eds.): *Paint and Piety: Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*. Londres, Archetype Publications, p. 24, fig. 11.

Andersen, Elisabeth (2015): “Madonna Tabernacles in Scandinavia c. 1150–c. 1350”, *Journal of the British Archaeological Association*, 168, pp. 166, 171, 172 y 182.

Gutiérrez Baños, Fernando (2018): “Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media”, *BSAA arte*, 84, pp. 43, n. 10, 46-47, 51, 51-52, 53, 54, 56, 58-60, 63 y 78 (núm. 7), fig. 4.

O’Donnell, Maeve (2018): “A New Set of Polyptych Doors from Fourteenth-century Castile”, *Medievalia*, 21, pp. 81-84, figs. 9-11.

Kroesen, Justin *et alii* (s. a. [2019]): “European Church Art 1100–1350: Unity in Diversity”, en Justin Kroesen *et alii* (eds.): *North & South: Medieval Art from Norway and Catalonia 1100-1350*, catálogo de la exposición (Utrecht, Museum Catharijneconvent, 2019-20, y Vich, Museu Episcopal de Vic, 2020). Zwolle y Utrecht, WBOOKS y Museum Catharijneconvent, p. 14, fig. 1.6.

Sureda i Jubany, Marc (s. a. [2019]): “The Sculptural Image and the Altar: Madonnas between North and South”, en Justin Kroesen *et alii* (eds.): *North & South: Medieval Art from Norway and Catalonia 1100-1350*, catálogo de la exposición (Utrecht, Museum Catharijneconvent, 2019-20, y Vich, Museu Episcopal de Vic, 2020). Zwolle y Utrecht, WBOOKS y Museum Catharijneconvent, pp. 54-55.

Andersen, Elisabeth (2020): “Closing the Tabernacle: European *Madonna* Tabernacles c. 1150–c. 1350”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños *et alii* [eds.): *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), pp. 70, 75 y 80, fig. 12.

Gutiérrez Baños, Fernando (2020): “Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños *et alii* [eds.): *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), pp. 233, 235, n. 10, 238, 249-251 y 252-253 (núm. 7), fig. 11.

Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2020): “Tabernacle Shrines (1180-1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños *et alii* [eds.): *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), pp. 29, 31 y 32.

Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 70 y 218, il. 2.47.

COMENTARIOS: El retablo de Castildelgado es, sin duda, el ejemplo más característico y significativo de retablo-tabernáculo castellano y el que, gracias a la conservación del grueso de sus elementos en un importante museo, goza de un mayor conocimiento y difusión nacionales e internacionales. Debe esta privilegiada posición al hecho de ser el único que, entre los treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos conocidos a día de la fecha, ha conservado todos y cada uno de sus elementos, así como al hecho de presentar los rasgos tipológicos e iconográficos distintivos de los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos (aun cuando corresponde ya a un momento avanzado del desarrollo de este modelo). Por todo ello, está justificado que le dediquemos una especial atención, en línea con la que le han dedicado los más importantes estudiosos del arte medieval español (como Joaquín Yarza, Isidro Bango y Julia Ara) o, más recientemente, los más acreditados especialistas en retablos-tabernáculo (como Justin Kroesen y Elisabeth Andersen).

Según Moya Valgañón (Esteban Lorente *et alii*, 2006, p. 333), lo vio en Castildelgado Ignacio Alonso Martínez, pero no



Los paneles interiores fotografiados
en Castildelgado antes de 1950.
Fotos: ADPBU-PH-05943
y ADPBU-PH-05944
(fotógrafo: Photo Club)

hemos localizado la referencia en los trabajos de este jurista y erudito riojano del tránsito entre los siglos XIX y XX. La primera referencia documentada se debe a Luciano Huidobro y Serna, quien dio a conocer los paneles interiores, aportando una fotografía del panel interior derecho, en su monumental obra *Las peregrinaciones jacobeanas* (1950, pp. 34-36, fot. núm. 2), donde vinculó los paneles con la cofradía de Nuestra Señora la Real del Campo de Castildelgado (localidad burgalesa del Camino de Santiago) y con su imagen titular. Según Huidobro y Serna, "formaron parte de una custodia de madera en forma de políptico plegable, que sirvió para llevar en andas a la titular cuando salía en procesión [...] Se dice que hay hasta cuatro ocultas en casas de cofrades para evitar su desaparición". El uso ceremonial moderno de los paneles se aprecia en una fotografía que nos fue facilitada en 2018 por D.^a Carmen, vecina de Castildelgado, correspondiente a 1954, cuando, con ocasión del Año Mariano celebrado entonces, la imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo* fue llevada a Santo Domingo de la Calzada a una concentración diocesana de imágenes marianas (Castildelgado perteneció a la diócesis de Calahorra y La Calzada hasta 1956). La fotografía documenta por vez primera los paneles exteriores. Poco después, el retablo fue adquirido por Frederic Marès (no así la imagen, que, puesto que era y es objeto de devoción, continúa recibiendo culto en Castildelgado, tradicionalmente en su ermita y actualmente, por motivos de seguridad, en la iglesia parroquial, donde ha sido instalada en el expositor de su retablo mayor barroco). El retablo figura por vez primera en



La imagen titular y los cuatro paneles
fotografiados en Santo Domingo
de la Calzada en 1954.
Foto facilitada por D.^a Carmen,
vecina de Castildelgado



La imagen titular presidiendo
en la actualidad el retablo mayor
de la iglesia parroquial de San Pedro
y San Esteban de Castildelgado.
Foto: Fernando Gutiérrez Baños

las colecciones de Frederic Marès en el catálogo de 1958 (el catálogo inmediatamente anterior es de 1955). En él se vela su procedencia diciendo, simplemente, que “Procede de la Rioja” (*sic*). En publicaciones posteriores se dice que procede de las inmediaciones de Santo Domingo de la Calzada. La memoria de su origen solo se recuperó por la historiografía en 2006, por una parte, con la referencia de Moya Valgañón ya mencionada y, por otra parte, con el estudio de Ara Gil (pp. 185-188, figs. 4-5). El baldaquino no está documentado con anterioridad a su ingreso en las colecciones de Frederic Marès, pero el testimonio de D.^a Carmen, que lo recuerda de niña en el desmantelado coro en alto de la ermita de Nuestra Señora la Real del Campo (donde los niños jugaban a meterse en él), y el estudio técnico realizado en el museo con ocasión del presente proyecto de investigación avalan su carácter genuino.

Estos testimonios nos indican que, si bien hasta mediados del siglo XX el retablo-tabernáculo llegó en su contexto original, sirviendo a la imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo*, no llegó en su uso original, pues entonces ya no se empleaba como retablo para dicha imagen, presidiendo su ermita (papel que, desde el siglo XVIII, desempeña un gran retablo neoclásico), sino como objeto venerando que se empleaba en ocasiones especiales. Merece la pena repasar brevemente la historia de la imagen, de la cofradía y de la ermita que suscitaron su creación. Todas ellas se intitulan “la Real” porque pretenden remontarse a Alfonso VII (por quien, de hecho, se celebraban misas). Fray Mateo de Anguiano contaba así su origen en 1701: “Como acaeciese que ciertos hombres llevasen en un carro esa sagrada imagen a Tierra de Campos, sucedió que, en llegando a dicho sitio, paró el carro y, saliendo dél y de la caxa en que iba, a vista de los circunstantes, fue y se colocó sobre un espino grande y de aquí no se quiso passar adelante. Divulgose el milagro y la sagrada imagen se quedó sobre el espino con admiración de todos hasta que la colocaron lo más decentemente que se pudo. Deste prodigio singular participó el emperador Don Alonso y, tanto por esso como por ser piadosísimo, mandó que luego a sus expensas se labrasse la iglesia en que oy es venerada, incluyendo dentro el espino, y, a más de esso, para mayor culto y veneración, puso aquí capellanes reales con su abad que los presidiesse, como oy le ay. Concedió a esta santa casa varios privilegios e inmunidades y junto a ella hizo habitación para los capellanes y, assimismo, a corta distancia, hizo labrar un hospital y albergue para que en él sean recogidos y curados los peregrinos y pobres que viniessen a visitar a Nuestra Señora y passan por aquí a Santiago y, para esso, dexó rentas competentes, raros privilegios, aunque oy está todo muy deteriorado por la injuria de los tiempos” (*Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus santos y santuarios*. Madrid, Juan García Infanzón, pp. 578-579). Se conserva documentación de la cofradía del periodo 1510-1695 y, con posterioridad, se localizan referencias en los libros parroquiales de Castildelgado, pero, por desgracia, en estas fuentes no hemos encontrado noticias sobre el retablo-tabernáculo que aquí nos interesa. La pretendida condición regia de la cofradía se manifiesta en el escudo con las armas



La ermita de Nuestra Señora la Real
del Campo de Castildelgado:
exterior (imagen superior),
interior (imagen inferior izquierda)
y retablo mayor (imagen inferior derecha).
Fotos: Fernando Gutiérrez Baños

reales que ocupa el ático del retablo neoclásico que preside actualmente su ermita. Esta es una construcción gótica muy alterada en la que debemos imaginar que el retablo-tabernáculo sirvió en tiempos como retablo mayor. Desde luego, la documentación pone de manifiesto que la cofradía de Nuestra Señora la Real del Campo era más que un mero instituto piadoso de un pequeño pueblo situado a mitad de camino entre Santo Domingo de la Calzada y Belorado: tenía una amplia implantación comarcal, extendiéndose no solo por el obispado de Calahorra y La Calzada, al que, según se ha indicado, perteneció Castildelgado hasta 1956, sino también por el arzobispado de Burgos (de hecho, su alcalde, vitalicio, había de ser del arzobispado de Burgos). Cuando la cofradía comparece por primera vez en la documentación en 1510 es para sostener un pleito con el concejo de Castildelgado (que entonces se llamaba aún Villapún, pues la localidad no adquirió su nombre actual hasta finales del siglo XVI), el cual había decidido construir una nueva iglesia parroquial a pocos metros de la ermita (Vicario Santamaría, Matías [2011]:

Catálogo de los archivos de cofradías de la diócesis de Burgos II. Burgos, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, pp. 137-139). Si bien la cofradía reivindicó la jurisdicción sobre el terreno apelando a sus orígenes regios, la iglesia se construyó finalmente y, como hemos avanzado, en ella ha encontrado acomodo la imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo*, que solo regresa a su ermita en ocasiones especiales.

La imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo* ha sido estudiada por María José Martínez Martínez en 2016, quien la encuadra en la primera variante de las Vírgenes alfonsíes y la fecha a finales del siglo XIII (*Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago* [Tesis Doctoral]. Universidad de Valladolid, pp. 429-430 [núm. 89]), lo que la haría anterior a la realización del retablo. Previamente (2011-12), había sido restaurada en el taller diocesano de restauración de Burgos, donde, atendiendo a su valor devocional, se la dotó de un reverso cerrado, tallado y policromado. Además, se restituyeron aquellas extremidades que se habían perdido y se pusieron coronas más acordes con la época original de la escultura.

El resto de elementos se encuentra en el Museu Frederic Marès de Barcelona. El análisis estructural de los mismos es del



La imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo* de Castildelgado: fotografía histórica (foto facilitada por Dña.Carmen, vecina de Castildelgado), estado previo a la restauración de 2011-12 (foto: Antonio García Ibeas, taller diocesano de restauración de Burgos) y estado posterior a la restauración de 2011-12 (foto: Fernando Gutiérrez Baños)

máximo interés. Destaca, en primer lugar, el baldaquino, uno de los siete baldaquinos de retablos-tabernáculo castellanos conservados o conocidos en todo o en parte (los restantes son los baldaquinos de los retablos-tabernáculo de Gáceta, Garra, Mondragón, Sevilla, Villamanca y Zuazo de Cuartango) y el mejor conservado junto con el de Villamanca.

Si bien los siete baldaquinos responden a los mismos principios generales de diseño, de construcción y de decoración, existen, asimismo, diferencias entre ellos, significativas, especialmente, entre los de Castildelgado y de Villamanca, que deben de responder, en este caso, a su correspondencia a distintos tipos de retablos-tabernáculo, pues mientras que, de acuerdo con la clasificación propuesta por Kroesen y por Tångeberg (2020; 2021), el retablo de Castildelgado corresponde al “tipo Fröskog”, el retablo de Villamanca corresponde al “tipo Kil”. Las diferencias se acusan, especialmente, en la base. En efecto, el retablo de Castildelgado presenta una base tipo plataforma, apta para recibir los paneles de los retablos del tipo Fröskog, caracterizados por la presencia de relieves y, por lo tanto, por su mayor anchura y peso (cuenta, por lo tanto, con una superficie de apoyo amplia y asentada directamente sobre la superficie sobre la que se coloca el retablo), mientras que el retablo de Villamanca presenta una base de tipo zócalo, apta para recibir los paneles de los retablos del tipo Kil, pintados, estrechos y ligeros (cuenta, por lo tanto, con una superficie de apoyo estrecha y volada, lo que permite dotar de mayor altura a la base). En Castildelgado la base está compuesta por tres tablones paralelos al frente cohesionados por un marco perimetral.

Los restantes elementos del baldaquino del retablo de Castildelgado no presentan tantas diferencias, apreciándose, únicamente, un mayor grado de elaboración. El respaldo o dorsal está compuesto por solo dos tablones de disposición vertical acoplados a unión viva y trabados mediante espigas metálicas y mediante un único travesaño dispuesto por el reverso. Su anverso se presenta muy oscurecido, pero un examen detallado del mismo permite constatar la presencia de una decoración de brocado aplicado que deja en reserva el espacio ocupado originalmente por la imagen (que estuvo fijada con clavos). Esta decoración, consistente en elaborados motivos vegetales, es, por sus propias características técnicas, tardía (en ningún caso anterior a un momento avanzado del siglo XV), pero no se ha podido constatar una decoración anterior, acorde con la factura del retablo. Esta decoración adquiriría la apariencia de un paño lujoso que conferiría el realce adecuado a la imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo* presidiendo su ermita, lo cual la haría similar conceptualmente (no técnicamente o desde el punto de vista del repertorio de motivos) a las decoraciones tardías de los respaldos o dorsales de los baldaquinos de los retablos de Villamanca y de Garra o a la decoración que suponemos de época del respaldo o dorsal del baldaquino del retablo de Zuazo de Cuartango.

El dosel se fija a la parte superior del respaldo o dorsal y se apoya sobre cuatro columnas, exentas las anteriores y pegadas al respaldo o dorsal las posteriores. Debemos destacar el número de cuatro de las columnas (número que se documenta en los baldaquinos de los tabernáculos interior y exterior del retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla, pero que no consta en los ejemplos conservados, en los que se documentan, únicamente, las columnas anteriores), así como la plena articulación arquitectónica de las misma –las columnas cuentan con su basa, con su fuste y con su capitel perfectamente individualizados y trabajados–, rasgo que hermana de nuevo con el retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla (cuyas columnas, si bien no se conservan, figuran en representaciones antiguas) y que se distancia tanto de aquellos retablos que las reducen a varillas (Mondragón y Villamanca) como de aquellos retablos que las geometrizan (Garay). El dosel propiamente dicho presenta el diseño enraizado en el gótico radiante que encontramos invariablemente en los retablos-tabernáculo castellanos en los



Dosel (hastial frontal).
Foto: © Museu Frederic Marès
(fotógrafo: Antonio Ferro)



Estructura del dosel.
Fotos: Fernando Gutiérrez Baños

que es posible estudiar este elemento: cada uno de sus tres hastiales presenta un arco al que se superpone un gablete recorrido en su trasdós por estilizaciones vegetales abstractas, disponiéndose entre arcos y gabletes elementos circulares, a menudo a modo de rosetón (que, en este caso, pueden estar calados o no). En el caso concreto de Castildelgado, el mayor grado de elaboración propio de su baldaquino determina que los arcos de medio punto tanto de su frente (deprimido) como de sus costados presenten intradoses trilobulados calados, que los gabletes que se les superponen presenten estilizaciones vegetales plásticas y que los elementos circulares que median entre arcos y gabletes sean genuinos rosetones calados. Su construcción, no obstante, es la que hemos encontrado en otros ejemplares: arcos constituidos por tablones de disposición horizontal recortados *ad hoc* por la parte inferior y gabletes constituidos por la superposición de tablones de disposición horizontal de anchura decreciente cohesionados por su cara anterior por listones que definen perfectamente su forma triangular e incorporan las estilizaciones vegetales de sus trasdoses, disponiéndose entre arcos y gabletes el techo o cielo del dosel, en el que se han documentado hasta tres policromías, entre ellas la original, de un color azul que se documenta, asimismo, en la policromía original del reverso del panel exterior derecho. No ha sido posible determinar si este azul presentaba algún tipo de elemento (por ejemplo, estrellas). Kroesen y Tångeberg plantean (2021, p. 70), a título de mera conjetura, si los gabletes pudieron estar unidos entre sí por cubiertas a doble vertiente (como las que presentan, por ejemplo, los baldaquinos de retablos-tabernáculo tan distantes como los de Mont-devant-Sasse, en Francia, de Vojňany, en Eslovaquia, o de Vanaja, en Finlandia, o el que se ha fabricado modernamente para el retablo Chiale), pero, a día de la fecha, esta fórmula no está documentada en Castilla y, desde luego, no existen indicios de ella en la estructura del dosel del baldaquino del retablo de Castildelgado. Tampoco de torretas angulares (pero estas sí se documentan en el retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla).

Los paneles de las alas abatibles del retablo de Castildelgado, que se acoplan perfectamente a los arcos del dosel de su baldaquino, presentan por sus anversos relieves tallados en su propio grosor, según un procedimiento técnico que se documenta, asimismo, en el retablo de Quintanar de Rioja (localidad riojana distante apenas 4 km de Castildelgado) y en el retablo de procedencia desconocida que denominamos Mas C-93779. Habiéndose conservado, en este caso, los cuatro paneles, es posible examinar sus características técnicas y constructivas. Los paneles exteriores están constituidos por un único tablón de disposición vertical, pero sus bordes exteriores recibieron un listón clavado cuya finalidad ignoramos. Los paneles interiores están constituidos por dos tablones de disposición vertical acoplados a unión viva y trabados mediante espigas de madera y mediante pares de travesaños dispuestos por el reverso (las espigas de madera se documentan mediante radiografías). Sobre sus juntas se dispusieron tiras de tela que se documentan tanto por sus anversos como por sus reversos. Es importante destacar que



El retablo parcialmente cerrado.
Foto: Fernando Gutiérrez Baños

estos paneles, aunque presentan por sus anversos relieves, funcionan estructuralmente como si estuviesen pintados, puesto que sus relieves, en lugar de sobrepuestos, están tallados en su propio grosor. En los paneles con relieves sobrepuestos (como, por ejemplo, los de los retablos Wildenstein, Marès I, de la iglesia de Santiago el Real de Logroño, Chiale o de Yurre) los listones que los articulan y los compartimentan, los marcos arquitectónicos y los propios relieves cohesionan los paneles, por lo que no son necesarios travesaños por sus reversos. En cambio, en los paneles pintados (como, por ejemplo, los de los retablos Haupt I, Haupt II o de Covarrubias), no existiendo estos elementos por sus anversos, se requieren travesaños por sus reversos.

La articulación entre los paneles del retablo de Castildelgado es la que de manera recurrente se encuentra en la mayoría de retablos-tabernáculo castellanos: escarpías en los bordes fuertes o sustentantes y arandelas en los bordes débiles o sustentados (el cierre del frente del retablo es, asimismo, el que de manera recurrente se encuentra en la mayoría de retablos-tabernáculo castellanos: arandelas en el reverso del panel exterior izquierdo que permiten el cierre del retablo merced

a los ganchos del reverso del panel exterior derecho, como, por ejemplo, en el retablo de Yurre).

En los anversos de los paneles del retablo de Castildelgado se ha podido detectar en algún caso la policromía original al temple en las carnaciones de las figuras (se aprecia especialmente bien, por ejemplo, en el Mago del registro inferior del panel exterior izquierdo), pero, por encima de esta policromía, se superponen en algunas zonas hasta tres policromías, en ocasiones sobre capas de preparación extraordinariamente gruesas, lo que desfigura marcos arquitectónicos y relieves. El predominio del dorado en la policromía visible pretende crear la ilusión de que el retablo es una pieza de orfebrería (que existieron, como lo prueban no solo el excepcional ejemplar de la capilla real de la catedral de Sevilla, único por sus características, sino también el contrato de 1366 del orfebre Sancho Martínez con el cabildo de la catedral de Sevilla). Este afán por convertir visualmente el retablo en una pieza de orfebrería se documenta, asimismo, en el retablo de Yurre o en los relieves procedentes de la localidad alavesa de Arrieta que se exhiben en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, que pertenecieron, sin duda, a un retablo primitivo cuya tipología no se puede determinar (no creemos que fuera un retablo-tabernáculo). En los reversos de los paneles del retablo de Castildelgado se ha podido constatar que el color negro verdoso liso que presentan es, como sospechábamos (Gutiérrez Baños, 2018, p. 56), bastante moderno (siglo XIX o posterior) y que oculta la película pictórica original del siglo XIV.

El desarrollo iconográfico del retablo de Castildelgado muestra de manera quintaesenciada el programa característico de los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos, con el valor añadido de que, estando sus relieves tallados en el propio grosor de sus paneles, en ningún caso sus escenas son susceptibles de haberse perdido (como ocurrió en los retablos Wildenstein y Marès I), de haberse reemplazado (como ocurrió en el retablo que se dice procedente de Contrasta) o de haberse desplazado (como ocurrió en los retablos Chiale y de Yurre). En consecuencia, el retablo de Castildelgado ofrece un término seguro para el estudio del desarrollo iconográfico de los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos y para la restitución de aquellos que sí que se han visto sometidos a vicisitudes como las reseñadas, si bien debe tenerse en cuenta que el retablo de Castildelgado pertenece a un momento avanzado del desarrollo de este modelo, como se pone de manifiesto, por una parte, en la articulación de su registro inferior, de altura similar a la de sus registros intermedio y superior (y no sensiblemente más alto, como en los retablos más antiguos) y en el que la disposición de encasamientos verticales para alojar figuras individuales se ha diluido ya en el panel interior izquierdo, y, por otra parte, en su desarrollo iconográfico, con la representación de los Magos a caballo (y no a pie, como en los retablos más antiguos) y con la inclusión, en el registro intermedio de su ala derecha, de un ciclo completo de la muerte y glorificación de la Virgen con las escenas de la *Dormición de la Virgen* y



Ala izquierda.

Foto: © Museu Frederic Marès
(fotógrafo: Antonio Ferro)

de la *Coronación de la Virgen* (y no con solo una escena, como en el retablo Chiale –*Coronación de la Virgen*–, o con ninguna, como pudo ocurrir en los retablos más antiguos, como sugiere el retablo procedente del priorato benedictino de Santa María de Mave, de finales del siglo XIII y del tipo pentagonal). En cualquier caso, el modelo de Castildelgado se repite puntualmente en retablos posteriores como el retablo de Yurre y el retablo de procedencia desconocida que denominamos Marès II (este,

que acusa ya la evolución tipológica propia de mediados del siglo XIV, inmediatamente anterior al cambio de paradigma representado, acaso, por el retablo Suma II y patente, en cualquier caso, en los retablos-tabernáculo marianos castellanos del siglo XV), por lo que podemos considerar que el retablo de Castildegado representa la formulación clásica y definitiva de los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos.



Ala derecha.
Foto: © Museu Frederic Marès
(fotógrafo: Antonio Ferro)

La nota distintiva de estos retablos es el tratamiento diferenciado de su registro inferior, que afecta a su estructura (aspecto, según se ha indicado, muy diluido ya en el retablo de Castildelgado) y, sobre todo, a su desarrollo iconográfico (aspecto plenamente vigente aún en el retablo de Castildelgado), con una lectura “discriminada” de su discurso en el que su registro inferior, que aloja las escenas más importantes dogmáticamente en relación con la imagen titular del retablo (a saber, *Adoración de los Magos* y *Anunciación*), se lee de izquierda a derecha de manera separada de sus registros superior e intermedio, que se leen de izquierda a derecha y de arriba abajo. Esta diferenciación afecta, asimismo, al tipo de figuras que se alojan en cada encasamiento, pues en el registro inferior encontramos figuras aisladas en encasamientos individuales que componen escenas con las figuras adyacentes (y, en el caso de la *Adoración de los Magos*, con la imagen titular) y en los registros intermedio y superior encontramos grupos de figuras que componen, cada uno de ellos, una escena. La lectura de los registros superior e intermedio del retablo de Castildelgado, complementaria de la lectura del registro inferior, sería la siguiente: *Visitación*, *Nacimiento de Cristo*, *Presentación de Cristo en el Templo*, *Anuncio a los pastores*, *Magos ante Herodes*, *Matanza de los Inocentes*, *Dormición de la Virgen* y *Coronación de la Virgen*. Con esta secuencia, la única escena que estaría “fuera de lugar” sería el *Anuncio a los pastores*, que, en rigor, debería ir detrás del *Nacimiento de Cristo* (como ocurre en el retablo Chiale), pero su importancia relativa menor y su complejidad compositiva menor propiciaron este desplazamiento, que se documenta ya en el retablo procedente del priorato benedictino de Santa María de Mave.

La interpretación del programa iconográfico de este retablo-tabernáculo (que podemos hacer extensiva al resto de primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos) ha suscitado observaciones de interés por parte de diversos historiadores del arte. Joaquín Yarza, por ejemplo, más allá de comentar algunos detalles de las escenas de los *Magos ante Herodes* y de la *Coronación de la Virgen*, destacó que la *Anunciación* se encontrase al final del ciclo en vez de al comienzo, donde lo que se encuentra es la *Visitación*, y pensó que dicha peculiaridad se debería a la importancia de la escena, que apenas habría tenido espacio suficiente para su adecuado desarrollo en la cumbrera del panel exterior izquierdo donde se representó, finalmente, la *Visitación*. Por nuestra parte, no creemos que la *Anunciación* se encuentre al final del ciclo, sino destacada, por su importancia dogmática, junto a la *Adoración de los Magos* en el registro inferior del retablo, de acuerdo con nuestra propuesta de lectura discriminada de los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos. Isidro Bango, por su parte, propuso interpretar el retablo en su conjunto a la luz de una devoción cada vez más extendida a finales de la Edad Media: los gozos de Nuestra Señora, hasta el punto de afirmar que es inadecuado referirse a un retablo como este como retablo con escenas de la infancia de Cristo y de la muerte y glorificación de la Virgen, pues “únicamente deberíamos denominar tabernáculo de los Gozos de Nuestra

Señora" (2010, pp. 188-189 y 193). Los gozos de Nuestra Señora aparecen en el siglo XI en los escritos de San Pedro Damiani, en términos muy vagos de los que se hacen eco en Castilla en el siglo XIII Gonzalo de Berceo o fray Juan Gil de Zamora, pero ya en el siglo XIII encontramos en la literatura devocional enumeraciones codificadas en cuanto a número y en cuanto a episodios seleccionados que no harán sino enriquecerse en los siglos siguientes. De esta manera, de los cinco gozos de Gautier de Coincy (*Anunciación, Virginidad* –referida a las circunstancias de la concepción y del nacimiento de Cristo–, *Resurrección, Ascensión y Asunción / Coronación de la Virgen*) pasamos a los siete gozos que, ya en contexto castellano, se documentan en las *Cantigas de Santa María* (cantiga 1) y en cuatro composiciones de Juan Ruiz incluidas en su *Libro de buen amor* (*Anunciación, Nacimiento de Cristo, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción / Coronación de la Virgen*) y a los doce que se documentan en un poema en cuaderna vía del siglo XIV (*Anunciación, Visitación, Nacimiento de Cristo, Adoración de los Magos, Presentación de Cristo en el Templo, Huida a Egipto, Cristo entre los doctores, Bodas de Caná, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción / Coronación de la Virgen*). Para Isidro Bango en el retablo de Castildelgado se representan cinco gozos de la Virgen (2010, pp. 193-200): 1.- *Anunciación* (escenas de la *Anunciación*, con San José, que serviría a esta escena y a la de la *Adoración de los Magos*, y de la *Visitación*); 2.- *Nacimiento de Cristo* (escenas del *Nacimiento de Cristo* y del *Anuncio a los pastores*); 3.- *Adoración de los Magos* (escenas de los *Magos ante Herodes*, de la *Adoración de los Magos* y de la *Matanza de los Inocentes*); 4.- *Presentación de Cristo en el Templo* (escena homónima); y 5.- *Asunción / Coronación de la Virgen* (escenas de la *Dormición de la Virgen* y de la



Nacimiento de Cristo.

Foto: Fernando Gutiérrez Baños

Coronación de la Virgen). En la escena del *Nacimiento de Cristo* Bango destaca la presencia de una manzana en manos de María (y de San José, que se la ofrece), detalle alusivo a su condición de Nueva Eva que no se repite en el retablo de Yurre, que, pese a reiterar puntualmente el programa del retablo de Castildelgado, ofrece variantes en el desarrollo particular de sus escenas.

Por nuestra parte, no creemos que los gozos de Nuestra Señora ofrezcan la clave para interpretar el retablo de Castildelgado (y, por extensión, los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos). Desde luego, está plenamente justificada la mayoría de asociaciones de escenas que propone Isidro Bango, pues encuentra su respaldo en las fuentes (así, por ejemplo, la de la *Visitación* con la *Anunciación* o la del *Anuncio a los pastores* con el *Nacimiento de Cristo*; no tanto la de la *Matanza de los Inocentes* con la *Adoración de los Magos*, que no encontramos en las fuentes y que, desde luego, no parece, precisamente, un episodio gozoso). Por otra parte, es indudable la importancia creciente de la devoción de los gozos de Nuestra Señora en la vida y en la creación artística de la Baja Edad Media: sin adentrarnos en el siglo XV, podemos recordar, por ejemplo, cómo Ángela Franco apuntó agudamente a los gozos de Nuestra Señora como clave para entender el programa del retablo de Quejana, de 1396 y del tipo frontal, y cómo el anteriormente mencionado contrato de 1366 del orfebre Sancho Martínez para la realización de un retablo-tabernáculo mariano para la catedral de Sevilla especifica un programa iconográfico que responde, en gran medida, a la versión extensa de los gozos de Nuestra Señora (Gestoso y Pérez, José [1890]: *Sevilla monumental y artística*, t. 2. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 191-192, n. 1), por lo que estos, desde luego, no serían ajenos a los retablos-tabernáculo. Pero los gozos de Nuestra Señora, desde sus versiones más breves hasta sus versiones más extensas, incluyen siempre episodios de la vida adulta de Cristo, muy especialmente de su glorificación, y estos están ausentes por completo del retablo de Castildelgado y de los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos. Como hemos apuntado en otros lugares, creemos que la formación de estos responde, ante todo, a la importancia de la imagen mayestática y al ascendiente de la escultura monumental y funeraria, en la que los temas de la *Adoración de los Magos* y de la *Anunciación*, en esta secuencia aparentemente ilógica (pues quizás esperaríamos encontrar en primer lugar la *Anunciación* y solo después la *Adoración de los Magos*), aparece asociados, por razones dogmáticas, a la imagen mayestática de la Virgen con el Niño (subrayando, de esta manera, la divinidad y la humanidad de Cristo), y que, sobre este núcleo generador, se irían incorporando escenas de la infancia de Cristo y de la muerte y glorificación de la Virgen (Gutiérrez Baños, 2018, pp. 58-64; 2020, pp. 248-251). Resulta llamativo que la selección final de temas coincida con la que se codificará para ilustrar las horas de la Virgen en los libros de horas (mañitines, *Anunciación*; laudes, *Visitación*; prima, *Nacimiento de Cristo*; tercia, *Anuncio a los pastores*; sexta, *Adoración de los Magos*; nona, *Presentación de Cristo en el*

*Templo; vísperas, Huida a Egipto o Matanza de los Inocentes; completas, Coronación de la Virgen o Huida a Egipto o Matanza de los Inocentes o Dormición de la Virgen o Asunción; Wieck, Roger S. [2001]: *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 2ª ed. Nueva York, George Braziller y The Walters Art Museum, p. 60), pero, por una parte no parece, a priori, que se puedan asociar los primitivos retablos-tabernáculo marianos castellanos con la práctica de la liturgia de las horas (recuérdese, además, que desconocemos el contexto original de la mayoría de ellos) y, por otra parte, dicha selección de temas no se codificará, en el caso de los libros de horas, hasta finales del siglo XIV, cuando ya había periclitado en los retablos-tabernáculo marianos castellanos.*



El retablo cerrado.
Foto: © Museu Frederic Marès
(fotógrafo: Antonio Ferro)

Cerrado, el retablo de Castildelgado muestra en la actualidad un color negro verdoso liso que, como hemos avanzado, resulta ser producto de un repinte moderno que oculta la película pictórica original del siglo XIV. Atendiendo a la existencia de paralelos (retablos de Norra Ny, en Suecia, y de Urjala, en Finlandia), Andersen lo dio por bueno y lo insertó en su teoría general sobre el reverso de los retablos-tabernáculo marianos, cuyas decoraciones, figurativas o no, considera equivalentes de los paños de Cuaresma (2020, pp. 70 y 75). Pero el estudio técnico desarrollado en el museo con ocasión del presente proyecto de investigación ha puesto de manifiesto que, como parece haber sido lo más frecuente en los retablos-tabernáculo castellanos, su reverso presentó figuración. En el reverso de los paneles exteriores las radiografías permiten identificar las figuras de pie y afrontadas de *San Pedro* en el panel exterior izquierdo y de *San Pablo* en el panel exterior derecho. Este apenas se reconoce, proponiéndose su identificación partiendo de la figura más fácilmente reconocible (por su fisonomía) de *San Pedro*. La representación de los príncipes de los apóstoles en el frente del retablo cerrado se documenta en otros ocho retablos-tabernáculo castellanos (retablos de Arana I, de Astudillo I, de Los Balbases, de Olano y de Pangua y retablos de procedencia desconocida denominados convencionalmente Haupt I, Haupt II y Chiale), disponiéndose *San Pedro* a la izquierda en cuatro casos (retablos de Astudillo I, de Los Balbases, de Olano y Chiale). En el reverso de los paneles interiores las radiografías muestran formas circulares similares en tamaño y posición a los nimbos de *San Pedro* y de *San Pablo*, pero, si, por una parte, esto nos podría invitar a pensar en la presencia de más apóstoles en los paneles interiores (que se documenta, únicamente, en el retablo de Arana I), obliga a la prudencia la existencia en estos paneles de travesaños, pues dificulta la representación de figuras de pie (de las que, por otra parte, no se identifican trazos). No es posible, por lo tanto, hacer una propuesta sobre las eventuales representaciones de los paneles interiores.

Los costados visibles de los paneles estaban, asimismo, pintados. En 2020-21 se pudo retirar el color negro verdoso liso de los costados del panel exterior izquierdo, dejando a la vista, en el costado exterior, una decoración pseudoheráldica y, en el costado interior (que formaría un entrante con el costado del panel adyacente cuando el retablo se encontrase cerrado), una decoración consistente en estilizaciones vegetales de color amarillo sobre fondo de color rojo. La primera resulta especialmente interesante: consiste en una sucesión de cuarteles rojos y blancos que, en lugar de albergar, como esperaríamos, castillos amarillos y leones en alguna de las variantes del esmalte de púrpura que se encuentran en la pintura del periodo, que van del negro al rojo, albergan aspas con pequeños trazos transversales en sus extremos de color amarillo (en los cuarteles rojos) y de color negro (en los cuarteles blancos), con lo que se remeda de manera evidente el efecto de las armas reales (las cuales se encuentran, en efecto, de manera comparable en los retablos Chiale y Wildenstein), pero se evita su explícita representación (lo cual resulta extraño en una institución que siglos después reivindicará ser de fundación real).

Existe un especial parentesco entre los retablos de Castildelgado y de Yurre, pero, por el estilo de sus figuras, más apegado a los modelos burgaleses de finales del siglo XIII, y por el diseño de las arquitecturas de su registro inferior, cercano a obras de ca. 1300 (como, por ejemplo, el retablo procedente, supuestamente, de Contrasta), consideramos que el retablo de Castildelgado es más antiguo (y de más calidad) que el retablo de Yurre, si bien entendemos que cabe proponer para ambos una cronología dentro del segundo cuarto del siglo XIV que los sitúe en una secuencia adecuada entre los retablos Chiale y Marès II. Cosa distinta es si el retablo de Yurre deriva del de Castildelgado o si los dos derivan de un prototipo común. Si bien el programa iconográfico es el mismo en ambos casos, el desarrollo particular de cada escena no siempre lo es. En la Edad Media, tanto Castildelgado como Yurre pertenecían a la misma diócesis de Calahorra y La Calzada y en el panorama artístico de esta ejercía un gran ascendiente el foco burgalés, donde pudo codificarse el retablo-tabernáculo mariano castellano plenamente desarrollado cuyos rasgos distintivos parecen haberse originado más al oeste.

Agradecimientos: Agradecemos al Museu Frederic Marès de Barcelona, en las personas de su restauradora, Carmen Sandalinas Linares, y de sus sucesivas conservadoras de escultura, Sílvia Llonch Pausas y Montserrat Torras Virgili, las facilidades dadas para el acceso y estudio de la obra. Agradecemos muy especialmente a Carmen Sandalinas Linares su implicación en este proyecto de investigación. Agradecemos, asimismo, a la archidiócesis de Burgos, en la persona de su responsable de patrimonio, Juan Álvarez Quevedo, y al párroco y vecinos de Castildelgado (entre estos, muy especialmente, a D.ª Carmen) las facilidades dadas para el acceso y estudio de la imagen de *Nuestra Señora la Real del Campo*, así como a Antonio García Ibeas, responsable del taller diocesano de restauración de Burgos, el haber compartido con nosotros la documentación gráfica sobre la restauración de dicha imagen en 2011-12.

RETABLO DE CASTILDELGADO

ESTUDIO TÉCNICO

MFM 814 Tabernáculo de Santa María la Real del Campo de Castildegado (Burgos), c.1300, madera policromada (203 x 222 x 64 cm)

SOPORTE

Retablo-tabernáculo formado por un cuerpo central o baldaquino, que se cierra mediante cuatro paneles.

Los paneles presentan bajorrelieves por la cara del anverso y son lisos por la cara del reverso. Distinguiremos entre los paneles interiores, que cuelgan del baldaquino, y los exteriores, que cuelgan de los interiores y permiten cerrar el baldaquino mediante dos aldabas de hierro forjado.

La madera identificada en los paneles es del género *Pyrus* (manzano o peral), madera con poca veta en su imagen RX. También presenta otras maderas de veta más marcada en su imagen RX, posiblemente tipo conífera (abeto, pino...), en algunos elementos originales (la mitad del respaldo del baldaquino).



Madera del género *Pyrus*
(manzano o peral).

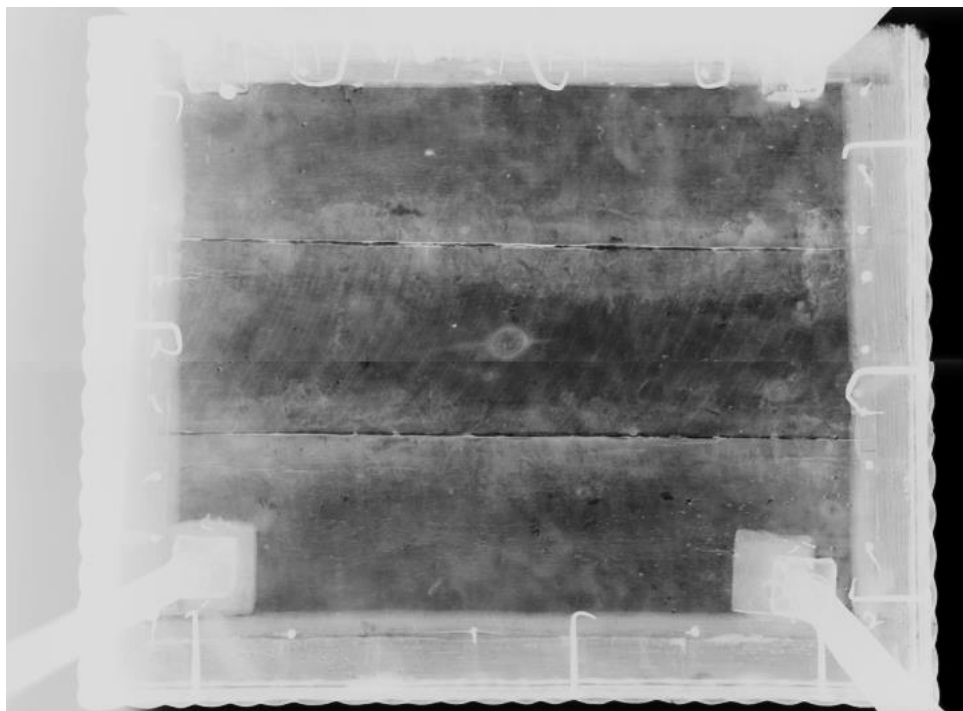
Corte transversal 100x.

Foto: Museu Frederic Marès

© Enrique Parra

LARCOQUÍMICA Y ARTE S.L.

El baldaquino está formado por diversos elementos: una base de la que parten cuatro columnas que sujetan el dosel junto con el respaldo. La base está formada por tres tablas ensambladas a "unión viva" y unidas mediante un marco de travesaños perimetrales sujetos con clavos de forja.



Base del baldaquino.

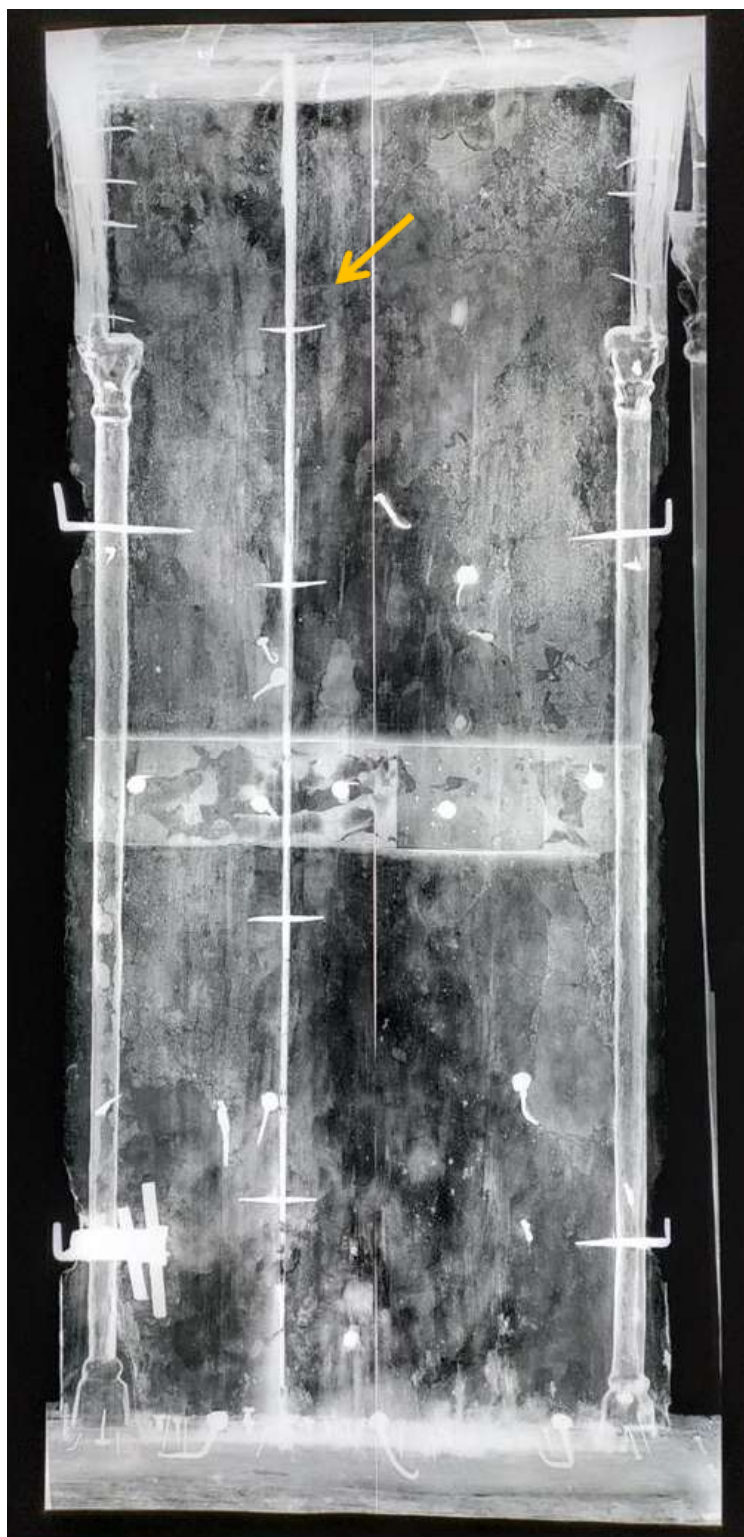
Examen mediante RX:

observamos la unión de tres tablas
a "unión viva", unidas mediante
un marco de travesaños
perimetrales sujetos con clavos de forja.

Foto: Museu Frederic Marès

© Carmen Sandalinas

El respaldo está formado por dos tablas ensambladas a “unión viva” y reforzadas mediante cuatro espigas de forja, presentando además un travesaño clavado por el reverso. El respaldo, presenta también en superficie, diversos clavos de forja entrados por el reverso, cuya función original era la de sujetar la imagen de la Virgen con el Niño, actualmente separada del conjunto y conservada en el lugar de origen del Tabernáculo. Las dimensiones de la imagen y la posición de los clavos confirman su función. Presenta también los cuatro elementos de forja que corresponden a las bisagras originales, con un refuerzo en la bisagra inferior izquierda



Respaldo del baldaquino.

Examen mediante RX:
observamos la unión de dos tablas a
“unión viva” mediante espigas
de forja, travesaño central sujeto
con clavos de forja, bisagras de forja
originales, excepto la inferior
con refuerzo en la inferior izquierda,
y diversos clavos de forja para sujetar
la imagen de la Virgen con el Niño.

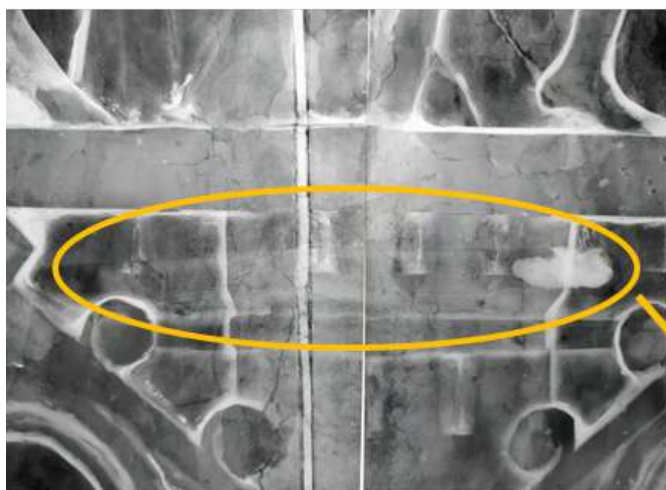
Foto: Museu Frederic Marès

© Carmen Sandalinas

Las arquitecturas del dosel del baldaquino se sujetan también con clavos de forja, bilobulados y de menor tamaño que en otras zonas, presentando además algún clavo moderno sujetando alguna pequeña reconstrucción del soporte.

Los paneles cuelgan del respaldo del baldaquino mediante bisagras originales de forja, exceptuando la inferior izquierda, que presenta una placa y elementos metálicos de refuerzo. El conjunto se cierra frontalmente mediante dos aldabas de forja situadas en la parte superior e inferior de ambos paneles exteriores.

Los paneles interiores son más anchos y están formados por la unión de dos tablas ensambladas a "unión viva", reforzadas con espigas de madera y tela de lino, y dos travesaños por el reverso sujetos con pequeños clavos de forja bilobulados, similares a los que sujetan las arquitecturas del dosel del baldaquino.



Panel interior izquierdo. Examen RX: observamos dos tablas a unión viva reforzada con dos espigas de madera situadas respectivamente en las zonas de las arquitecturas de las escenas intermedias e inferiores, dos travesaños sujetos con clavos de forja y las bisagras en ambos costados.

Detalle RX de la espiga de madera horizontal (madera con veta marcada, tipo conífera) y la unión de tablas en vertical a "unión viva" y madera con enlizado de refuerzo.

Fotos: Museu Frederic Marès
© Carmen Sandalinas



Los travesaños están situados en la zona de las bisagras, que también son originales. Presenta, además, enlizado de protección recubriendo parcialmente distintas zonas del soporte de madera por ambos lados, reverso y zona de bajorrelieve. Según los análisis, el enlizado es de tejido de lino, de hilos de 1 cabo, con torsión Z, envueltos con un estuco blanco de yeso y cola animal, muy similar al descrito para la preparación original del Tabernáculo.

Los paneles exteriores son de una sola pieza, pero presentan además un listón de refuerzo en el costado exterior clavado con clavos de forja. También presenta tela de lino de refuerzo sobre el soporte en determinadas zonas.



Panel exterior izquierdo.
Detalle examen RX:
listón de refuerzo en canto exterior
con clavos de forja.
Fotos: Museu Frederic Marès
© Ramón Muro y Carmen Sandalinas.

En general, el estado de conservación del soporte del Tabernáculo es bueno, a pesar del ataque de insectos xilófagos, el alabeado de los paneles interiores y exteriores y las pequeñas reconstrucciones de pérdidas en la base de los paneles y en las arquitecturas del dosel del baldaquino. Las fotografías de los paneles interiores, conservadas en el Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, nos permiten constatar el grado de pérdida antes de su reconstrucción. La zona de pérdidas más importantes la encontramos en la parte inferior del panel interior izquierdo.



Panel interior izquierdo,
detalle de pérdidas en la parte inferior.
Foto: Archivo de la Diputación
Provincial de Burgos.
Detalle RX de la reconstrucción
visible de zonas perdidas.
Foto: Museu Frederic Marès
© Carmen Sandalinas

POLICROMÍA

En su conjunto, el Tabernáculo presenta policromía de diversas épocas en todos sus elementos. Encontramos restos de policromía medieval, policromía de los s.XVI-XVIII, del s.XIX y retoques del s.XX.

Los exámenes y análisis realizados (24 muestras con cargo al Proyecto, exámenes mediante microscopio binocular, luz rásante, luz UV, RX) nos han permitido obtener algunos datos de interés que presentamos seguidamente.

El Baldaquino presenta en el respaldo importantes restos de policromía con técnica de brocado aplicado sobre una base de bol rojo. El adhesivo empleado es una mezcla de cera-resina y el relleno una mezcla compleja de pigmentos (laca roja, albayalde, azurita, calcita, minio de plomo, tierras, negro carbón). La lámina es de peltre (estaño 97% - plomo 3 % p/p) y está cubierta por una veladura de laca roja, al temple o temple graso, y en superficie presenta varias capas de barniz y suciedad que impiden apreciar su cromatismo. El examen mediante RX nos ha permitido recuperar el modelo vegetal reproducido en el brocado, tipo piñas, muy trabajado. También hemos podido constatar que el brocado se encuentra bordeando la zona reservada para la imagen de la Virgen con el Niño.



Examen mediante RX
del respaldo del baldaquino:
detalle de la policromía
con brocado aplicado,
contraste visible de la lámina
de peltre y pigmentos pesados.
Calco de la imagen de RX
y reconstrucción
de los motivos decorativos, tipo piñas,
del brocado aplicado.
Foto: Museu Frederic Marés
© Carmen Sandalinas

No se ha identificado policromía subyacente en esta zona, a pesar de que la técnica del brocado aplicado puede datarse desde mediados del s.XV hasta mediados del s.XVI, como técnica originaria de los Países Bajos (1420-1560), y es a partir de 1412 cuando se inicia la documentación de los tejidos denominados "brocado" en castellano medieval. La técnica del brocado apli-

cado se introduce en España a partir de la Diócesis de Burgos, con sus puertos en el Cantábrico y el comercio con Flandes.

Es importante resaltar que la imagen de la Virgen con el Niño conservada en Castildelgado y considerada parte de Tabernáculo podría conservar también restos de brocado aplicado en la indumentaria. Un análisis de materiales permitiría su comparación con los hallados en el respaldo del baldaquino.

En el frontal y laterales de las arquitecturas del dosel del baldaquino solo se ha identificado policromía del siglo XV-XVI, un plateado al bol corlado con laca roja, posiblemente sobre un resto de estuco original. Queda pendiente el análisis de los elementos dorados, donde se distinguen los elementos más antiguos por el micro-craquelado que presentan.

El dosel del baldaquino presenta tres policromías en la zona azul del techo o cielo: la primera capa, original, simula un azul al temple (albayaalde, índigo o pastel, negro carbón...); la segunda capa es una repolicromía con un estofado al temple con azurita sobre plateado al bol, de motivos desconocidos; la tercera y última capa, visible, es un repinte al temple con pigmentos del siglo XIX (azul ultramar artificial, verde de cobre, litopón de bario y zinc...).



Detalle del frontal de las arquitecturas del dosel con plateado al bol corlado con laca roja.

Foto: Museu Frederic Marés
© Ramón Muro.

Detalle del cielo o techo del dosel del baldaquino.

Foto: Museu Frederic Marés
© Carmen Sandalinas

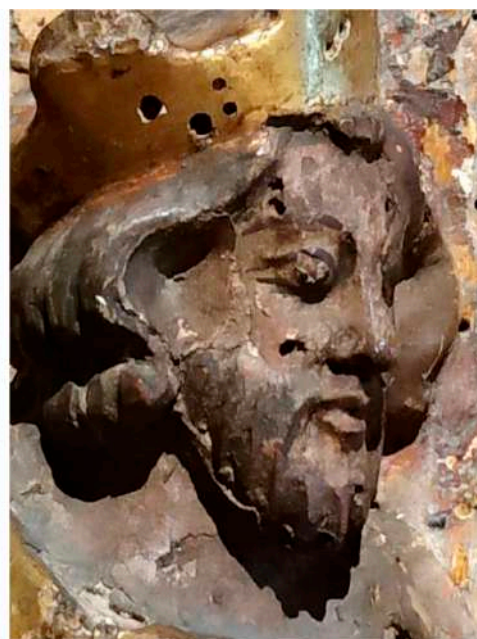
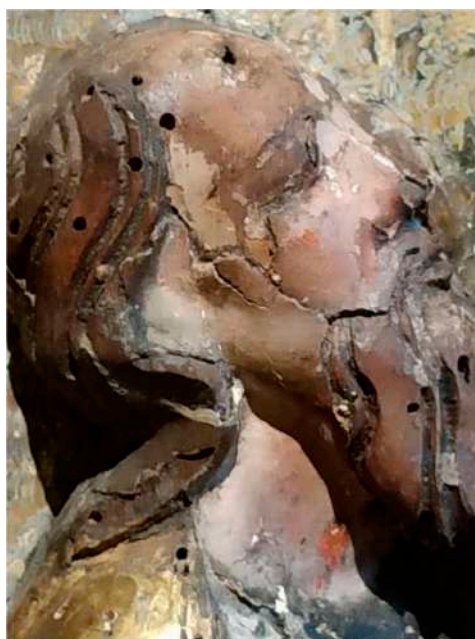


Los paneles que forman las alas del Tabernáculo presentan policromía por todas sus caras.

El Tabernáculo abierto muestra el anverso de los paneles tallados en bajorrelieve, dorado y policromado. Encontramos restos de policromía original al temple en las carnaciones, aplicada sobre una fina capa de preparación. Sobre esta policromía original se han identificado, en algunas zonas analizadas, dos

gruesas capas de preparación y una capa de bol anaranjado, sobre la que reposan hasta tres repolicromías oleosas, aplicadas sin capas de preparación intermedias. La última capa de carnación al óleo, visible, presenta además pincelada de cierto grosor con relieve. Esta acumulación de capas enmascara, en general, el detalle del fino trabajo de talla original de los bajorrelieves.

En la escena de la Epifanía, encontramos restos de policromía original al temple en el rostro Rey Mago arrodillado más cercano (panel interior izquierdo), con finas líneas a pincel, en marrón, para representar ojos y cejas (pocos restos solo visibles ante la lupa). El Rey Mago a caballo más alejado (panel exterior izquierdo) presenta también una policromía que podría ser original, se aprecia el poco espesor de las capas de preparación y pictórica visibles por el desprendimiento de las repolicromías en esta zona. También presenta ojos y cejas en marrón, aunque la pincelada parece más gruesa que en el caso anterior. El análisis de la mano del Rey Mago de en medio, a caballo con la cabeza vuelta hacia atrás, nos ha permitido identificar dos capas de policromía al óleo, la más antigua de tono rosado, sobre ella las gruesas capas de preparación y bol anaranjado, encima otra capa rosada cubierta por una fina capa gris y otra de tonalidad gris verdoso, que dan a la última carnación una tonalidad más oscura.



Detalle del rostro del Rey Mago
arrodillado más cercano
(panel interior izquierdo).
Detalle del rostro del Rey a caballo
más lejano (panel exterior izquierdo)
Fotos: Museu Frederic Marés
© Carmen Sandalinas

En la escena de Los Santos Inocentes no quedan restos de la policromía original. En las carnaciones de mujeres y niños encontramos dos capas rosadas al óleo, superpuestas, y aplicadas sobre las gruesas capas de preparación y bol anaranjado descritas anteriormente.

En la misma escena, en los ropajes dorados y armaduras, sobre los restos de la preparación original se han identificado las capas de preparación y bol anaranjado de la repolicromía, sobre las que se aplican los panes de oro y plata con sus

respectivas corlas. En el ropaje de la mujer arrodillada se han identificado restos de la capa de preparación original, sobre la que descansa la repolicromía completa con su estuco, bol anaranjado, dorado y veladura de laca roja al temple. En las armaduras de los soldados también sobre la base de bol anaranjado se han identificado restos de pan de plata corlada.

El estofado del fondo de las escenas presenta motivos vegetales realizados con repicado, a punzón y cincel sobre el oro, y policromados a punta de pincel siguiendo la decoración con único tono, laca roja o laca verde (posiblemente de cobre). El aglutinante identificado es al temple, posiblemente de huevo. Este tipo de policromía ya se emplea en el s.XIV. No se ha identificado por el momento policromía original subyacente. La policromía de los fondos presenta amplias zonas reintegradas que intentan imitar el trabajo de punzón y cincel sobre el oro, quedando desvirtuada la decoración vegetal.



Detalle del estofado
con decoración vegetal
del fondo de la escena
de la *Visitación*
en panel exterior izquierdo.
Foto: Museu Frederic Marès
© Ramón Muro

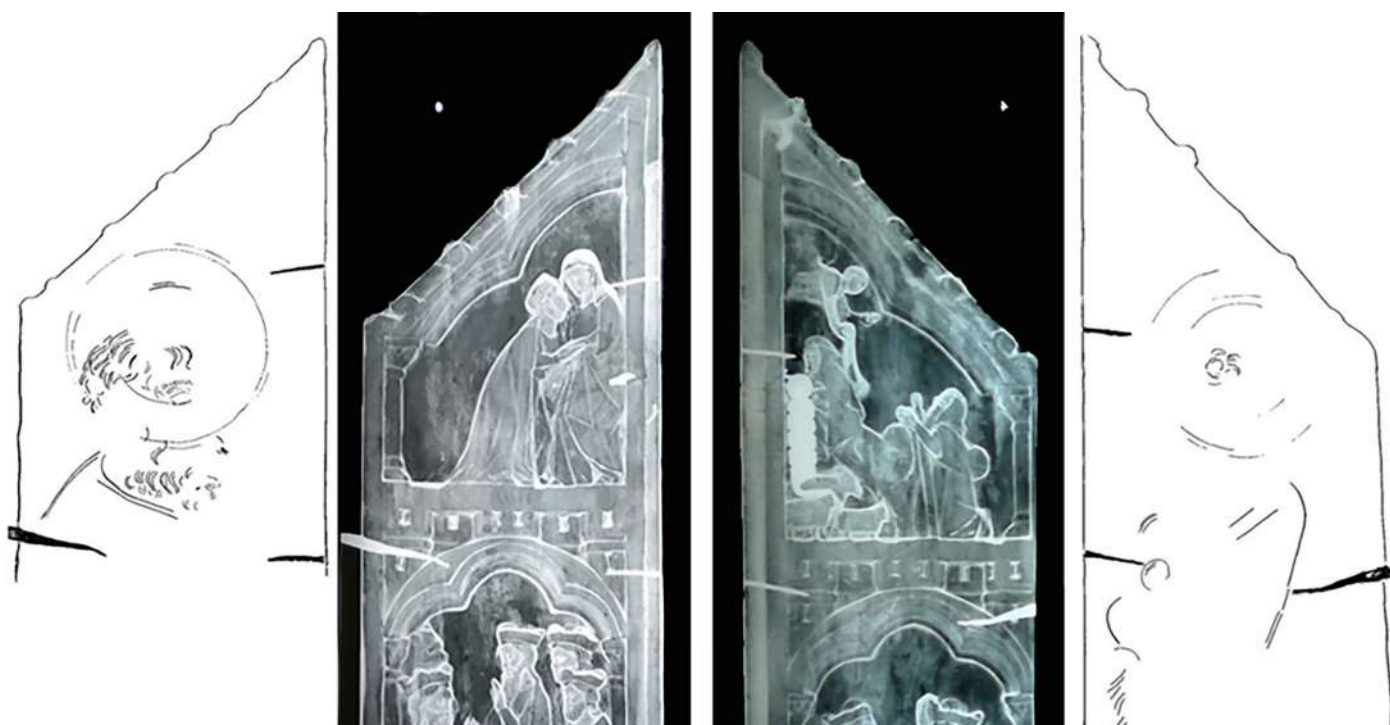


Detalles del estofado
con decoración vegetal
del fondo de la escena
de la *Epifanía*
en panel interior izquierdo.
Fotos: Museu Frederic Marès
© Carmen Sandalinas

El dorado, analizado en diversas zona, es al agua sobre bol rojo-anaranjado, con pan de oro de 23 -24 quilates (99%Au, Ag 1% p/p).

El Tabernáculo cerrado presenta el reverso de los paneles a modo de tablas pintadas. Bajo la actual pintura monocroma en negro-verdoso se ha identificado policromía original al temple, así como también en los cantos interiores y exteriores.

Los paneles exteriores presentan pintura subyacente por el reverso, posiblemente la representación de San Pedro y San Pablo de cuerpo entero, respectivamente en cada uno de los paneles izquierdo y derecho, como se ha encontrado en otros retablos-tabernáculo. El examen mediante RX ha permitido distinguir algunas pinceladas de los ojos, cabello, barbas, cuello, líneas del ropaje en parte superior y también las aureolas que presentan además marca incisa.



Detalles del examen mediante RX de los paneles exteriores en posición cerrado, obtenemos el calco de las posibles figuras de San Pedro y San Pablo representadas en el reverso de los paneles.
Fotos: Museu Frederic Marès
© Carmen Sandalinas

El reverso del panel exterior izquierdo, con posible figura de San Pedro, se ha identificado policromía original al temple que simula ser un azul, mediante una capa de color negro con albayalde, negro carbón e índigo (tr.) sobre base gris. Es importante resaltar que esta policromía encuentra su paralelismo en la policromía identificada como original en el techo del baldaquino. En este panel, también se ha identificado policroma original al temple de tierra roja y yeso cubierta por una capa de minio. Estas capas se encuentran recubiertas por la policromía monocroma visible, negra verdosa, que corresponde a una repolicromía al temple con pigmentos del s.XIX (amarillo de cromo, blanco de zinc...).

En los paneles interiores, el examen mediante RX ha permitido identificar un aro de contraste radiográfico, presente por el reverso, sobre el travesaño superior, similar

a la aureola de San Pedro y San Pablo tanto en dimensiones como ubicación. En el panel interior derecho, en la zona del aro visible mediante RX, se han identificado cuatro capas de policromía al temple. La primera, amarilla con oropimente, es la original; la segunda, negro sobre blanco (albayalde, negro carbón...); la tercera, igual que la segunda negro sobre blanco, del s.XIX (blanco de zinc...); y la cuarta y última, negra verdosa, también al temple, del s.XIX o posterior (blanco zinc...).



Reverso de los paneles del Tabernáculo con la ubicación de las aureolas de San Pedro y San Pablo a partir del examen mediante RX y de los aros de contraste RX en paneles interiores. Detalle en reverso de panel interior derecho de línea visible en contraste RX y fotografía macro de la policromía subyacente encontrada en esta zona. Fotos: Museu Frederic Marès © Carmen Sandalinas

En la parte baja del panel interior izquierdo también se han identificado cuatro capas de policromía al temple, la original amarilla de oropimente, la segunda policromía de negro carbón y azul de cobre artificial, al uso s.XVI-XVIII, la tercera de color negro (negro carbón, sulfato de bario...) del s.XIX o posterior y la cuarta y última capa visible negra verdosa (blanco de zinc...) del s.XIX o posterior. En otras zonas del reverso de este panel se han identificado tres capas de policromía. En el travesaño superior presenta una policromía original al temple de color negro sobre base de minio, cubierta por un repinte negro (negro carbón, blanco de zinc...) del s.XIX o posterior y una última capa negra verdosa. Y en la parte superior la primera capa original es de tierra roja con algo de minio, la segunda negra, y la tercera y última gris verdoso.

Los costados de los paneles también estaban policromados. En el panel exterior izquierdo se ha podido recuperar parte de la policromía original de ambos costados, oculta bajo la capa visible del repinte negro verdoso.

El costado exterior del panel exterior izquierdo, visible con el Tabernáculo abierto, presenta policromía original al temple con motivos repetidos de una decoración pseudoheráldica que imita, por su cromatismo y no tanto por los motivos, el efecto de las armas reales de los cuarteles de Castilla y León (decoración heráldica encontrada en los cantos de otros retablos- tabernáculo de la época). La decoración consiste en aspas con pequeños trazos transversales en los extremos, alternando el motivo con dos tonalidades distintas: aspas negras sobre blanco y aspas amarillas sobre rojo. Los pigmentos identificados son minio de plomo, tierra roja, albayalde, oropimente y negro carbón, ampliamente utilizados en la Edad Media.

El costado interior del panel exterior izquierdo, visible con el Tabernáculo cerrado, presenta policromía original al temple con una fina decoración de estilizaciones vegetales en amarillo (oropimente) sobre rojo anaranjado (minio, albayalde...), que responden a un diseño frecuente en pinturas y policromías de los siglos XIII-XIV.



Detalle de las policromías
de los costados exterior e interior
del panel exterior izquierdo.
Costado exterior
con decoración pseudoheráldica
y costado interior
con estilizaciones vegetales.
Fotos: Museu Frederic Marès
© Carmen Sandalinas

CONCLUSIONES Se confirma la autenticidad de los elementos estructurales del Tabernáculo, con pequeñas reconstrucciones puntuales, así como la posible pertenencia al conjunto de la Virgen con el Niño conservada en Castildelgado.

En relación a la policromía, tanto el baldaquino como el anverso de los paneles, tallados en bajorrelieve, conservan pocos restos subyacentes de policromía original. La policromía visible corresponde a diferentes épocas, posiblemente entre el s.XV y s.XIX, con las intervenciones de restauración del s.XX, y con mayor número de repolicromías superpuestas en las carnaciones. El estofado del fondo de los bajorrelieves y el brocado aplicado presente en el fondo del baldaquino y en la imagen de la Virgen y el Niño convivirían en el retablo con sus representaciones vegetales a partir del s.XV (el estofado incluso podría ser algo anterior). Por lo que se refiere a los reversos y cantos pintados, quedan importantes restos de policromía subyacente del s.XIV por recuperar. La policromía al temple recuperada en los cantos es original, siguiendo otros modelos de la época. Queda pendiente la recuperación de las pinturas subyacentes de San Pedro y San Pablo en los paneles exteriores, y las representaciones, aún desconocidas, de los paneles interiores.

AGRADECIMIENTOS A Fernando Gutiérrez Baños, Catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y director del presente Proyecto, por su valiosa ayuda, colaboración y aportaciones al estudio técnico de la obra.

A Viviana López y Sonia Berrocal, por su colaboración en las intervenciones de conservación-restauración.

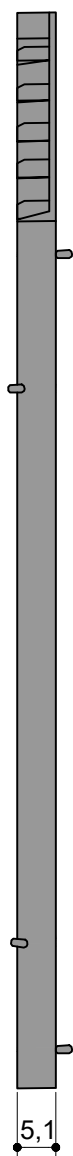
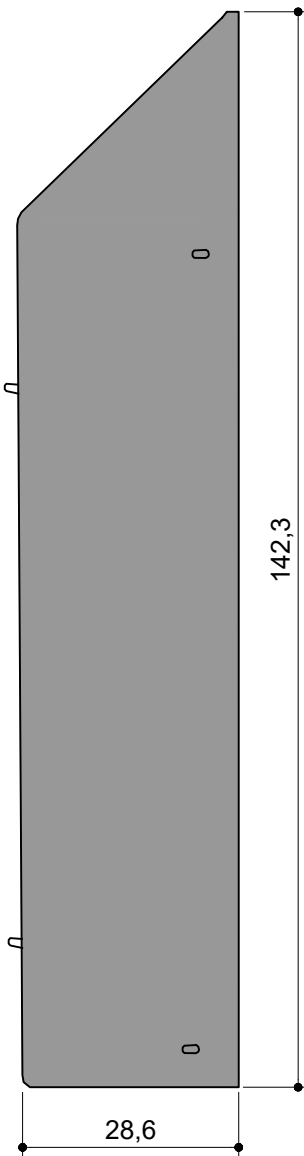
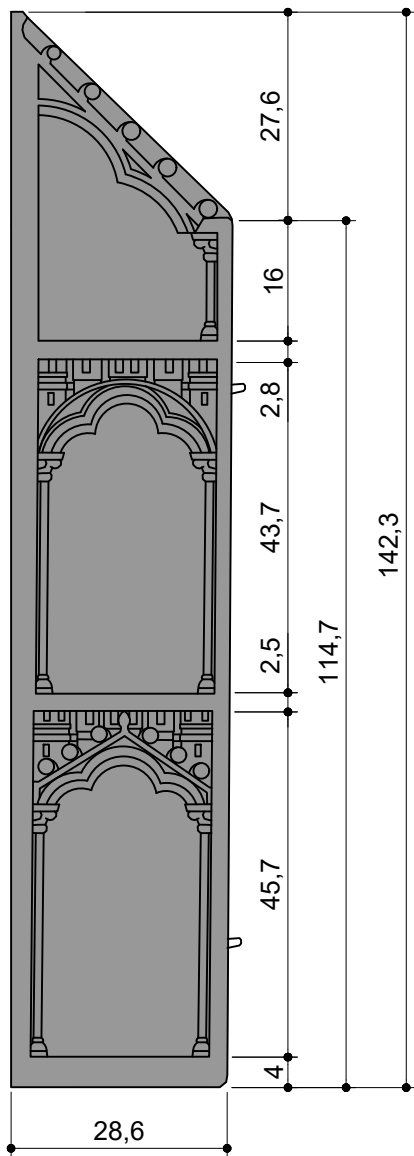
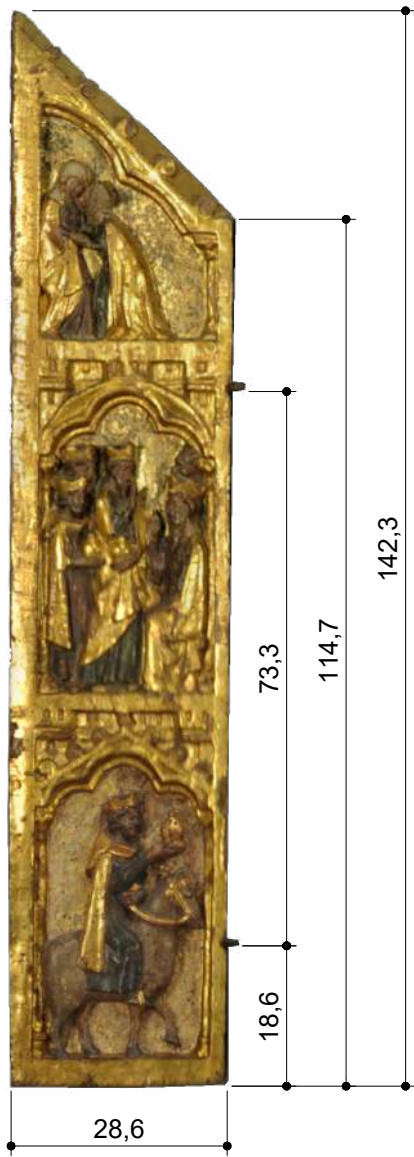
A Sílvia Llonch y su sucesora, Montserrat Torras, conservadoras de la sección de escultura del Museu Frederic Marès.

BIBLIOGRAFÍA Cantos Marínez, Olga (2006): “Las decoraciones en relieve. El brocado aplicado. Ejemplo práctico”, en VV.AA.: *Los retablos. Técnicas, materiales y procedimientos*. S. I., GE-IIC, 19 pp.

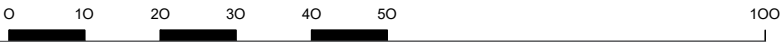
Rodríguez López, Ainoha / Bazeta Gobantes, Fernando (2014): “El brocado de estaño en relieve aplicado. Evolución histórica y material en la Europa medieval con atención al arte español (siglos XV-XVI)”, *Anuario de Estudios Medievales*. 44/2, pp. 945-981.

RETABLO DE CASTILDELGADO

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE CASTILDELGADO

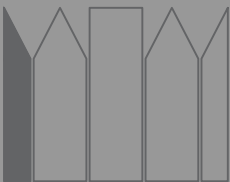
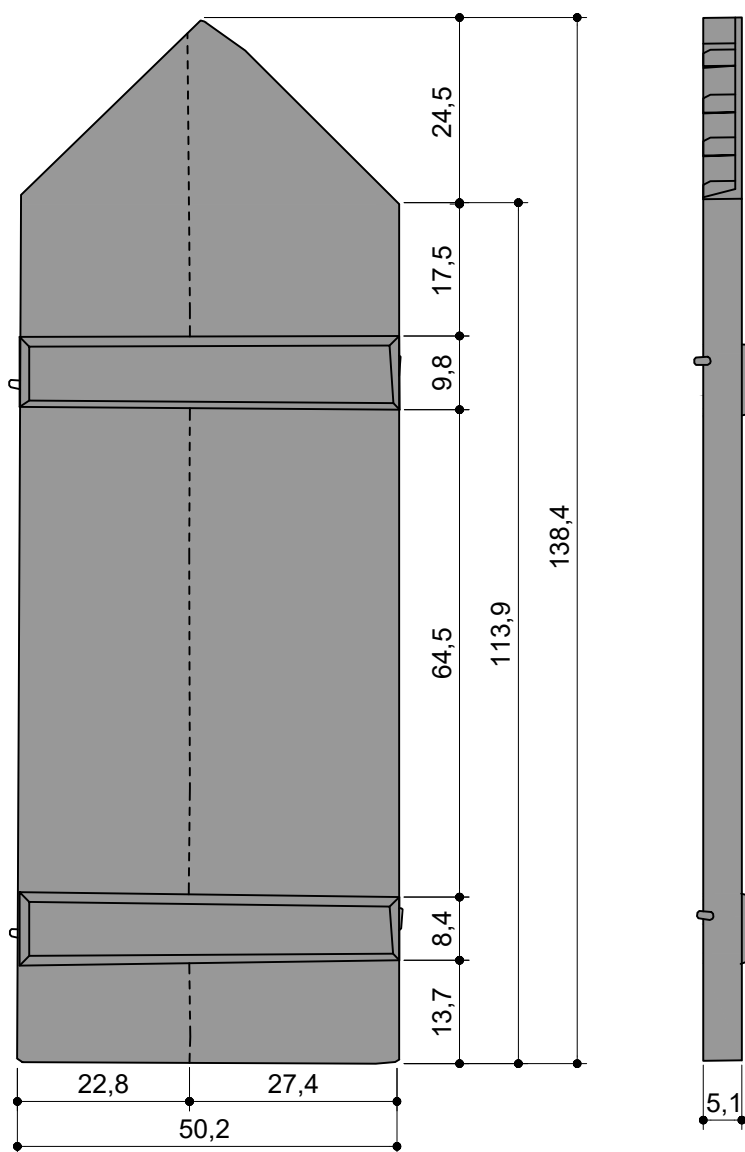
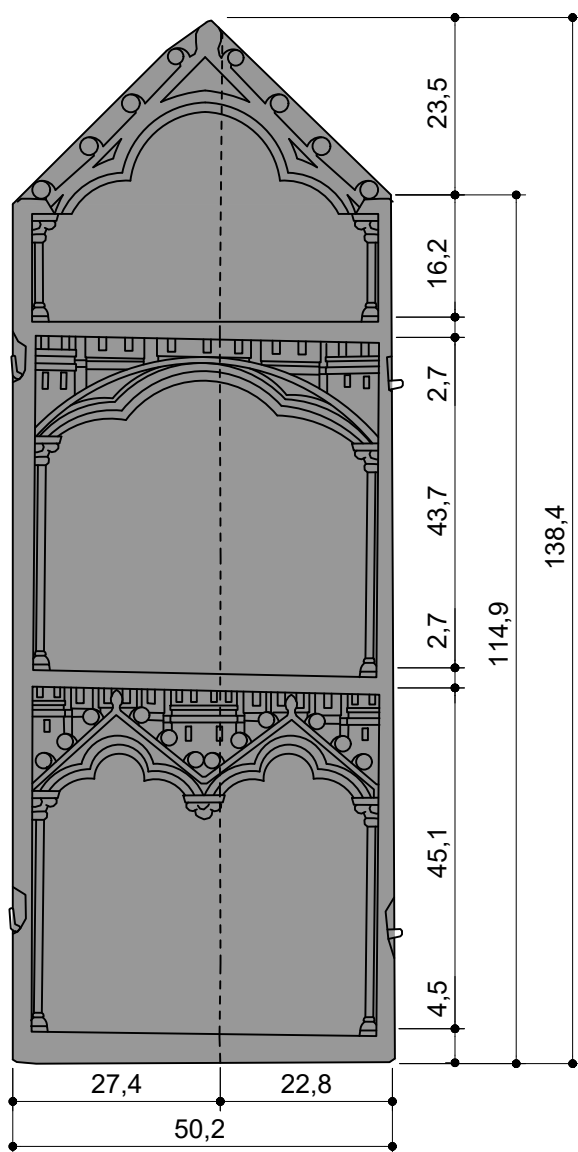
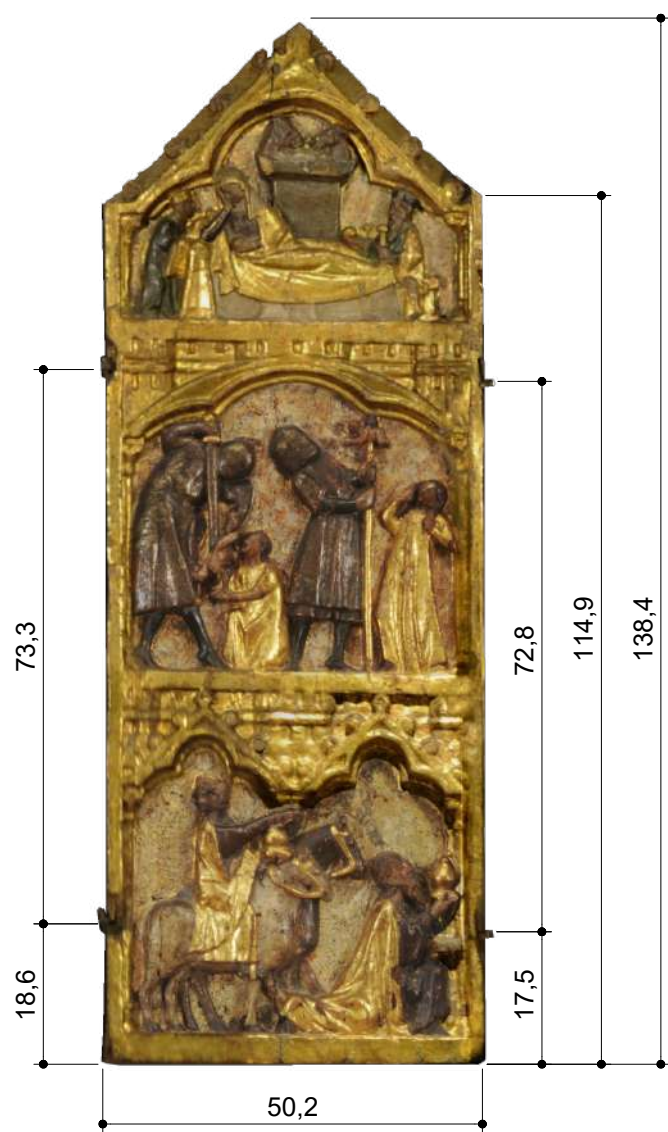


TABLA A
ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





COTAS EN CENTÍMETROS

RETABLO DE CASTILDELGADO

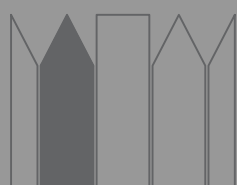
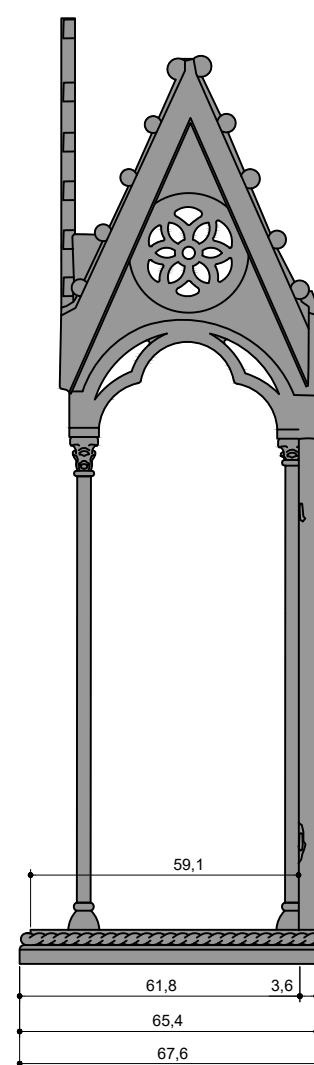
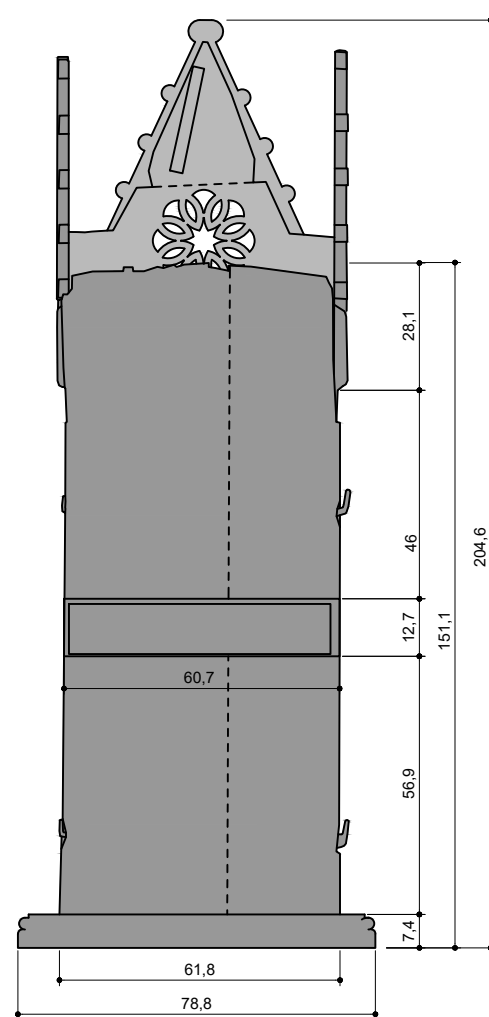
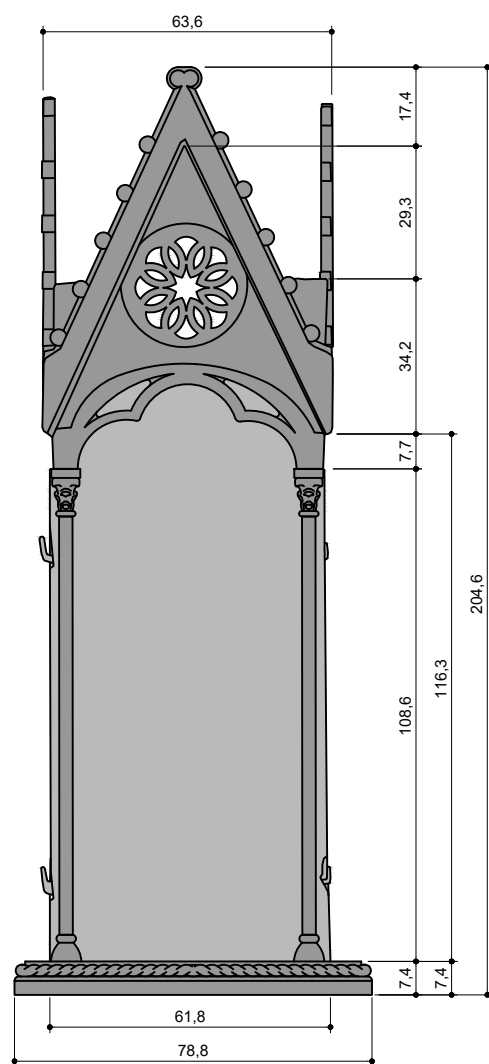
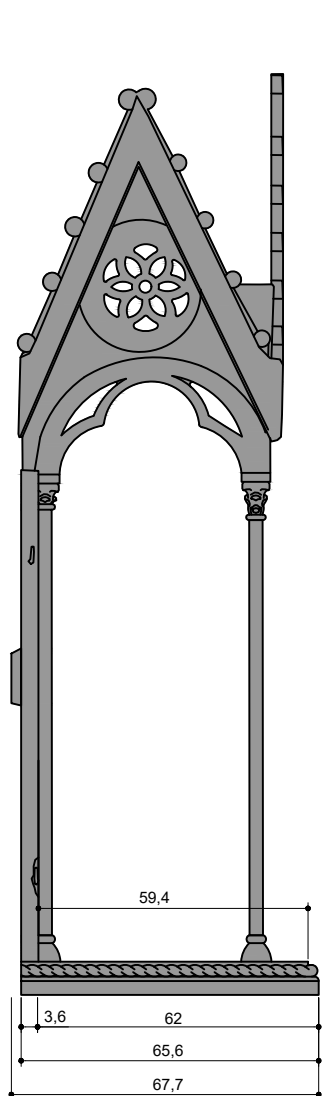


TABLA B

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL

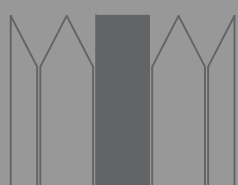




COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE CASTILDELGADO

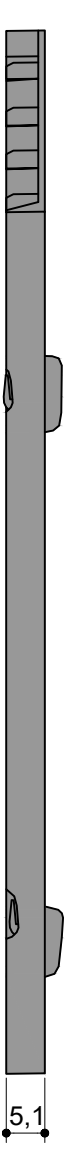
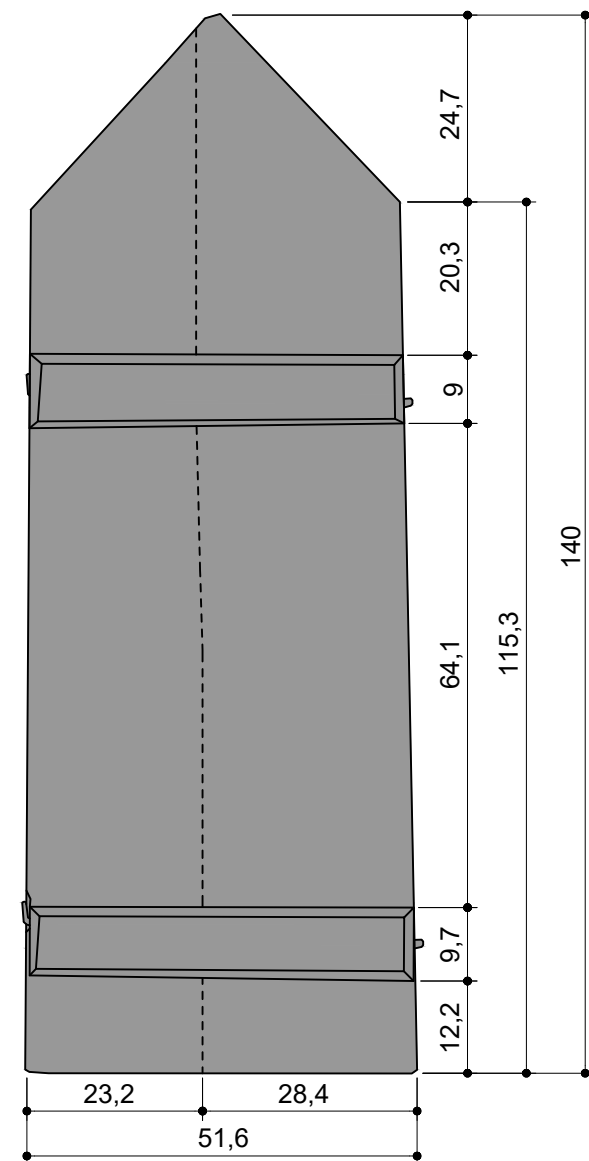
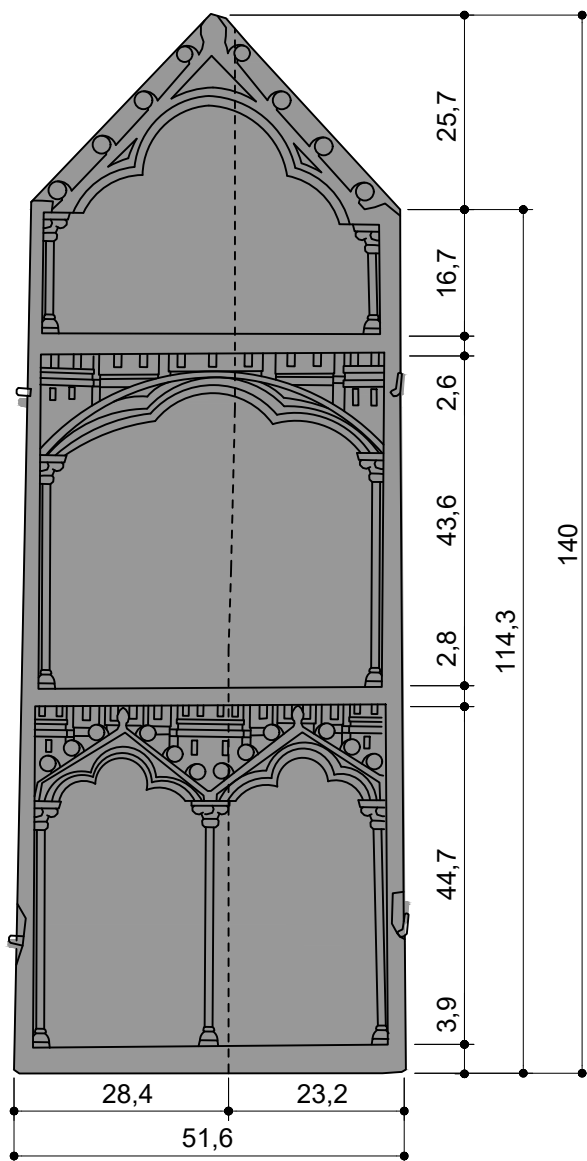


BALDAQUINO

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

LATERAL | ANVERSO | REVERSO | LATERAL





COTAS EN CENTÍMETROS



100

RETABLO DE CASTILDELGADO

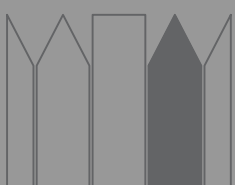
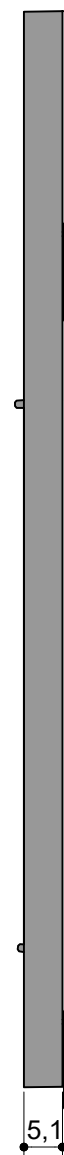
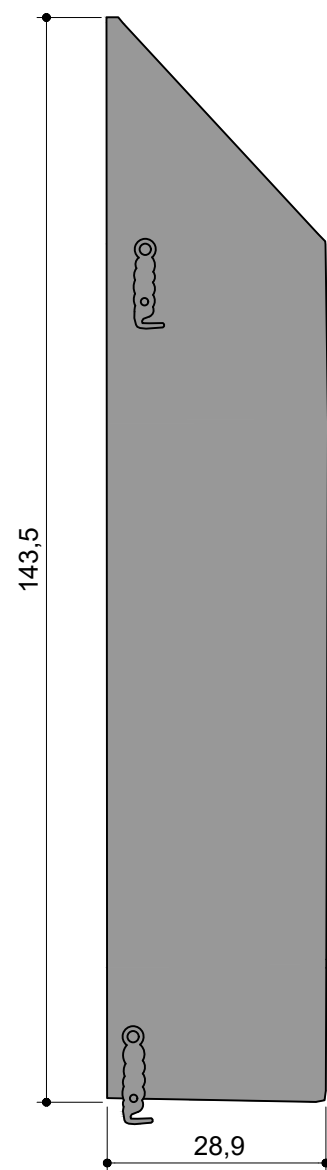
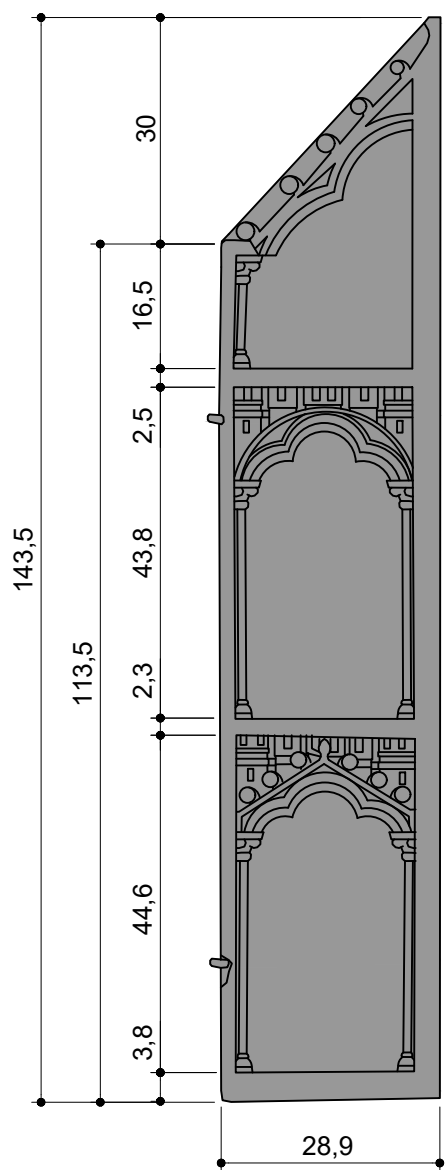
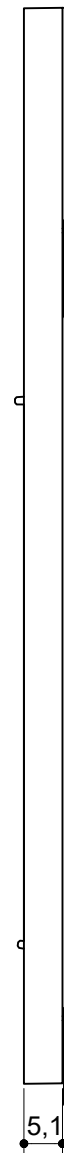
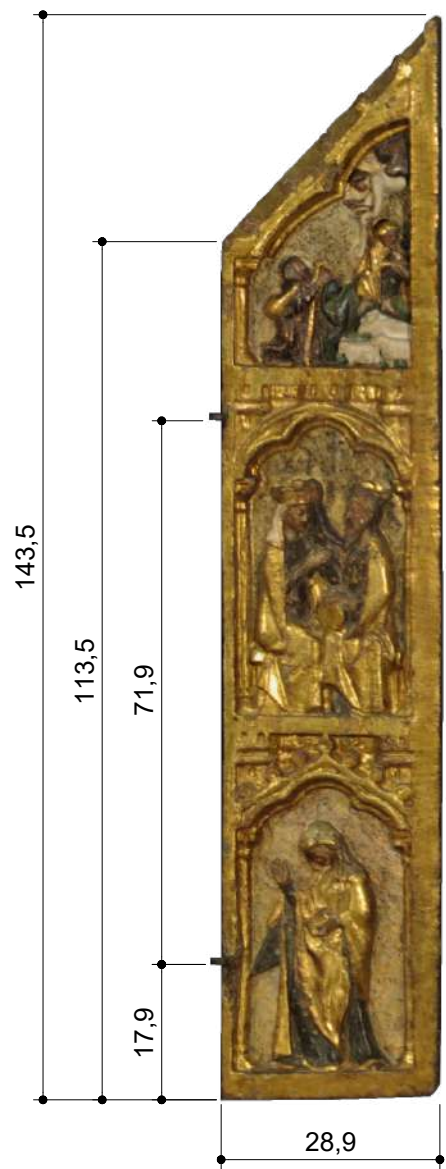


TABLA C

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO DE CASTILDELGADO

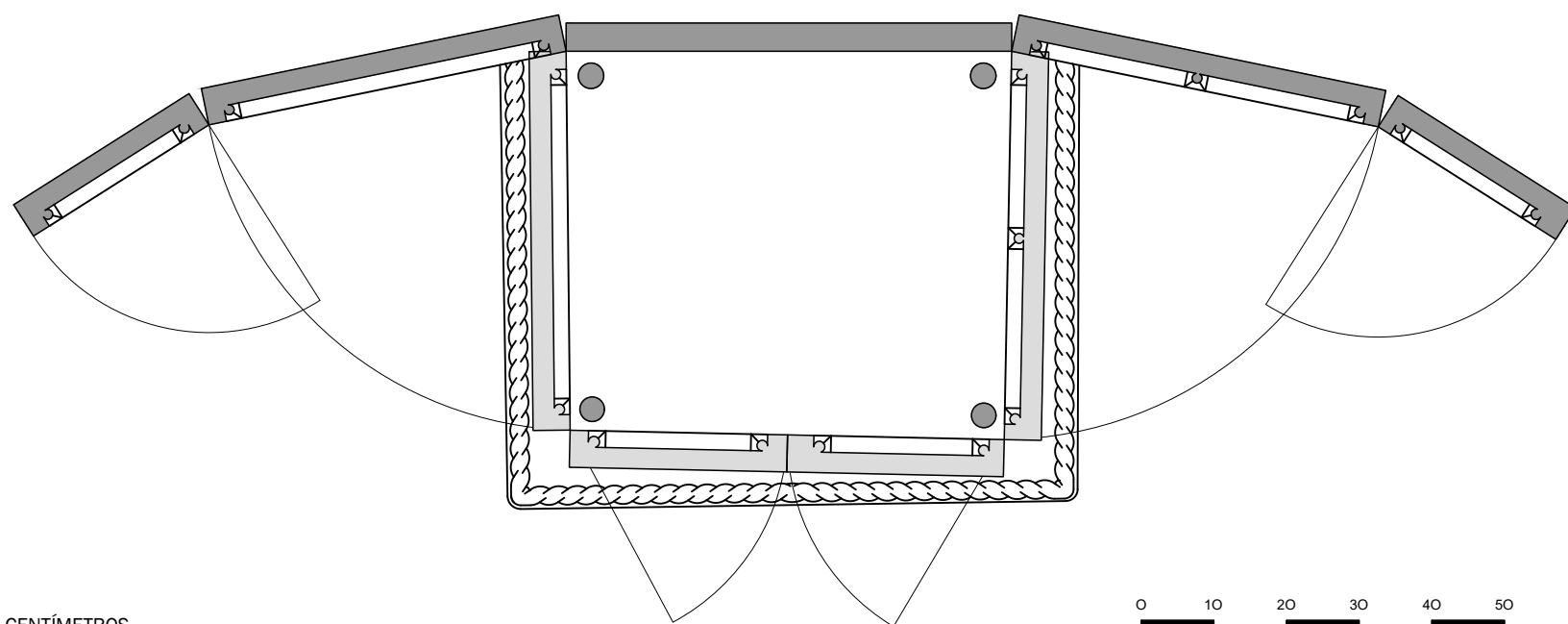


TABLA D

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

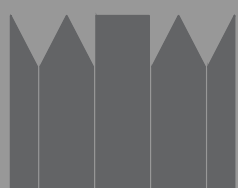
ANVERSO | REVERSO | LATERAL





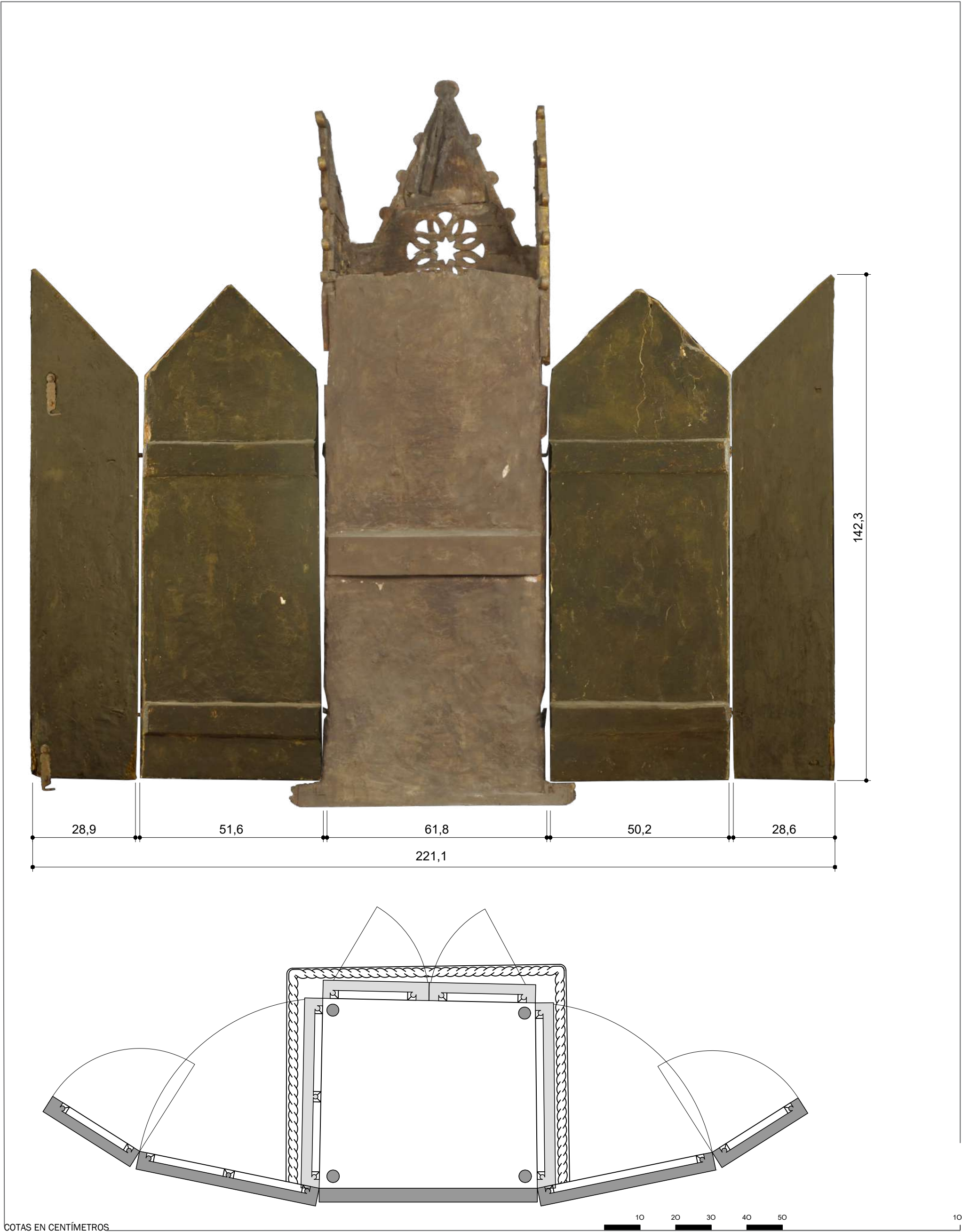
COTAS EN CENTÍMETROS

RETABLO DE CASTILDELGADO

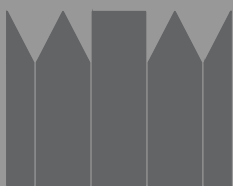


ANVERSO





RETABLO DE CASTILDELGADO



REVERSO





Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo abierto



Virtualización del retablo abierto