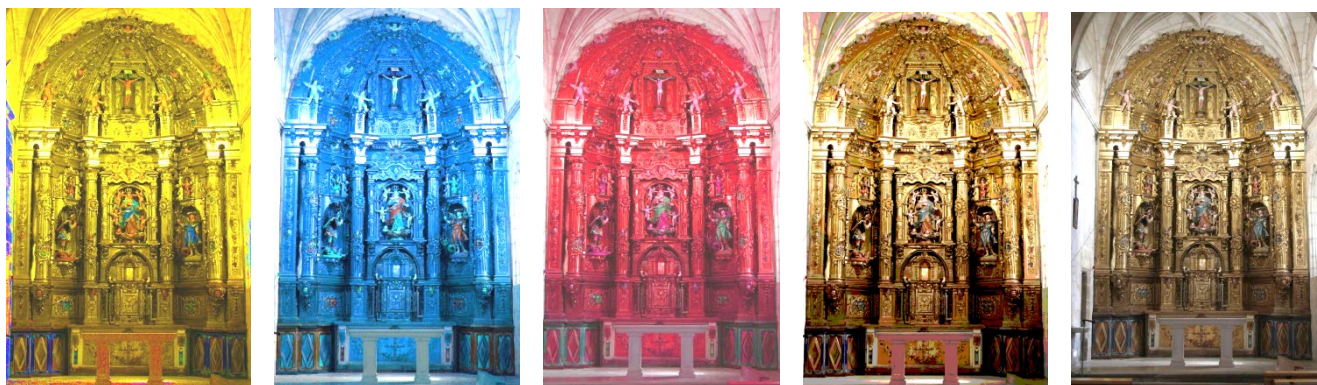


RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE AVELLANOSA DEL PARAMO. BURGOS

RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE AVELLANOSA DEL PARAMO. BURGOS



RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE AVELLANOSA DEL PARAMO. BURGOS. RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE AVELLANOSA DEL PARAMO. BURGOS. RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE AVELLANOSA DEL PARAMO. BURGOS. RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE AVELLANOSA DEL PARAMO. BURGOS. **INFORME TÉCNICO** BELÉN MIGUEL AMO. MARÍA FRANCÉS CONDE. GLORIA MARTÍNEZ GONZALO. Marzo 2012.



INDICE:

Capítulo 1: INTRODUCCIÓN HISTÓRICA:

- I.1.- Avellanosa del Páramo.**
- I.2. Iglesia de La Asunción de Nuestra Señora.**
- I.3. En torno a la construcción del retablo de la Asunción.**

Capítulo II: DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN:

- II.1. Ficha técnica.**
- II.2. Estructura y análisis estilístico.**
- II.3. Repertorio iconográfico.**
- II.4. Materiales constitutivos y técnicas de ejecución.**

Capítulo III: INFORME DE RESTAURACIÓN:

- III.1. Estado de conservación anterior a la intervención.**
- III.2. Tratamientos realizados.**
 - 3.2.1. Arquitectura del retablo.
 - 3.2.2. Imágenes.
- III.3. Criterios de intervención.**
- III.4. Conservación preventiva.**

BIBLIOGRAFÍA.

Capítulo 1: INTRODUCCIÓN HISTÓRICA:

I.1.- Avellanosa del Páramo.

Formando parte de la comarca llamada *Alfoz de Burgos*, Avellanosa se sitúa en un ensanchamiento del Valle de Santibáñez, al noroeste de la capital burgalesa. Lo forman dos barrios en los que se aglutina el caserío, con la iglesia en el centro como nexo de unión de ambos, a orillas del río Ruyales.

La constancia más certera de la ocupación de este territorio desde época prehistórica es un yacimiento marcado por la existencia de un menhir en el término llamado *de las Atalayas*, lugar elegido para una excavación conjunta de las universidades de Burgos y de Valladolid, dirigida por los profesores Miguel Moreno y Germán Delibes de Castro, en el verano de 2008, donde se encontraron restos de cerámica y piezas de sílex que evidencian el origen neolítico y el carácter ritual de este monumento pétreo. Se estima que los objetos encontrados pueden tener entre 3.000 y 4.000 años de antigüedad, sosteniendo los dos profesores que este menhir junto con otros existentes en otras localidades, parece formar parte de un alineamiento intencionado de unos 50 menhires repartidos por Burgos, Palencia y Cantabria, quizá marcando una ruta entre las vegas y páramos de la meseta castellana y la montaña de Cantabria, ruta que habría sido utilizada por los hombres prehistóricos.

Por otro lado, el emplazamiento de Avellanosa queda dentro del marco de ocupación de los turmogos (o turmódigos), pueblo celtíbero que habitaba la zona norte de Burgos en época prerromana, a partir del siglo VIII a.C. hasta el siglo II a.C., coincidiendo por lo tanto con el periodo que abarca la Edad del Hierro. Era la población indígena que encontraron a su llegada los romanos, con una economía basada fundamentalmente en la ganadería aunque también practicaron la agricultura, y cuyas referencias escritas son muy escasas, a pesar de lo cual sabemos que existieron algunas ciudades que mencionan los textos antiguos, fundamentalmente romanos, como *Deobrigula* (que los estudiosos del tema localizan en la actual Tardajos) o como *Bravum* (que sitúan en el valle del Río Urbel).

En época romana, toda la zona se encuadra en el *convento cluniacense*, circunscripción integrante de la provincia Tarraconense. La población indígena no debió oponerse mucho a la romanización porque suponía un alivio la ayuda frente a la presión de que estaban siendo víctimas por parte de los cántabros, sus vecinos del norte. No muy lejos del lugar pasaba la vía de Zaragoza a Astorga,

concretamente en el castro de El Castillo, en la vecina Mansilla. En unos amontonamientos de piedras que los lugareños llaman las morcueras, algunos autores sitúan el emplazamiento de una villa romana ubicada en la Vía Aquitana.

Tras la despoblación que provocaron las incursiones musulmanas y la posterior repoblación del valle del Duero, el monarca encomendó a la nobleza y al clero la tarea de repoblar los territorios ocupados, ofreciendo grandes privilegios como la liberación de los lazos de vasallaje, amnistía penal de los delitos más graves, o exención de impuestos a los nuevos pobladores. Este tipo de repoblación (presura) hizo posible la aparición de nuevas sociedades de campesinos libres y propietarios de sus nuevas parcelas (alodios). Pero esta libertad duró poco, ya que en el siglo XI los campesinos tuvieron que buscar protección en la nobleza y el clero, y esto conllevaba la pérdida de los terrenos y de su libertad.

La primera referencia escrita sobre la villa data de 1011 en el Cartulario de Oña, donde aparece como perteneciente al antiguo Alfoz de Mansilla, acogándose a la protección de su fortaleza, un castillo que dirigiría el alfoz entre los siglos X y XII. De fines de esta época data la construcción de la primitiva iglesia de Avellanosa.

La administración del lugar debió variar a lo largo de la Edad Media. Se estima que formaría parte del señorío de Tovar, instituido por donación de la villa de ese nombre por parte de Fernando III a Sancho Fernández, descendiente de Laín Calvo, en 1218. Hay estudios que señalan que los linajes de Rodríguez Villalobos y de García Fernández Manrique también poseerían tierras y bienes en el término, al que catalogan como de behetría (régimen por el que los habitantes de un pueblo pueden escoger a su señor), quizá en un sistema de señorío compartido.

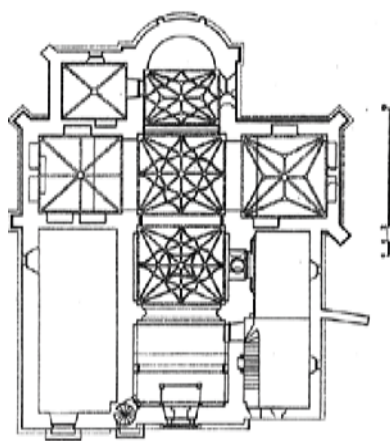
En cualquier caso, tras la Edad Media habría revertido a la Corona, pues tanto en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1751) como en el Censo de Floridablanca (1787) y en el Diccionario Madoz (1850) figura Avellanosa como tierra de realengo.

I.2. Iglesia de La Asunción de Nuestra Señora.

La Iglesia es el testimonio vivo que han dejado los pobladores de Avellanosa desde la época bajomedieval.



En torno a esta iglesia, como eje urbanístico y social, se fue creando un conjunto de edificios entre los que está el hospital de pobres. Asimismo, las inmediaciones del edificio servirían para la agrupación de los vecinos y el tratamiento de los asuntos concernientes al gobierno y a la administración, hasta que en época moderna se traslada este menester al edificio contiguo del hospital.



Con planta de cruz latina formada por nave única y transepto, y orientación Este, el edificio aúna elementos de distintos periodos artísticos, los más antiguos del periodo románico, centrados en la cabecera (en el interior del ábside se conservan restos de una ventana tapiada con chambrana de medio punto en taqueado jaqués), portada lateral del siglo XII con arquivoltas con temas vegetales, San Miguel con las almas, la Anunciación...., hoy inserta en un habitáculo resultante de haber cerrado el pórtico lateral de la iglesia, así como ménsulas, capiteles y la bóveda de cañón que cubre el último tramo de la nave.



Desde ese momento las obras en la iglesia han sido constantes, y así lo atestiguan los elementos de distintas épocas que luce el edificio: ventanles, arcos y bóvedas góticos y renacentistas (el estilo dominante en la fábrica actual es renacentista, de una nave central, dividida en cuatro tramos rematados con bóvedas de arista ó de crucería). De esta época es también la pila bautismal.

La actividad en la iglesia, bien artística o de mantenimiento, así como los gastos de ajuar o de consumibles (cera, incienso, aceite...), puede seguirse a partir de 1738 en los Libros de Fábrica conservados en el Archivo Diocesano de Burgos.

Las obras de más relevancia en el siglo XVIII son: la construcción de la torre cuadrada rematada con pináculos de bolas, levantada hacia el año 1.750 en sustitución del antiguo campanario en espadaña, con gastos recogidos por este concepto en las cuentas de 1741, 1742 y 1743:

“1741.- Ensanche del campanario. Quinientos trece reales y diez maravedis que han tenido el coste los materiales que están prevenidos para la obra de ensanchar el campanario y azer dos troneras para los esquilonos. Estos materiales son piedra, cal, tejas, arena, acarreo y sacar otra piedra y azer el mortero”.

” 1742.- Entablar el campanario costó 17 rs.”.

“1743.- Entablar el campanario costó 17 rs. Cal, arena y 750 tejas que costaron 97rs. y medio en que entran los portes.

“1750.- Se hace la torre. Se pagan 4.125,20 por la lizenzia, escritura y entregado a los maestros que trabajaron en la obra.”.

“1.751.- 2.924 rs. y 14 mrs. a los oficiales que han hecho la torre, con 4.125 rs. y 20 mrs. en la cuenta antecedente, se pagó la obra. Por poner el campanario 483 mrs. y desenvolver el tejado de la iglesia.”.

Momento de gran actividad es el decenio 1767- 1777, consecuencia de las recomendaciones de sucesivas visitas diocesanas para inspeccionar el estado de la iglesia y sus ornamentos

De este momento es el enlosado de la iglesia. Se había levantado cinco años antes el nivel del suelo, siguiendo las recomendaciones de la visita de 1761, no siendo hasta la de 1766 cuando se requiere su enlosado:

Visita 1.761.- Que se levante el piso (de la iglesia) para evitar humedades, (pasa junto a ella el rio Ruyales)”.

“ 1.762.- Por 44 olmos para el tejado de la iglesia, 429 rs. - Se trae la teja de Isar. - Se levanta la Iglesia .3.300 rs. a los maestros... “.

“1.763.- De mano de obra por levantar la Iglesia, 8.209 rs.”.

“1.765.- Cuatro olmos, 42 rs..- De la obra de encascar la iglesia y blanquearla ,7.075 rs”.

1766.- En la santa pastoral visita que SI celebró en dicha iglesia, halló el piso de ella muy desigual y con la previsión de componerse, igualarse y ponerse decente, lo que mandara y mandó a los mayordomos ecl.co y secular soliciten se equi—con la brevedad posible a cuenta de los efectos que tiene existentes su fábrica, valiéndose para ello de Maestro inteligente y que con may comodidad se haga dicha obra, con apercivimiento que si en el término de seis meses no se verificase s u cumplimiento procedería S.I. (ó J.) a castigarles con el mayor rigor”.

Por fin se acometen las obras y se contabiliza el gasto en las cuentas de los años siguientes:

“1.766.- Del acarreo de piedra para adoquinar y enlosar la iglesia, 254,24 rs.; A los canteros por esta obra y la escalera del coro, 1.528 rs.”;

“1766.- 1528 reales en que se an entregado a los maestros q han adoquinado la iglesia, en cuenta de seis mil y seiscientos reales que importó su trabajo que fue a jornales. Entra el enlosado de la sacristía y pórtico de la iglesia, escalera para el coro y levantar una de las puerta”.

“1.767.- 3.553 rs. que se debían a los maestros, de 5.072 rs.; con lo que se debe aún 1.519 rs. por el "aduquinado”.

“1767.- 3553 que an pagado a los maestros que aduquinaron la Iglesia, por cuenta de 5072 reales que se les debía, como consta de la cuenta antecedente, por lo que se les queda a deber 1519 reales”.

. Estas cuentas las firma el 20 de mayo de 1767 D. Francisco Bocanegra, Arcipreste del Arciprestazgo de Rio Urbel y sus Páramos: “por testimonio de mí el N°: hizo comparecer ante sí a Don Juan Alonso Barona y Juan Merino, mayordomos eclesiástico y secular de la iglesia parroquial deste lugar, para efecto de tomarles cuenta de los haberes de dicha iglesia por lo correspondiente a el Año próximo pasado de sesenta y seis que como tales estuvo a su cargo habiéndose allanado a la Dar y precedido el juramento q en tal caso se requiere, se formó en esta manera siguiente: (cuentas...).

En los mandatos de esta visita de 1766, la recomendación nº 7 dice: “Los ornamentos y vasos sagrados deben estar con la mayor limpieza y todo esmero por su destino feliz al culto divino. En esto no debe perdonarse ni la más ligera venialidad ni en que dexe de arder de día y de noche la lámpara de el Santísimo, como en la Renovación de ocho a ocho días en el invierno y de quince en quince en el Verano”.

Para dar cumplimiento a lo estipulado en esa visita se arreglan campanas, se reteja la iglesia, se doran cálices y patenas, se “compone” una cruz de plata, y, por fin, se acomete la construcción del retablo mayor, con gastos en los Libros de Fábrica de los años 1777 y 1783 por pagos al maestro y a los doradores respectivamente, aunque no se mencionan sus nombres:

“1.777.- 8.200 rs. al maestro que hizo el retablo mayor.; 100,12 rs. por conducirlo.; 1.974 rs. de los santos nuevos y ángeles para colocarles en el dicho retablo.; Y 14 rs. por conducirlos”.

En el año 1777 Francisco Bocanegra, “ cura y beneficiado del lugar de Gredilla junto a Sedano, Arzipreste de este partido”, toma cuentas a Domingo Merino, vecino deste y maiordomo que a sido de ella, como tal ha estado a su cargo la cobranza de tribución y administración de los expresados efectos...: *“RETABLO: 8200 reales que se dieron al maestro q hizo el retablo Maior en Virtud de licencia, como consta en carta de pago u ajuste. Mas 100 reales y 12 maravedís que costó la conducción de dicho retablo. Más 1974 reales que costaron los santos nuevos y Angels para colocarles en dicho retablo maior. Mas 14’5 reales de conducción de dichos santos. Mas 11 reales y 12 maravedís que corresponden de los derechos de tomar estas cuentas en que entran 12 maravedis de la firma. Más 22 reales que costa la licencia para hacer las expresadas obras. Notario Pedro Rodriguez”.*

En las cuentas 1783, Fco. Bocanegra toma cuentas a Manuel Varona Peña:

“39 reales y 8 maravedís que costó poner el andamio.

45 reales que costó la madera para poner la cola y dos baras de lienzo, para pegados en el retablo.

12000 reales que tubo de coste el dorado del retablo”.

Firman: Francisco Bocanegra, Francisco Abad y Ramón Zumel como notario.

El resto de retablos de la iglesia también se atiende, ya sea con modificaciones o con adición de elementos nuevos: mesas de altar, imágenes... Como simple muestra los siguientes gastos.:

“1.784.- 337 rs. de un santo para la iglesia.; 344 rs. del apeo de los bienes de la iglesia; 1.888 rs. del dorado del altar de San Gervasio”.

“1.787.- Se vende un pedazo de casa, para hacer los altares colaterales.; 1.000 rs. al retablista. Se entarima el coro. Al "santero" por hacer los santos que se están trabajando 300 rs...”.

“1.788.- De los dos "altares" colaterales, 083,22 rs.; De componer el respaldo del coro, 37rs. y medio.; Se blanquea la iglesia. Se tapian unas ventanas”.

“1.789.- 2.600 rs. de ocho figuras de santos, y del "estofado" del Ssimo.Cristo y Ntra. Señora”.

En 1797 se entarima la sacristía con tabla y cuarterones de roble. Se blanquea la sacristía y se le dota de cajones nuevos.

Ya del siglo XIX es la portada frontal clasicista, dintelada con pilastrones, así como la mesa del altar mayor y otras de los altares menores.

Cuentas de 1805: *Ante el señor Esteban del Campillo Ruiz, presbítero, cura beneficiado del lugar de San Felices y arzipreste de este arziprestazgo de Santibañez, por ante mí el notario (Laureano Gomez) dan cuentas don Matheo de la Peña y Angel de la Peña.*

” 1.805.- 1.041 rs. A Manuel Campillo, vecino de Burgos, por cinco mesas "a lo romano" para la iglesia 600 rs”.

“1.806.- 1.586 rs.de las cinco mesas de altar, además de los 600 re. ya entregados. De dorar y jaspear las mesas. 1.720 rs.”.

En el año 1827 se hace un inventario de todos los ornamentos, vasos sagrados y demás alhajas de la iglesia, que lo hicieron Don Juan Leal, presbítero beneficiado y Mayordomo Eclesiástico, y Vicente Gutiérrez, mayordomo seglar. En lo que respecta al altar mayor dice:

Primeramente se puso por inventario el Altar Mayor dorado con su mesa de madera pintada y dorada, y otra mesilla lo mismo al lado de la Epístola para poner las Vinageras. En medio de la mesa mayor está colocada la urna o sagrario donde está colocado el Ssmo. Sacramentp en su custodia de plata con cuatro columnas su peana y sobre el remate tiene un Santo Cristo pequeñito de plata. También está el Ssmo. Además en un copón también de plata, donde están las formas para dar la comunión a los fieles fuera de la misa. Y en otra caxita también de plata donde se conservan tres ocuatro formas para si se ofrece dar el viático. Todo lo cual está cubierto por delante con una cortina de seda branca y después con su puerta cerrada con llave.

Item: encima del sagrario hay una efigie pequeña del Niño Jesús. El retablo tiene las efigies siguientes: en medio la Patrona o tutelar Nuestra Señora de la Asunción; o la Asunción de Ntra. Señora, con dos ángeles y su cortina de seda con banda de color. Al lado del Evangelio San Miguel y más arriba Santa Bárbara; al lado de la Epístola San Rafael y más arriba Santa Lucía; y encima de la Asunción está la efigie de San Jerónimo. Item

seis ángeles los quatro dos a cada lado en los remates de las columnas y los dos arriba de la Virgen

Item seis candeleros de bronce...,Unas sacras de ojadelata con sus viriles... Hacheros.....

Item una tarima algo carcomienta al pie de la mesa de altar y al lado de la epistola un Canape o Sofa de nogal sin pintar, para sentarse los ministros en las misas solemnes, con su celpo a los pies.

En este inventario se localiza el Cristo del ático en la capilla de Santiago.

I.3. En torno a la construcción del retablo de la Asunción.

El retablo cumple los preceptos estéticos del arte denominado Rococó. Tradicionalmente este estilo venía estudiándose como la culminación del Barroco, significándose como su fase final. Sin embargo en la actualidad ha ganado autonomía y constituye un período artístico *per se*, realizando un progreso equiparable al efectuado por el Manierismo al emanciparse del Renacimiento.

El Rococó es en buena parte creación francesa, surgido en el ambiente refinado y frívolo de la Regencia del Duque de Orleáns. Pronto dejaría de ser un arte regio para ser preferido por la aristocracia y la alta clase media, amantes de un estilo mundano, atractivo, íntimo y delicado. Desde este origen francés los modelos se difunden rápidamente a través de grabados, como los del *Livre d'ornaments* de Meissonier. El nuevo gusto, a mitad de camino entre aquel barroco cortesano y el prerromanticismo burgués, encontrará en el Rococó el necesario estilo puente que condujera a una posición alejada de los lenguajes formales barrocos y en mayor grado del Renacimiento.

Desde el punto de vista formal, lo que diferencia la estética rococó del arte inmediatamente anterior es la tendencia a la disminución del volumen de la ornamentación, buscando la ligereza. Lo más característico es la utilización de un tipo de decoración con forma mixta de palmeta y de concha (*rocaille* y *coquille* que darán origen al término rococó), la rocalla, de gran aceptación para ornamentar interiores y grandes lienzos de paredes. La rocalla es un elemento asimétrico de aspecto cartilaginoso, mitad vegetal, mitad calcáreo, cuyo bordo se enrolla o enrosca en torno a una escena bucólica o un espejo. En sus motivos ornamentales llama la atención la asimetría, el uso de curvas y contracurvas, elementos de rica policromía y abundantes dorados. Con esta reducción de la decoración se clarifican las estructuras arquitectónicas, hasta llegar a la plena adhesión a los gustos neoclásicos.

Ese es el ambiente artístico del momento de la construcción del retablo de la Asunción de Avellanosa del Páramo, y podían contarse como modelos de sus rocallas los retablos de José Valdán, Diego de Suano en el retablo de La Natividad de Villasandino, el retablo de la Nuez de Abajo o las obras de los Cortés del Valle. Estas rocallas cubren los fustes de las columnas, las ménsulas sustentantes, las enjutas, los remates de las hornacinas... En algunas hay elementos antropomorfos.

En cuanto a la autoría del retablo, no es posible dar nombres fehacientemente porque los datos contenidos en los Libros de Fábrica de la iglesia se refieren a los gastos ocasionados con la construcción del retablo, pero no se citan los nombres de los artistas. Tampoco hemos encontrado el contrato del retablo ni la Carta de obligación, documentos previos a toda obra de estas características, en la sección de Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Burgos. Se rastrearon los protocolos de los notarios de Pedrosa de Río Urbel, de Santibáñez Zarzaguda, de Villadiego, de Huérmeces y de Las Quintanillas, como lugares más probables donde podían haberse trasladado los actores de dichos diplomas para su firma ante notario, pero el resultado fue infructuoso. Quizá se firmaran en Burgos, con lo que su búsqueda entre los protocolos de una cantidad numerosísima de notarios como hay en la ciudad, queda fuera del propósito de un mero informe de restauración, cual es el caso.

Por ello, sólo se puede elucubrar sobre su producción en base a similitudes y afinidades estilísticas con obras conocidas de otros artistas. El profesor Payo Herranz relaciona su traza con los trabajos de **Francisco Echevarría**, autor del retablo mayor de Alfoz de Quintanadueñas (1766-1771), el de San José de Las Celadas y los colaterales de las Clarisas en Vivar del Cid. Debió nacer en las provincias vascongadas en las primeras décadas del siglo XVIII y su muerte hacia 1770. En esa fecha se documenta su intervención reconociendo el retablo de San Juan de Sahagún en la Catedral¹. Se sabe poco más de su vida que lo que consta en el Catastro del Marqués de la Ensenada² respecto a sus ingresos, bastante elevados para la época, lo que se traduce en que debió ser un artista muy bien considerado. Esto contrasta con la escasez de obras que se le documentan en Burgos, por lo que parece bastante probable que vino de otro lugar, donde habría desarrollado gran parte de su carrera.

Al margen de la analogía con las obras de este artista, vemos muchas similitudes en cuanto a elementos ornamentales con las obras de los hermanos Cortés del Valle, Luis y Manuel, por ejemplo en la concepción de las ménsulas de los netos, los tondos con bustos en altorrelieve en las calles laterales del ático, el tipo de espejos y formas arriñonadas que se adosan a las columnas acanaladas, la preferencia por colocar las charnelas de los remates de las hornacinas hacia abajo,

¹ Archivo Catedral de Burgos. Registro 102. 22-III-1770. Fol. 496Vº

² Archivo de la Diputación de Burgos. Catastro Marqués de Ensenada. 1751. Leg. 337. Fol. 67.

la proliferación de paisajes o *países* en las rocallas, en la forma de las repisas, ... aunque las obras de estos han dado un paso más hacia el neoclasicismo.

Países muy similares están presentes en el banco del retablo mayor del convento de Santa Clara de Vivar. También en el retablo de Peones de Amaya y en el de Villalmanzo. La utilización de tondos antropomorfos la vemos en el retablo mayor de Torrepadre y en el de los Mártires de Villahoz. Las veneras de las hornacinas con la charnela invertida, como las del retablo de la Asunción de Avellanosa, se utilizan en Celada del Camino y en la mayor parte de los retablos de los Cortés del Valle.

En cuanto a la escultura, René Payo relaciona la imagen de San Miguel con las obras de **José de Arce**. La representación de este santo, como veremos en el apartado de iconografía, sigue una convención estética fuertemente arraigada en el barroco, con ejemplos similares en toda la geografía española. Pero según las zonas y las distintas escuelas, pueden observarse algunas particularidades que permiten diferenciarlas.

Nuestro San Miguel sigue las pautas de las obras del escultor Luis Salvador Carmona para San Fermín de los Navarros (Madrid). Este artista se constituyó en modelo a seguir en la época por su perfección técnica, su calidad estética y por el hecho de tener su lugar de trabajo en la Corte, hacia donde se volvían los ojos de los artistas en aquel momento. El escultor Francisco Espinabete también contribuiría a difundir este modelo.



San Fermín de los Navarros.
LUIS SALVADOR CARMONA



Santa Mª de Vergara
LUIS SALVADOR CARMONA



Monasterio del Paular
LUIS SALVADOR CARMONA



FRANCISCO ESPINABETE

En un ámbito más cercano, la iglesia de Frandovínez en Burgos posee una talla de características muy similares. Pero donde más nos ha sorprendido la similitud de esta imagen es en el retablo colateral del Arcángel San Miguel de la

iglesia de San Martín de Ataun (Guipúzcoa), retablo realizado por Francisco de Azurmendi, pero que su escultor se llama precisamente Francisco de Echevarría.



San Miguel de Ataun (Guipúzcoa)



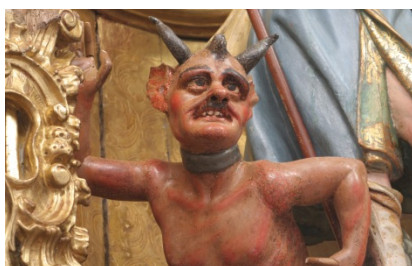
San Miguel de Avellanosa del Páramo

(Nota a tener en cuenta: el San Miguel de Avellanosa ha perdido el fragmento volado de su capa).

Esto podría ser una simple casualidad en la coincidencia del nombre si en el San Miguel que tallara en Ataun, a pesar de concebirse con doble presencia demoníaca, no tuviera una serie de particularidades que se repiten en el de Avellanosa del Páramo, como por ejemplo el grillete con cadena alrededor del cuello o el gesto del demonio mordándose la lengua, rasgo que los estudiosos del arte vasco consideran atípico, o también su pose, que recuerda vivamente a la del demonio bajo los pies de San Rafael en el retablo de Avellanosa.



Ataun
FRANCISCO ECHEVERRIA



Demonios de Avellanosa del Páramo

El problema a la hora de buscar relación con este Francisco Echeverría de Ataun, a quien se pierde el rastro en Guipúzcoa por aquellos años, es que se trata de un escultor, mientras que el Francisco Echevarría de Burgos se considera que era maestro retablista, es decir, el autor de las trazas y arquitecto del retablo. Queda, pues, abierta una línea de investigación en el estudio de este artista, que podría determinar si se trató de un escultor que al llegar a Burgos se convierte en contratista de retablos, encargándose directamente o no de la realización de su escultura, o bien si su relación entre ambos no tiene ningún fundamento.

La única autoría documentada es la que hace referencia al frontal de altar del retablo. Fue realizado en 1805, como hemos visto, por **Manuel Campillo**. Se tienen pocos datos de su vida, aunque se sospecha que tendría alguna relación familiar con el maestro dorador Juan Campillo, que trabaja en la comarca de Burgos en los inicios del siglo XVIII. Profesionalmente se tienen datos de su actividad desde 1779 a 1807, creyendo René Payo que nacería en torno a 1730-40. En Burgos tenía su taller ³ y fue el autor, en 1776, del retablo mayor de la cercana localidad de Las Celadas, lugar donde Francisco de Echevarría realizara el retablo de San José.

Su estilo es clasicista, acercándose en sus últimas obras al pleno Neoclásico, fruto del contacto con maestros como González de Lara o Cortés del Valle (en los inicios coincide en temas ornamentales con Domingo de Ibarreche). Si bien en el siglo XVIII era ya habitual formarse en instituciones docentes donde se impregnaban de las nuevas formas clasicistas, este maestro debió tener una formación tradicional que, según el profesor Payo Herranz, se fue reconvirtiendo al Neoclasicismo por el contacto con las obras que se iban ejecutando en Burgos y su comarca.

En Avellanosa ejecutó *varias mesas a lo romano*⁴. Cobró por ello una cifra bastante elevada, 2200 reales, por lo que debieron ser todas las mesas de altar de la iglesia.

³ AHP. PN. Angel Arnáiz. Leg. 7175. 1780. F.70).

⁴ A.G.D. Burgos. L.P. Avellanosa del Páramo Leg.2º. L.F. 1736-1890. Cuentas de 1806-1807.

Capítulo II: DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL RETABLO DE LA ASUNCIÓN:

II.1. Ficha técnica.

Tipo de objeto.- Retablo mayor.

Materiales.- Madera de pino

Técnica.- Talla, policromía, dorado, estofado.

Autoría: **Tracista.-** Desconocido.

Escultor.- Desconocido

Dorador.- Desconocido.

Zócalo y frontal de altar: Manuel Campillo

Estilo.- Rococó.

Cronología.- Último tercio del siglo XVIII. (Entre 1.770 y 1.777).

 Dorado en 1782-83. Policromía de las imágenes: 1789.

 Frontal de altar: 1807.

Medidas.- Altura máx.: 779cm.; anchura máx: 518cm; fondo max.:160cm

Ubicación.- Presbiterio de la iglesia.

II.2. Estructura y análisis estilístico.

El retablo, de planta poligonal de medio hexágono, se adapta perfectamente al ábside. Su estructura se corresponde con el llamado *retablo-cascarón*, tipología habitual en el periodo rococó. Se levanta sobre un zócalo, de piedra en la parte central, sobre la que descansa una viga en la que descansa toda la estructura. Se articula en tres partes: el banco, cuerpo único, tetrástilo, de gran desarrollo y el cascarón.

Verticalmente se divide en tres calles que, si bien son de tamaño similar, hay una preponderancia de la calle central por la diferente organización de sus elementos, con un trazado de líneas que buscan resaltar determinados puntos focales para que cobren protagonismo: los espacios ocupados por el sagrario y la imagen de la titular. En los dos casos se trata de encasamientos de cubierta semicircular con casetones en su interior que marcan un eje ascensional hacia el ático, concebido como esfera celeste. El hueco para el Sagrario es de tamaño ligeramente mayor que el de la Virgen para determinar así su supremacía, de tal manera que su desarrollo vertical provoca que el encasamiento de la Virgen comience aproximadamente un tercio de su espacio por encima del nivel donde comienzan las hornacinas laterales, lo que contribuye también a expresar la jerarquía de los personajes. En ambos, el intradós es lo suficientemente amplio para colocar en él casetones con florones y rocallas.

Esta diferenciación de la calle central se subraya por la compartimentación del espacio que efectúan las columnas, aparte de cumplir su función sustentante. Son columnas corintias de fuste acanalado y capitel compuesto, sobre el que se adhieren elementos adventicios de tipo rocalla, elemento indispensable del periodo rococó. Otras dos columnas menores que flanquean la hornacina de la Virgen repiten el mismo esquema con la salvedad de que sus fustes son lisos.

Los apoyos de las columnas se presentan adelantados respecto a la superficie del retablo, determinando la plasticidad y el movimiento del conjunto, pues ya desde el banco se configura un perfil zigzagueante de entrantes y salientes. Siguen dos pautas diferentes: de las cuatro de orden gigante, las de los extremos son ménsulas constituidas por una superposición de tarjetas cactáceas, la superior de las cuales lleva en su interior una cabeza de angelito, así como la inferior presenta hojas que se enroscan en torno a un espacio reducido con un “país” (paisaje arquitectónico en bajorrelieve). En cambio los elementos de apoyo de las columnas centrales son simples netos con el mismo tipo de decoración de placas adventicias y formas arrañadas superpuestas, así como sendas cabezas de angelito coronando la cara frontal.

Los de las columnas que flanquean la hornacina de la Virgen repiten el mismo esquema de las de las columnas mayores exteriores, es decir, en forma de ménsulas con motivos ornamentales de formas enroscadas, sólo que en un desarrollo más sencillo, únicamente de dos elementos.

En el cuerpo principal, cada una de las calles laterales se ocupa con dos hornacinas dispuestas orgánicamente en una estructura a modo de retablo, es decir, aunque en cada lado hay una hornacina mayor y otra menor superpuesta a la primera, en lugar de presentarse de forma independiente, juntas forman una suerte de retablo-hornacina en la que hay un hueco principal coronado por el hueco menor como si fuera su ático, a cuya plasticidad colabora el diseño convexo del espacio correspondiente a las enjutas que se forman en el espacio superior de las veneras, completándose el esquema con la decoración exterior de los laterales de los nichos menores, que funcionan como aletones. Las hornacinas mayores en las calles laterales son semicirculares y están cubiertas por un cuarto de esfera en forma de venera con la charnela hacia arriba. Los nichos de las dos pequeñas santas de las calles laterales son de fondo plano, cubierta semicircular en la parte inferior y adinteladas en la parte superior, semejantes al encasamento que alberga a la titular.

El entablamento que sujetan las columnas se configura como un gran friso que separa el cuerpo principal del ático, con un perfil que repite el esquema del banco, al que se añade una cornisa que resalta su carácter volado. Sobre ella aparecen sentados cuatro angelitos de cuerpo entero desnudos.

El remate en cuarto de esfera arranca con un zócalo para dividirse después en tres secciones separadas por medio de cerchones. En la central se encaja el encasamento del Crucificado, mientras los laterales se rellenan con ornamentación vegetal organizada en curvas y contracurvas, rellenándose los huecos con espejos y formas arriñonadas. Como elemento central de estas secciones laterales hay tondos ovalados que contienen bustos de angelitos con caracteres femeninos y las alas replegadas bajo el pecho, tallados en altorrelieve. El zócalo del ático, en las calles laterales, se ocupa con cartelas de borde rizado que contienen en su interior de nuevo paisajes urbanos (llamados “manchados” o “países”), elemento que se repite en la predela del retablo y en los elementos adventicios de las columnas.

Las cerchas se recogen en la cúspide en una gran tarjeta con la misma decoración mixta de formas vegetales y tipo rocalla, en cuyo frente hay otra cabeza de angelito y se remata superiormente con una corona. Sirve como elemento central del gran arco toral que recoge el conjunto, recorrido por cabezas de angelito alternando con espejos de bordes rizados.

La ornamentación del retablo se completa con festones realizados a base de cintas de las que cuelgan hojas, espejos y cabezas de angelito decorando las pilastras que ejercen de guardapolvo en los extremos del retablo.

En cuanto a la escultura, el estilo de las imágenes está a caballo entre la estética churrigueresca y la rococó. Salvo el Crucificado del ático que responde a los rasgos estéticos del barroco inicial (pues es una imagen del siglo XVII que se coloca en el retablo en 1853), todas son de poses abiertas y teatrales, sobre todo las de la Virgen y San Miguel, que son las más movidas.

La imagen de la Virgen es de vestimenta ampulosa y pliegues de perfil redondeado, gruesos y envolventes, que transmiten el movimiento tranquilo de la figura, reflejado en cierto cimbreo corporal y la separación del brazo izquierdo que se equilibra con el volado derecho del manto.

En el caso de San Miguel el movimiento se expresa a través de la pose en que se le representa, blandiendo la espada mientras aplasta con su pie al demonio, en un acentuado contraposto que supone un alarde de equilibrio. La fuerza del gesto es seguida por los flecos de su faldilla, a pesar de sugerir una tela también gruesa, acentuando ese efecto dinámico y la capacidad expresiva. Esa diversificación de la colocación de las cintas que caen desde la cintura indica el detenimiento y estudio por parte del artista del comportamiento de los tejidos ante el movimiento.

Las imágenes de San Rafael y de las dos santas, Santa Bárbara y Santa Lucía son mucho más reposadas y afines con los preceptos rococós. Los pliegues se trabajan en paralelo, son redondeados y de superficies amplias. Esto se traduce en una falta de dinamismo, sin restar por ello fuerza expresiva.

Los angelitos de cuerpo entero del ático también participan de ese carácter abierto pero reposado, expresado a través de las palmas o las flores que enarbolan en una de sus manos, presentándolas en alto. Visten únicamente un perizoma de color rojo que oculta sus partes pudendas y en algunos casos sube hasta uno de los hombros para sujetarse en la axila. La suavidad de sus rostros les otorga un carácter amable, como al resto de las figuras.

La policromía se basa en colores planos, utilizando en algunos lugares como en bordes, flecos, cintas, capelina de San Rafael o algunos lugares de la armadura y casco de San Miguel, el oro, ya sea en campos continuos o en grecas estofadas. Sólo la túnica de la Virgen presenta una policromía chinesca, característica de las obras rococós que se aferran a la estética del periodo anterior, con un estofado basado en la imitación textil (tisú) y realizada en campos rajados con grandes flores a punta de pincel superpuestas.

II.3. Repertorio iconográfico.

Existe una estrecha relación entre la iconografía y el lenguaje. La iconografía construye una imagen de la misma forma que se estructura una frase o un discurso, utilizando y combinando elementos de origen diferente, según reglas comparables a las de la gramática. Así, nuestro objetivo principal en la lectura del retablo será definir los términos iconográficos (las imágenes) equivalentes a las palabras y a las frases de una lengua que se empleaba para adoctrinar.

El discurso iconográfico del retablo responde, como todos los retablos barrocos, a las instrucciones emanadas del Concilio de Trento respecto a la utilización de las imágenes con fines pedagógicos y evangelizadores. El concilio se celebró como respuesta a las posturas heréticas de la Reforma protestante que negaba el poder intercesor de los santos entre los fieles y Dios, y supuso el colofón a la controversia histórica entre los defensores de las imágenes (iconóduos) y sus detractores (iconoclastas). En sus disposiciones finales, aparte de legitimar el culto de las mismas y manifestarse su necesidad para la catequesis del pueblo, se establece como primordial el culto al Santísimo Sacramento, con prescripciones referentes a la obligación de que se custodie con la debida honra, por lo que toma una importancia capital en todas las iglesias el sagrario.

Dichas disposiciones se trasladaron con rapidez a las diócesis españolas a través de los Sínodos Diocesanos y llegaron a las parroquias en las Visitas Pastorales, estableciéndose un seguimiento cercano desde los obispados de la manera y los medios por los que se enseñaba la doctrina en los núcleos rurales más remotos. Consecuencia de ello fue una actividad artística desaforada durante todo el periodo barroco para cumplir con los preceptos exigidos, construyéndose multitud de sagrarios y de retablos, en los que se seguían las pautas iconográficas establecidas, con prescripciones respecto al uso de determinados santos y la manera de representarlos.

En el caso de Avellanosa, su retablo mayor se configura como un aparato de evidente intención didáctica. La propia estructura del mueble, que responde a la tipología del retablo-hornacina cubierta por cascarón, se concibe como auténtica bóveda celeste, poblada de angelitos y donde se encuentra el Padre, representado por medio de una corona en la cúspide del retablo.

Reúne todas las figuras bendecidas por Trento: importancia de la angeología, que puebla todo el retablo; la Virgen como mediadora entre el cielo y la tierra (en este caso su Asunción y Coronación), los príncipes de los ángeles y, sobre todo, la exaltación de la Eucaristía. En el remate, hoy en día, hay un Cristo Crucificado, que bien podría formar parte de esta exposición salvífica, y así sucede en multitud de retablos, pero en origen, según hemos visto en un Inventario de los

bienes de la iglesia de 1827 transcrito en el libro de fábrica de ese año, la figura que presidía el ático era San Jerónimo.

Se ha modificado, por tanto el mensaje doctrinal que se planteó en el momento de la construcción del retablo. A continuación se expondrán los rasgos iconográficos de las imágenes del retablo tal y como fue concebido. Para ello seguiremos un orden ascendente dividiéndolo en calles, para no romper el eje redentor desde el sagrario hasta la bóveda celestial, ni la asociación que se presenta entre los Arcángeles y las santas que los coronan.

CALLE CENTRAL:

Sagrario:

Se concibe como templete eucarístico, respondiendo a la tipología de sagrario-tabernáculo. Es un mueble exento respecto del retablo, aunque forma parte de él. Consta de dos cuerpos: el sagrario propiamente dicho y un cuerpo superior destinado a ser expositor de la custodia.

El cuerpo inferior tiene planta mixtilínea y está flanqueado por dos pares de columnas estriadas con elementos adventicios superpuestos, las dos delanteras con cabezas de angelito en su interior y las de atrás con espejos arriñonados. En la parte inferior, el espacio existente entre los netos de las columnas se ocupa con espejos de bordes rizados, motivo que se repite tanto en el sagrario como en todo el retablo. La puerta del sagrario presenta el relieve de una custodia de sol de cuyos flancos surgen dos brazos de candelabro cada uno de los cuales porta una vela.

El cuerpo superior es una hornacina rematada en cuarto de esfera para albergar la custodia. Sus jambas se decoran con festones y se corona superiormente con un motivo tipo rocalla.

Asunción de la Virgen:

Es la imagen de la titular del retablo y de la iglesia, por lo que ocupa el encasamento principal del mismo, presidiéndolo.

La composición de esta imagen reúne los atributos iconográficos de dos de los episodios cumbre en la vida de la Virgen: la Asunción a los cielos y la Coronación. La referencia en los libros sagrados de la Biblia se encuentra en el capítulo 12 del libro del Apocalipsis. La tradición se propaga por un relato atribuido a San Melitón, obispo de Sardes (ciudad de Asia Menor) en el siglo II, que fue divulgada en el occidente cristiano el siglo VI por Gregorio de Tours y más tarde en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine en su Leyenda dorada. El relato supone que inmediatamente después de su muerte, María sube a los cielos y allí es

coronada por Cristo, Dios Padre o la Trinidad, convirtiéndose en uno de los temas preferidos en las representaciones de la Virgen María, con múltiples variantes y mezcla de temas iconográficos: Inmaculada, Asunción, Coronación... Este último puede representarse por medio de los angelitos que le portan hacia el cielo, con lo que los que se sitúan en la parte superior estarían depositando o sosteniendo una corona sobre su cabeza (como en este caso), o puede involucrar a los personajes de la Santísima Trinidad, o sólo al Dios Padre y al Hijo, en representaciones en que se incluye el plano celestial, hacia donde está ascendiendo para ser coronada.

Se le representa sobre un tono de nubes. Viste túnica y manto muy ampulosos y cubre su cabeza con velo blanco que cae por la espalda.

San Jerónimo:

Es la imagen que ocupaba en origen el encasamento del ático, antes de que se sustituyera por la imagen del Crucificado que lo preside en la actualidad, y así lo recoge el Inventario efectuado en la iglesia el año 1827. Como se ha dicho, con esta sustitución efectuada en 1853, recogida la fecha en la parte inferior de la hornacina, se ha modificado el mensaje doctrinal que se planteó en el momento de la construcción del retablo. Ciertamente es que la mayor parte de los retablos barrocos presentan en su ático un Calvario, ya sea con la imagen única del Crucificado o, en menos casos, en escenas con participación de más personajes. Su presencia en los áticos simboliza el mensaje primordial cristiano: el sacrificio del Hijo de Dios que muere en la Cruz para salvar a los hombres. Quizás la sustitución de la imagen se produjo para redundar en esta idea.

Volviendo a San Jerónimo, aunque es una imagen muy recurrente en los retablos barrocos, ligado a las disposiciones trentinas que refuerzan el protagonismo de los Padres de la Iglesia, lo que no es frecuente es que ocupen un lugar tan destacado.

Como uno de los cuatro grandes doctores de la iglesia latina, sus escritos fueron enseñados contra las tesis de Lutero durante la Reforma, además de ser responsable de la traducción de la Biblia Vulgata.

Desconocemos el paradero de esta imagen y los motivos de su sustitución, por lo que no sabemos en cuál de sus versiones fue representado para este retablo. Los temas más populares son: como penitente en el desierto, el sabio en su celda, el doctor de la Iglesia y el cardenal. A veces aparecen combinados. En general sus atributos son la piedra que emplea para golpear el pecho y la calavera sobre la que medita en el desierto. También el capelo cardenalicio, a pesar de que nunca fue cardenal, y el león domesticado.

CALLE IZQUIERDA:

San Miguel:

Es jefe de la milicia celestial y defensor de la Iglesia. Precisamente por ello combate contra los ángeles rebeldes y contra el dragón del Apocalipsis. Es además *psicopompo*, es decir que conduce a los muertos y pesa las almas el día del Juicio Final. Todas estas facetas determinan un repertorio iconográfico variado para la figura del arcángel.

En este caso está representado de cuerpo entero vestido de soldado, con indumentaria a la romana: casco sofisticado con plumas, coraza y sandalias de media caña. Es una figura fuerte y briosa, provista de grandes alas plumeadas de diferentes colores. Se ha tallado derrochando dinamismo en su actitud y vestidos, los cuales hace ondular como movidos por un remolino de viento inquietante. Produce una sensación más calmada su rostro, que no es del todo sosegado, revelando una mirada algo preocupada por la lucha que mantiene, dirigiendo la vista hacia el demonio.

En una mano blande una espada mientras en la otra sostiene una Cruz. Pisa con un solo pie al demonio que se retuerce en el suelo en actitud de total sometimiento. Este es un ser en el que se mezclan rasgos humanos y animales: se ha humanizado su rostro hasta el punto de presentar bigote recortado al estilo de los hombres de la época, que contrasta con sus orejas puntiagudas. Del cuerpo, también humano, surge un rabo largo y serpenteante, así como unas alas membranosas como de murciélago, remedando a un animal fantástico o dragón entre las llamas. El gesto de la lengua fuera mordiéndosela y la mano con la que se sujeta la cabeza expresan su rendición ante la fortaleza de su contrincante.

Santa Bárbara:

Ocupa la hornacina menor del cuerpo principal en la calle izquierda, sobre la imagen de San Miguel.

La leyenda de Santa Bárbara fue compilada tardíamente, en el siglo X, y popularizada en Occidente en el siglo XIII por la Leyenda Dorada.

Hija del sátrapa Dióscuro, habría nacido en Nicomedia. Para sustraerla al proselitismo cristiano, su padre la encerró en una torre iluminada sólo por dos ventanas. No obstante, recibió las enseñanzas de un sacerdote que se hacía pasar por médico. Para expresar su fe en la Santísima Trinidad, ella perforó en el muro una tercera ventana.

Consiguió huir pero fue apresada por su padre, y al negarse a abjurar del cristianismo y a casarse con un pagano la entregaron al juez Marciano, que la torturó de diversas formas. Finalmente, su padre le cortó la cabeza.

Sus atributos son la palma del martirio y la corona, la torre con tres ventanas, una pluma de pavo real, un cáliz rematado con una hostia, un cañón o una bala de cañón. En este caso presenta los tres primeros atributos reseñados, vistiendo de dama de la época, con corpiño, mangas de tulipán y un manto airoso que le cae por detrás de la cintura desde el brazo izquierdo, sugiriéndose la pesadez de la tela a pesar de que los pliegues de la sobrefalda expresan movimiento.

Es patrona de los artilleros, arcabuceros y, en general, de todas las profesiones relacionadas con la guerra. Protege también de la mala muerte. Quizá por eso se la ha situado en el retablo relacionada con San Miguel.

CALLE DERECHA:

San Rafael:

Es uno de los tres arcángeles conocidos por nombre dentro del cristianismo católico y ortodoxo, los otros dos arcángeles son Miguel y Gabriel. La referencia al personaje se da dentro del libro de Tobías o Tobit, (*Libro de Tobías* 5,4) , en el que se cuenta que Rafael fue enviado por Yaveh para acompañar a Tobías, hijo de Tobit, en un largo y peligroso viaje para conseguirle una esposa piadosa al joven. Ésta es Sara, quien había visto morir a siete prometidos debido a que un demonio, de nombre Asmodeo, estaba enamorado de la mujer y mataba al esposo en la noche de bodas.

Durante el viaje, da instrucciones a Tobías para pescar un pez, del que extraería las vísceras que usaría más tarde para alejar al demonio Asmodeo, enamorado de Sara, y curar la ceguera de su padre. Debido a esto, a Rafael se le considera protector de los novios o el noviazgo. También es venerado como patrono de confesores y penitentes, por cuanto se dice que quienes recurran a él tendrán siempre adecuada orientación espiritual. Por todo ello su representación tiene un componente iconográfico muy potente, de ahí que la virtud de su culto sea su gran carga simbólica, presente siempre en los principales atributos parlantes con los que habitualmente se presenta: el pescado y el bastón o bordón de peregrino con la calabaza o para el agua, todos ellos símbolos fundamentales de su iconografía y alusivos al relato bíblico de las curaciones del viejo Tobías y Sara. Se le considera el ángel responsable de anunciar la fecha del Juicio Final mediante el sonido de un corno o "trompeta de la verdad". Su nombre significa "Medicina de Dios".

Es venerado como patrono de los viajeros o caminantes, pero también como el santo patrono de los médicos, de los enfermos y de los mutilados de guerra, por las curaciones que realizó en el padre y la esposa de Tobías.

En cuanto a sus vestiduras, en ocasiones se le representa con atuendo de peregrino, con esclavina y concha, como es este caso, en la que no faltan el bastón, la calabaza y el pescado. A su derecha se levanta el demonio, al que tiene atado por una cadena (hoy desaparecida) por un grillete en su cuello. Es un hombre de orejas animales, calvo, tez oscura, peluda, con cuernos y tremendamente delgado, de tal forma que se hacen visibles exageradamente sus costillas., siendo de características similares pero de diferente fisonomía al demonio que somete San Miguel en la calle opuesta. Este ser demoníaco tiene gruesas cejas, mechón de pelo encrespado y bigote humano, mostrando en sus facciones el dolor del castigo. Con su cola de dragón enroscada por detrás de la figura del arcángel, empuja su tronco hacia arriba a la vez que levanta su mano horrenda revolviéndose. Esta tensión contrasta con la actitud relajada y serena de San Rafael. Simboliza el triunfo del bien sobre el mal, siendo un tema típico en la contrarreforma porque representan el triunfo del catolicismo sobre el protestantismo.

Santa Lucía:

Es la imagen que ocupa el nicho sobre San Rafael, en la calle derecha. Ha perdido el atributo iconográfico por el que se la reconoce, unos ojos que suele portar en una bandeja, aunque a veces también los lleva en la mano, en el extremo de un tallo o en la punta de un puñal. Sabemos que se trata de la representación de esta santa porque en el Inventario de 1827 que recoge el Libro de Fábrica de ese año, así se la describe.

Vemos que la mano izquierda, hacia la que dirige su mirada, no se corresponde ni en tamaño ni en factura con el resto de la imagen, es desproporcionadamente grande, evidenciándose su sustitución en algún momento de la historia material del retablo. Es plausible, por tanto, que en origen portara ese atributo.

Por lo demás, cumple con las convenciones que suelen acompañar a estas santas: se le representa como a una dama romana, vestida con túnica y manto, con un peinado recogido en el que destaca una joya en la parte superior de la frente. En la mano derecha porta la palma del martirio, aunque en el momento de iniciar los trabajos de restauración se encontraba depositada en el suelo de la hornacina.

Esta santa fue una virgen de Siracusa que habría sido martirizada en 304, en tiempos de Diocleciano. Según la leyenda, emprendió una peregrinación a Catania con su madre Eutiquia, a la tumba de santa Águeda. Después de la curación de su madre, Lucía distribuyó toda su fortuna entre los pobres. Denunciada como cristiana por su novio pagano, el cónsul Pascasio, fue condenada a permanecer en un prostíbulo, pero un potente tiro de cuatro bueyes no consiguió hacerle avanzar ni un paso hacia allí. El cónsul pidió auxilio a los magos. En su martirio, Lucía fue asperjada con orina hirviente, que se consideraba apta para destruir los maleficios.

Los verdugos le echaron plomo fundido en las orejas, le arrancaron los dientes y los pechos. También se le intentó quemar, levantando una hoguera a su alrededor, pero las llamas la respetaron, y para acabar con ella debieron cortarle el cuello. Según otra versión, ella misma se habría arrancado los ojos y los habría enviado a su novio sobre una bandeja, pero la Virgen le habría hecho nacer otros ojos aún más bellos. Esta leyenda se apoya en la etimología popular de su nombre, Lucía, cuya raíz está vinculada con la palabra “luz”. Se la invoca para las enfermedades oculares.

II.4.- Materiales constitutivos y técnicas de ejecución.

Cámara y asiento del retablo:

Existe una cámara al muro que en algunos puntos supera el metro de anchura y desde el banco se puede acceder con facilidad al reverso del retablo, lo que permite observar el sistema constructivo y la mazonería de asiento de la obra.

El retablo se sustenta sobre una estructura de fábrica con una gran viga de madera en la parte superior que va de un lado a otro del ábside. En la cara exterior de este muro de fábrica está bien rematada, como para ser vista, lo que no sucede en la cara interior. Sobre esta viga descansa todo el peso de la calle central. Pero las calles laterales, debido a su planta cóncava se adelantan a esta línea de apoyo, derivando su empuje a las ménsulas del banco y al zócalo inferior de madera.

El espacio que aparece tras este muro y la viga de asiento no tiene la solera bien rematada, y se encuentra aproximadamente medio metro por encima de la cota del suelo de las calles laterales soladas con piedra, sobre las que arranca el zócalo de madera pintada, realizado con posterioridad al retablo (1807). Esto nos hace pensar en el reaprovechamiento de esta estructura de apoyo, que no se adapta por completo a la base del retablo y que originariamente pudo estar calculada para un retablo de planta recta, cronológicamente anterior, del que no se tienen datos.

Sistema constructivo:

El retablo se encuentra arriostrado al muro desde los elementos arquitrabados mediante fijas de hierro forjado, clavadas al soporte y embutidas en el muro. Cuatro de ellas están clavadas en la cornisa del entablamento superior y dos más al nivel de la cornisa del banco, en la calle central.

La arquitectura se ha tallado en madera de pino. La decoración volumétrica a base de rocallas y motivos vegetales, sólo en algunos casos, se ha realizado por aplicación (como en las tarjetas de rocalla que existen en las columnas). Aunque la

traza y las esculturas no son de mala factura y el resultado estético del conjunto es bastante bueno, se nota la baja calidad constructiva en algunos detalles de mala resolución técnica:

1. La construcción del retablo con madera muy verde. Esto se advierte por las exudaciones de resina que hemos encontrado en todo el reverso y en algunas partes del anverso en el ático. También por los huecos existentes entre los tablones, que indican la merma de la madera, que tras su construcción ha continuado el proceso de secado.
2. La baja calidad de los ensamblajes de piezas, con el uso mayoritario de clavos. Aunque también se han empleado espigas, algunas de ellas ciegas para la aplicación de molduras. En la mayoría de los casos se han adherido tablones hasta lograr el grosor que convenía a la talla. Estos ensambles se han realizado en unión viva, sin elementos de refuerzo.
3. En la construcción del retablo se ha buscado el máximo aprovechamiento de madera, empleando para ello pequeñas piezas encoladas, lo que unido a la degradación de las colas ha ocasionado uno de los deterioros más importantes que presenta la obra: la pérdida de numerosos volúmenes. Este sistema se ha empleado incluso en la construcción de elementos que soportan cargas importantes como las cerchas del ático y los entablamentos.
4. En ocasiones las cargas derivan mal, como en el caso de los netos del entablamento superior. Todo el peso de los cerchones del ático descarga en la parte trasera de los mismos, que resulta ser la más débil en cuanto a estructura y, por añadidura, es donde los netos tienen peor apoyo. Todo esto ha ocasionado deformaciones en los paneles laterales y el levantamiento de la zona anterior.
5. El entablamento superior del cuerpo central está vencido hacia el centro. Ha sido construido en dos partes, sin apoyos que deriven el peso de las molduras y los paneles de cerramiento, que se encuentran vencidos.

Esta manea de trabajar parece motivada, no tanto por la capacidad de los artistas que intervinieron, como por el afán de ahorro que se evidencia en su construcción.

Los fustes de las columnas han sido realizados en una sola pieza de madera maciza, en un tronco en posición vertical, según se presenta la madera en la naturaleza. Las fibras en sentido vertical resisten más la compresión ejercida desde la testa, tal y como requiere la función sustentante de este elemento. Se han ahuecado tan sólo unos segmentos del tronco por el reverso para evitar la formación de fendas en la cara anterior y mantener su resistencia.

Para la construcción de las basas y capiteles se han agregado piezas encoladas, muchas de las cuales se han desprendido. En las columnas que

flanquean la hornacina de la Virgen, de menor tamaño, se ha aplicado la misma técnica.

2.4.1.- Esculturas

En cuanto a las esculturas, se encuentran talladas en madera de pino. A pesar de que su visión es frontal, se han completado los volúmenes por el reverso, pero tan solo aparecen policromadas en la cara anterior. No están trabajadas en un único bloque de madera, como era habitual en el gótico o el renacimiento. A partir de finales del siglo del XVI se trabaja partiendo de un embón compuesto por piezas de madera ensambladas hasta completar el volumen que convenía a la talla, para lograr el tamaño adecuado a la forma proyectada. En este proceso es importante tener en cuenta la dirección de la veta y la orientación de los anillos de crecimiento para trabajar mejor la madera durante su ejecución y para conseguir una mayor consistencia del bloque en pro de su conservación.

En ocasiones se trabajan por separado los elementos cuya talla es más delicada o compleja, como por ejemplo las manos, lo que permite escoger la dirección más apropiada de la veta de la madera y facilitar su talla. Así es en el caso de la Virgen y las esculturas pequeñas de las santas, donde las manos están talladas por separado y se embuten en el interior de las mangas, o en el caso de la peana de la Asunción, constituida por una nube sobre la que se han aplicado las cabecillas de los ángeles previamente talladas.

En los ángeles del ático y los que rodean la Asunción de la Virgen se ha tallado el cuerpo y la cabeza en una misma pieza de madera, a la que se agregan las extremidades, talladas separadamente y después ensambladas con cola, pernos, o clavos.

Por su tamaño, no excesivamente grande, las imágenes no se han vaciado, cuestión que suele realizarse para evitar dilataciones y tensiones que puedan originar grietas y deformaciones en la pieza, lo que ha podido ocasionar de este tipo de deterioros.

Desde la etapa barroca es muy frecuente la incorporaron de postizos o aplicaciones para brindar mayor verismo a las tallas y hacerlas más impactantes, como los ojos de pasta vítrea o de cristal soplado que se podían añadir mediante dos procedimientos diferentes, ambos empleados en las tallas de Avellanosa. Para insertar los ojos en las imágenes que no se han vaciado interiormente, es necesario separar el rostro desde las mitad de la frente a la barbilla, como si se tratara de una mascarilla, de ahí su denominación. Este fragmento de la escultura que contiene los rasgos esenciales del rostro, se separa en un estadio avanzado de la talla, previo al refinado de la misma y al aparejado. Una vez separado se ahueca por el reverso hasta llegar a las órbitas de los ojos que se vaciaban encastrando en su interior las

esferas de vidrio soplado. Buscando la posición adecuada a la expresión de la mirada, se fijaban con cola de conejo o cera y, en ocasiones, con tiras de lino encoladas. Después la mascarilla se volvía a encolar sobre la cabeza y se policromaba el conjunto.

Este es el procedimiento que se ha empleado en la imagen de San Rafael o en la de la Virgen de la Asunción, titular del retablo. En las demás imágenes, exceptuando los ángeles en los que los ojos están pintados, encontramos el otro procedimiento: incrustar desde la cara anterior, en la talla de los párpados, fragmentos curvos de vidrio con el iris pintado a mano, o realizado también en pasta vítrea, que son recogidos en los bordes al aparejar la pieza.

Hay que comentar aparte el caso del Cristo del ático, que presenta diferentes características tanto en su morfología como en su cubierta policroma y que aparece repolicromado por completo. Como ya se ha mencionado, se trata de una imagen de cronología anterior que fue colocada en el retablo en 1853.

2.4.2.- Policromía.

Aunque los materiales y procedimientos descritos se basan en la apariencia de los acabados y en su reacción a los tratamientos y no en análisis químicos como sería deseable, encontramos en el retablo de Avellanosa el proceso y los materiales empleados tradicionalmente en la imaginería y el retablo español.

En el proceso tradicional, la policromía se iniciaba con la preparación de la madera. Después de tallado, se trabajaba el soporte para evitar posibles defectos y modificar las características de la madera que no resultaban convenientes al policromar: el repelo, los poros, los nudos, las grietas y fendas, unificando el soporte para recibir el color.

La talla en blanco se imprimaba con diversos componentes entre los que se encontraba el ajo y la cola de conejo que además de otras funciones, aseguraban la fijación de las capas superpuestas. El ajo frotado sobre la madera es un buen tapa-poros y un eficaz fungicida que se empleaba usualmente.

Las juntas de unión de la madera y las fendas se enlezaban para amortiguar la tensión de la madera y evitar que las capas de yeso se abrieran proporcionando cierta elasticidad a la policromía aplicada sobre las uniones. En el retablo de Avellanosa como consta en las cuentas de 1783 se emplearon “...dos baras de lienzo para pegarlas en el retablo...” Con el paso del tiempo en los puntos donde la madera ha tenido más movimiento, las telas han escupido la policromía, haciéndose visibles en algunos puntos del retablo como las tablas del lado derecho en el ático

y en los ingletes de las molduras del banco, por lo que se ha evidenciado el uso de este procedimiento.

A continuación se aplicaban sucesivas manos de yeso muerto con cola de conejo en caliente. En primer lugar yeso basto y posteriormente se empleaba un yeso más cribado y tamizado. Aplicando diversas manos, que se lijaban sucesivamente hasta obtener una superficie suave y perfecta para recibir el bol previo al dorado, o el color. En ocasiones los yesos recibían diferentes tratamientos para conseguir algunos efectos de volumen sobre el aparejo, a partir de periodo barroco se emplean frecuentemente para los fondos dorados con pastillaje, cincelados o tallados del yeso.

En el retablo de Avellanosa se ha empleado esta técnica para diversificar las superficies doradas de algunos elementos, tallando estrías sobre el aparejo en los campos de los relieves, el dosel de la virgen, las pilastras laterales y el sagrario. De este modo se consigue el contraste de textura y brillo entre las zonas lisas y bruñidas de las molduras y los campos tallados, dorados en mate. También los fondos de las hornacinas de la calle central, presentan motivos cincelados, de rameados y hojas que se han trabajado después del dorado aplicando una mezcla ligera de cola con pigmentos que matiza y matea la superficie del oro marcando los dibujos.

Tras el pulido del aparejo se embolaban las superficies que recibirían el oro. Habitualmente se empleaba bol rojo bajo el oro y bol amarillo en los recovecos y las partes más alejadas que podían quedar desprovistas de oro. Se hacía así para no dejar a la vista los yesos de la preparación y unificar el color en zonas menos visibles. El bol amarillo entonaba mejor con el dorado; de este modo se ahorra pan de oro (fondos ocultos de las hornacina, partes bajas de los relieves del entablamento superior...)

El coste del oro venía a suponer la cuarta parte del total del proceso de policromado, y encarecía ostensiblemente en su precio en relación con la labor del entallador y del escultor, debido no solo al laborioso trabajo de los pintores y doradores sino también al elevado coste de las materias primas.

Policromado de las esculturas:

Aunque en las esculturas se han completado por completo los volúmenes tallando los reversos, no sucede así con el policromado. El dorso de la tallas, está recubierto tan sólo con una capa de aparejo sin policromar. Esta práctica se hacía para proteger el soporte y para unificar su comportamiento con los cambios termohigrométricos.

En las tallas de Avellanosa, como corresponde al periodo rococó, se reducen considerablemente las superficies doradas y estofadas. Los oros se limitan

a algunos detalles, como estrechos galones de la vestimenta y esgrafiados de línea gruesa en los orillos de las ropas. Tan solo encontramos y esgrafiados menudos rajado en el campo de la túnica de la Virgen y ojeteados en las sandalias de los arcángeles.

Aparecen algunas partes cubiertas con pan de plata, donde se busca representar materiales específicos (metales en la hoja de la espada de y la coraza de San Miguel o las nubes de la peana de la virgen y del sol de la tarjeta superior, en la arquitectura)

Los ropajes en su mayoría, han recibido colores planos trabajados al óleo directamente, decorados en algunos mantos con motivos de flores de influencia oriental, que se denominaron Chinescos (túnica de la Virgen)

En las partes desnudas, como caras, brazos y piernas, se aplicada el color de la carnación al óleo sobre la preparación, que podía quedar en mate o pulimentarse. En esta época las carnaciones suelen ser más claras, y muestran mayor pulimento.

Capítulo III: INFORME DE RESTAURACIÓN:

3.1.- Estado de conservación anterior a la intervención

3.1.1. Intervenciones que han producido algunos cambios y deterioros

Para datar algunas de estas intervenciones se ha tenido en cuenta el tipo de materiales empleados y las circunstancias que han propiciado la instalación de un andamiaje. Así como la información que hemos podido obtener de la documentación encontrada y de antiguas fotografías aportadas por los vecinos de Avellanosa.

Al extraer el Cristo de la hornacina para su tratamiento, como ya se ha mencionado, ha aparecido en la base una inscripción en la que consta la fecha de colocación: 1853. Por lo que, al margen de las intervenciones realizadas en el banco del retablo en 1805, ésta puede ser la fecha en la que se realizaron las intervenciones más antiguas encontradas en el retablo, ya que para la colocación del Cristo se precisó la instalación previa de un andamio.

En las cuentas del Libro de Fábrica de la iglesia consta un pago en 1805 a Manuel Campillo por la realización de *5 mesas a lo romano*, una de las cuales es el frontal de altar de este retablo, ocupándose también de la composición de los zócalos. Por otra parte, en 1815 hay otro gasto de 200 reales como pago a los canteros Manuel y Facundo Santos, sin que conste en qué concepto.

En fecha algo posterior, 1861, se instaló otro andamio para el blanqueo de la iglesia por cuya instalación se pagaron 82 reales según consta también en el Libro de Fábrica, con un gasto de 59 reales por el blanqueo.

Cualquiera de estas circunstancias pudo propiciar la recolocación con clavos de forja en lugares donde no correspondían de algunas de las piezas caídas por el deterioro del adhesivo.

Pero la mayoría de las modificaciones que presenta el retablo en el momento de ser intervenido, se han realizado en 1967, vinculadas a los cambios en el rito de la misa, promulgados en el Concilio Vaticano II (1962-1965).

Es posible que, aprovechando nuevamente la instalación de un andamio en el año 67 para eliminar los revocos de los muros, se realizaran una serie de arreglos mas recientes, que se han detectado al restaurar el retablo :

-El repintado con pintura al agua (temple o tempera amarilla) de algunas de las superficies donde aparecía la madera al descubierto por las pérdidas de policromía.

- La colocación de algunas de las piezas caídas en lugares donde no correspondían. En la mayoría de los casos sujetas con clavos industriales que han provocado su astillado, y la oxidación de los mismos.

-También es posible que se incorporara parte del sistema eléctrico, añadiendo al candelabro ya instalado antes del año 1960, una serie de elementos en el perímetro de la hornacina de la Asunción. Al restaurar el retablo hallamos restos de un precario sistema de iluminación ya inutilizado que llegaba hasta el entablamento superior donde se han encontrado cables y dos casquillos de hojalata. Lo mismo ocurre en el entablamento inferior donde volvemos a encontrar el cableado y algunos aislantes de porcelana, un tubo fluorescente en el interior del dosel de la Virgen, y el candelabro colocado sobre el sagrario. Este tipo de instalaciones realizadas sobre la propia estructura del retablo, que paulatinamente se han ido anulando, eran muy habituales de principios a mediados del XX. Debieron de contemplarse como un ornamento más para la obra, y provocaron más de un incendio.

En el año 67 se produjo la separación de la mesa de altar para decir la misa de cara a los fieles, lo que obligó a modificar el frente del banco incluyendo un escalón ante la mesa. Al nivel del friso se antepone un frontal neoclásico que hace pareja con el que se conserva en el lado sur del brazo del crucero. Por sus dimensiones, es posible que se trate del frontal realizado por Manuel Campillo en 1805, recolocado tras las reformas.

También se realizaron algunas modificaciones en el sagrario y el expositor, y se cambió la posición de los ángeles y la corona de la Virgen, colgándolos con hilos y clavos en una nueva composición, ante el dosel de la hornacina de la Virgen.

El expositor se ha cambiado al menos dos veces. El que corresponde a la traza del retablo se encontraba fuera de uso y aparecía colocado sobre la cajonería de la sacristía.

Fue sustituido por el expositor de puertas abatibles que aparece en la foto, y cuyo tamaño obligó a serrar parte de las molduras de la hornacina.



Foto del retablo de 1960, antes del cambio de liturgia. La mesa de altar está adosada al tabernáculo; aparece el expositor con puertas; los ángeles de la Asunción se encuentran en el interior de la hornacina, y el demonio forma parte del conjunto de san Rafael.

A su vez este expositor fue apartado almacenándose en el cuartejón cuando se perdió la costumbre de exponer el Santísimo. En su lugar se colocó una peana trapezoidal, y sobre ella, el candelabro metálico, que también aparece en la foto a los pies de la Virgen. Se elevó el tabernáculo, para darle mayor empaque, con la colocación de un plinto de piedra y cemento cubierto con fragmentos dorados del entablamento de un retablo ya inexistente. El candelabro se quitó a principios del 2011 colocando sobre la peana la imagen de un crucificado. De este modo hallamos el tabernáculo antes de la intervención.

También, por el criterio un tanto arbitrario del que fue párroco en aquel momento, se desgajó la figura del demonio de la escultura de san Rafael. Aquel fragmento de la talla acabó en manos de los jóvenes de Avellanosa que, disfrazándolo, lo colocaron en una hornacina acristalada en las dependencias del ayuntamiento donde se reunían. Gracias a ello se ha conservado y, aunque muy deteriorado, ha podido ser recuperado y restituido a su lugar.

También en esta fecha se instaló en la nave de la iglesia y en el presbiterio la tarima de madera sobre una solera de cemento ocultando las losas de piedra del pavimento.

3.1.2. Estado del soporte en la Arquitectura del retablo.

En el lateral izquierdo del friso del banco, junto a la mesa de altar, uno de los encasamientos ha sido transformado en abatible, brindando un acceso fácil a la trasera del retablo.

En origen, este paso se encontraba, como en otros retablos, tras el tabernáculo, en el fondo de la hornacina. En una intervención que pudo estar asociada a los diferentes movimientos que ha sufrido el tabernáculo, se cerró con una portezuela que impide la circulación libre de aire en la cámara.

Como el propio tabernáculo constituía una barrera para el acceso, se debió de desprender este fragmento del friso sujetándolo con una bisagra. El mal estado de la madera y el propio peso del tablero, han hecho que esta puerta se descolgara tropezando con los escombros y la tierra acumulados, lo que ha ocasionado, el deterioro y la pudrición de la madera en la zona inferior.

Una vez en el interior de la cámara se accede bien a la trasera del retablo. Es fácil trepar hasta el arranque de las hornacinas del cuerpo principal, pero, con la altura se dificulta el acceso a la parte superior de este cuerpo y al ático, donde no hay elementos horizontales de la estructura, ni asideros que permitan acceder para el tratamiento de los reversos. En este espacio hay abundantes depósitos, polvo, arena y escombros procedentes de los revocos de los muros. La acumulación de estos materiales muy higroscópicos conlleva la captación y retención de humedad en contacto directo con la policromía o la madera.

Como es habitual en obras de estas características, con el paso del tiempo, en el anverso y reverso de la arquitectura existe abundante acumulación de polvo y restos orgánicos (nidos de aves e insectos, esqueletos de animales pequeños y telarañas), que aumentan a medida que ascendemos, así como suciedad adherida a la policromía, fundamentalmente hollín y polvo graso procedente de los antiguos sistemas de iluminación y de las velas del culto, que han ocasionado el ennegrecimiento de las superficies, especialmente en los planos inferiores del volumen.

La humedad es el factor que, a la larga, constituye el principal desencadenante de deterioros, como la proliferación de xilófagos y hongos que localizamos en las zonas del soporte más próximas al pavimento, es decir, las zonas bajas del friso y la puerta antes mencionada. Hay que recordar que la proximidad del río ha podido ser un factor determinante en este aspecto que quizá influyó en

la reforma que se realizó entre 1762 y 1767 cuando se subió la cota del suelo de la iglesia⁵.

Hallamos numerosos orificios producidos por xilófagos que se distribuyen de modo muy desigual dependiendo del corte de los tableros y del grado de humedad que mantienen. La afección de la madera es variable en función de su localización y de la naturaleza de su estructura interna, con mayor cantidad de celulosa o de lignina en su composición. Existen tablas que presentan mucho ataque, mientras otras adyacentes se encuentran en buen estado.

El diámetro de los orificios y su distribución corresponde a dos tipos de insectos: anóbidos (carcoma común) dispersa en todo el retablo, aunque con dispar grado de afección; y cerambícidos, con un ataque muy localizado y puntual en la viga de asiento del retablo.

Aunque la época del año en que se ha intervenido el retablo corresponde al periodo de inactividad de los insectos, no existen huellas de actividad reciente ni montones de serrín, lo que no exime de aplicar un tratamiento preventivo. Con la reciente eliminación de la tarima en el presbiterio y la iglesia, se ha llevado a cabo una importante acción en la prevención de este deterioro.

Muchas zonas han visto afectadas sus propiedades físicas y precisan consolidación estructural, para asegurar su resistencia a la tracción y la compresión y mantener su función en la estructura.

Algunas de las partes más afectadas por este deterioro son: el ángel del medallón izquierdo del ático, algunas piezas de la hornacina de Santa Bárbara, molduras y zona inferior del zócalo, y muchas de las piezas del tabernáculo. También entre las partes más afectadas se encuentra el neto izquierdo del entablamento superior, que requiere además de la consolidación con resina, la inserción de un injerto de madera para solventar la pérdida de materia que ha sufrido.

5 Tras la visita pastoral de 1761 la parroquia había recibido la orden de “...levantar el piso de la iglesia para evitar humedades, pues pasa junto a ella el río Ruyales.”. El cumplimiento de esta prescripción se hizo en 1766, y así consta en los gastos del Libro de Fábrica de ese año: “Del acarreo de piedra para adoquinar y enlosar la iglesia, 254,24 rs.; A los canteros por esta obra y la escalera del coro, 1.528 rs.”, mas otro asiento al año siguiente del pago de otro plazo de esta obra: “1.767.- 3.553 rs. que se debían a los maestros, de 5.072 rs.; con lo que se debe aún 1.519 rs. por el aduquinado”.

En este caso, a la fragilidad de la madera debida a los xilófagos se ha sumado la manipulación del relieve adyacente. Esta pieza, de sección curva, constituida por tres tableros ensamblados transversalmente, se encontraba muy afectada por la carcoma y comprimida por el empuje del ático, por lo que debió romperse por el listón inferior, que caería sobre el entablamento, dejando un hueco muy visible desde los pies y el coro de la iglesia. Por ello se tomó la decisión de desmontar el panel, unirlo y volverlo a colocar.

Se accedió al panel mediante una escalera. Debido a la dificultad de la maniobra, y al peso de la pieza, el neto debió sufrir el desgarro de los puntos de anclaje o algún impacto al extraer el panel, lo que provocó las pérdidas existentes. Los fragmentos del panel, algunos de ellos astillados, fueron encolados sobre un tablero de contrachapado de unos 5mm de grosor y se volvió a colocar en su lugar tal como se desmontó. Como resultado de esta intervención relativamente reciente y realizada sin medios, el panel no pudo colocarse correctamente, y, aunque se ocultó el hueco, quedaron a la vista las pérdidas ocasionadas en el neto.

Observamos también algunos desajustes de piezas ocasionados por mermas en la madera, o por el deterioro de los sistemas de anclaje (pérdida de espigas y cajas, oxidación de clavos).

La combinación de estos deterioros se da en las hornacinas de San Rafael y San Miguel. Los fondos cóncavos de estas hornacinas están compuestos por tableros que encajan en un cajeado practicado tanto en la venera como en la base de la hornacina. Al ceder ésta por el peso de las esculturas, las tablas se han desencajado y se encuentran a punto de caer. Este deterioro se había detectado con anterioridad y, por ello, las bases de las hornacinas se apuntalaron con dos maderos desde la trasera del retablo, algunos de los tablones se sujetaron con clavos por el reverso, y una pieza de madera chapada, fina y flexible fue colocada tras la hornacina de san Miguel para evitar, así, que los tableros cayeran tras el retablo.

En la hornacina izquierda los tableros del fondo han sufrido importantes mermas por lo que aparece entre ellos una separación considerable (como en los tableros de los fondos de las hornacinas y de cerramiento del casquete). Estos desajustes no suponen un deterioro estructural grave.

Desajustes estructurales, por mala derivación de las cargas. Una vez situado el andamio, de modo que permita el examen detenido de la obra, se advierten unos centímetros de desplome en los herrajes clavados en la bóveda que sostienen la polsera. También observamos algunos desajustes que afectan a la

estructura del ático y a la calle central del retablo. El peso de la propia arquitectura y la mala derivación de fuerzas desde el ático a los netos, y de éstos al entablamento, causada por los defectos constructivos ya mencionados, ha ocasionado la caída de las cerchas centrales y la hornacina del Cristo. Y el desplazamiento hacia delante del entablamento superior desde la calle izquierda a la calle central. También, como se ha mencionado con anterioridad, los netos reciben mal las cargas derivadas del ático forzando los paneles laterales que, en algún caso, presentan deformaciones, lo que unido al mal estado de algunas tablas por la acción de la carcoma puede representar un peligro a largo plazo.

Al retirar la tarjeta del sol que corona la hornacina de la Virgen, hemos advertido que las piezas que constituyen el entablamento y las dos piezas de cerramiento se encuentran caídas en la calle central. Este deterioro ha sido apreciado con anterioridad y se ha intentado atajar colocando una tablilla clavada por la parte de atrás para sujetar los paneles de cerramiento.

Pérdidas de pequeños volúmenes por desencolado de piezas. Es un deterioro muy abundante y llamativo, donde se suman defectos en la ejecución y los efectos provocados por agentes externos. La pérdida de tantos fragmentos viene determinada por el sistema constructivo de encolado de maderos en la conformación de las piezas y el **deterioro total de las colas orgánicas** empleadas. Bien por la mala calidad de las mismas o por su degradación paulatina, las piezas han partido por la línea de encolado, cayendo del retablo por sí mismas o por ligeras presiones, (el roce de la cortina sacramental, manipulaciones para la colocación de velas...). En muchos casos, al separarse las piezas se advierte la presencia de hongos, lo que puede ser indicativo de la alta humedad que se ha dado de manera continuada en el interior de la iglesia. La cola de conejo, constituye una fuente de nutrientes para los hongos que descomponen las proteínas de las colas haciendo que pierdan su poder adhesivo.

Muchos de estos fragmentos han sido almacenados cuidadosamente, lo que ha posibilitado su recolocación, pero otros de cierta entidad se han perdido. Este deterioro aparece también en la escultura de la Virgen, y en una imagen de la Inmaculada de similar factura que se conserva en las dependencias de la iglesia.

3.1.3. Estado de la policromía del retablo

Existen abundantes depósitos de suciedad adherida procedente del humo de velas en los planos inferiores de los volúmenes que ocasionan un velo gris sobre el oro y los colores. Hay salpicaduras de cera muy abundantes en la zona inferior del retablo: banco y sagrario, moldura inferior, friso y frontal de altar.

La adhesión de la policromía al soporte es buena en la zona inferior del retablo, aunque presenta algunos levantamientos, faltas y abolsamientos en zonas enleznadas. Sin embargo desde el friso del entablamento superior al ático especialmente, aumenta exponencialmente la cuantía de faltas y desprendimientos. Existen graves levantamientos de la capa pictórica con mucha deformación, superficie y grosor. Aunque la policromía presenta buena cohesión entre capas, se ha desprendido del soporte en numerosas zonas. En el ático aparecen a la vista los enleznados, y cuantiosas superficies en madera vista, muchas de ellas repintadas en temple amarillo, con el que se intentó minimizar en su día el impacto visual de las pérdidas de oro que dejaban a la vista multitud de puntos de preparación blanca. Repinte que quizá en un primer momento consiguió armonizar el conjunto, pero que, con el tiempo, había verdeado y desentonaba con el oro adyacente).

Existen algunos abolsamiento que se localizan tan sólo, en la policromía de las traspilastras lo que parece indicar algún defecto en la ejecución. Podría deberse a la dificultad que conlleva aparejar estas partes tan poco accesibles.

En el banco se aprecia el desgaste del pan de oro, muy transparente por el rozamiento, que ha dejado a la vista el bol marcando las líneas donde se ha solapado el pan de oro, lo que evidencia el tamaño de los panes.

Hay huellas de una limpieza anterior muy desigual y agresiva que afecta más a las esculturas. En ellas se aprecia el frotado de las caras, mucho más limpias que las carnaciones del los ángeles del ático o de la arquitectura, y con restos negros de suciedad en los recovecos. Esta limpieza sobre los temples, de menor dureza que las carnaciones y muy sensibles a la humedad, ha producido fuertes abrasiones, con el arrastre del color en algunas zonas (cuello, falda y coraza de San Miguel, manto de la virgen, calzado de san Rafael...) hasta dejar vista la preparación, o incluso la madera.

Únicamente en las esculturas aparecen brochazos pardos, que pudieran ser de goma laca, o de algún barniz natural muy oxidado, que se ha aplicado de manera muy desigual en puntos de los ropajes (túnica de san Rafael , envés de las mangas de San Miguel y túnica y envés de las mangas de la Virgen)

3.2. Tratamientos Realizados

3.2.1. Arquitectura del retablo

En primer lugar se preparó en el templo un lugar adecuado para disponer de un pequeño taller de almacenamiento de materiales que pudiera servir también como lugar de trabajo para las tallas y piezas que hubiera que trasladar desde su ubicación original para su restauración.

Además, previendo que se necesitaría un lugar para realizar la consolidación de piezas, se preparó otra zona en el coro de la iglesia, idóneo por encontrarse ligeramente apartado y disponer de una ventilación apropiada.

El siguiente paso consistió en montar los andamios para abordar el proceso de restauración y entrar en contacto directo con la obra. De este modo se pudo efectuar un estudio más pormenorizado de las patologías del conjunto y documentar fotográficamente el mismo antes de comenzar el trabajo. En un momento más avanzado de la restauración, hubo que modificar la composición del andamio para, desde la delantera del retablo y sobre la hornacina central, preparar una plataforma de acceso a la trasera y, así, poder afianzar la estructura del retablo y modificar el sistema de descarga de fuerzas.

Las traseras del retablo se examinaron una vez trasladado el tabernáculo, al quedar a la vista el acceso original, de mejor accesibilidad que la puerta de la bancada de apoyo. De este modo se pudo completar el estudio del retablo y actuar sobre la estructura al tiempo que se conseguía paliar la humedad que, desde la trasera, y provocada por la acumulación de escombros, afectaba a la obra.

Una vez en el andamio y antes de comenzar con la restauración en sentido estricto, se decide trasladar diferentes tallas al taller en superficie:

- Cristo crucificado del ático
- Santa conocida como Santa Lucía
- Santa Bárbara
- San Rafael
- Ángeles acompañantes de Virgen de la Asunción y corona

Las esculturas de la Virgen y de San Miguel, así como posteriormente los ángeles del ático, se les separa de sus hornacinas y se les coloca en el mismo andamio para poder ser trabajados en todo su derredor.

También se desmonta y traslada al taller el panel lateral izquierdo del basamento del ático que había sido fijado en un momento anterior después de descolgarse, y que, debido a su sistema de sujeción, (un tablero de contrachapado

pegado por el reverso), se encontraba alabeado y ofrecía una apariencia muy inestable.

La anómala distribución de fuerzas y presiones desde el ático hasta el suelo ha provocado la desestabilización de la calle central y la calle del evangelio. De ahí que la actuación sobre estas partes del retablo haya sido más exhaustiva y haya obligado a desmontar la hornacina de san Miguel.

Los tratamientos de fijación de estratos, limpieza y colocación de elementos desprendidos se han ido alternando y solapando dependiendo del estado general de la zona de actuación.

1. Limpieza superficial

En la medida en que la fijación de los diferentes estratos lo hacía posible, se procedió a realizar una limpieza superficial para eliminar el polvo acumulado, especialmente abundante y compacto en el ático. La limpieza se llevó a cabo con un orden sistemático, por pisos, y empleando métodos de aspiración controlada.

Las superficies de asiento, (cornisas, entablamentos...), en las que la acumulación de suciedad ha sido mayor, después del aspirado se han limpiado con una mezcla de agua-alcohol al 50%.

La accesibilidad a la trasera del retablo posibilitó una limpieza en profundidad tanto del polvo acumulado en la estructura como de los escombros, piedras y material de desecho que había sido depositado en la cámara existente entre el retablo y el muro, y que potenciaba el efecto de la humedad que ya de por sí tiene el hecho de que la cabecera se encuentre a escasos metros de una corriente fluvial. Su eliminación ha permitido sanear la cámara aunque habría que vigilar la presencia de sales, mohos y hongos en los paramentos.

La colocación de la plataforma sobre la hornacina central favoreció la limpieza superficial de las zonas altas más inaccesibles.

2. Fijación de los diferentes estratos

En el fijado de los estratos se utilizaron colas animales semejantes a las utilizadas en el proceso de aparejado y policromado original que ayudan a regenerar y cohesionar los estucos y las diferentes capas superpuestas.

Para fijar capas muy gruesas con nula adhesión al soporte se emplearon resinas vinílicas (acetatos de polivinilo) que no aportan humedad, aunque también

se empleo humedad, calor y presión (torundas de algodón humedecidas en caliente) para corregir las deformaciones en éstas.

En los casos en que peligraba la estabilidad de los oros, bien por encontrarse muy descolgados, bien por constituir capas excesivamente gruesas, la zona fue protegida previamente con papel japonés.

En general el adhesivo ha sido aplicado con pincel y jeringas de inyección después de haber humectado la zona a tratar con etanol (siempre que se ha utilizado cola animal).

3. Eliminación de piezas y añadidos

Los cambios litúrgicos y estéticos que han tenido lugar a lo largo de la historia, así como la generalización de la luz eléctrica, han supuesto la aparición de diferentes elementos que se han incorporado al retablo y que han sido eliminados. Entre ellos, los más visibles:

- Barras fijas para colgar cortinas de Pasión, situadas a la altura de la cornisa superior.
- Cableado por toda la estructura.
- Tubo fluorescente oculto en el dosel sobre la hornacina de la Virgen.
- Iluminación de candelabro eléctrico sobre el tabernáculo.
- Cincha de madera flexible sujetando la hornacina de San Miguel.
- Plinto de piedra y cemento que servía de base al sagrario y que se ocultaba tras unas piezas procedentes de otro retablo.
- Marco con puerta, sujeto con clavos a los paneles de la trasera del sagrario que cerraba el acceso a la cámara que queda entre el retablo y la cabecera del templo.

Sin embargo, se ha decidido conservar los clavos de forja con forma de venera colocados en la predela para sostener las sacras, ya que se encuentran perfectamente integrados y su eliminación supondría un mayor perjuicio para la obra.

Con esta actuación se ha conseguido clarificar la estructura y dotarla de seguridad frente a cualquier accidente eléctrico.

4. Desinsectación

Una vez limpia la estructura, se procede a impregnar mediante brocheo y pulverización toda la trasera del retablo con un tratamiento anti-xilófagos, tanto preventivo como curativo, empleando un producto comercial denominado Corpol doble acción. Este tratamiento se hace extensivo a toda madera vista tanto de la mazonería como de las esculturas. También han sido tratadas todas aquellas piezas de madera nueva o vieja empleadas para el apeo y refuerzo de la estructura, que se han incorporado a la misma.

Aunque actualmente no parece que exista ataque vivo en la obra, este tratamiento reforzará la posibilidad de que así sea.

5. Consolidación mecánica

A pesar de la aparente solidez de la estructura, existen una serie de piezas que deben ser tratadas para reponerles cierta cohesión ya que en ellas domina el estado pulverulento propio del ataque generalizado de anóbidos. Especial relevancia tiene el estado de la base del ático, la predela, el sagrario y la bancada.

A las piezas que pudieron ser desmontadas se les aplicó un tratamiento por inmersión en bañeras con una disolución de resina acrílica (Paraloid B 72) en Tolueno y diferentes proporciones para favorecer su penetración.

El resto del retablo fue consolidado por brocheo en varias fases y prestando especial atención a los elementos portantes y las piezas más debilitadas.

Un caso especial lo constituye la bancada del retablo ya que, al ataque de xilófagos se le une la pudrición provocada por el exceso de humedad que ha soportado y ha de soportar. Su consolidación se realizó con la aplicación por impregnación de Fetadit Delta, un consolidante de fuerte penetración y endurecimiento. (Se trata de una resina epoxídica de dos componentes, que endurece al polimerizar y no por la evaporación del disolvente, como es el caso de la resina acrílica empleada en los demás elementos del retablo). Su elección es debido a que este tipo de resina proporciona mayor dureza a la madera en menor tiempo de aplicación y resulta muy adecuada para la bancada que soporta importantes cargas.

6. Carpintería de restauración

Ajuste y fijado de piezas:

Como ya se ha comentado, la pérdida de adhesividad de las colas animales empleadas en el proceso de creación de la obra ha provocado la caída de numerosas

piezas que, en algunos casos, fueron recolocadas en lugares erróneos o afianzadas con clavos que, con su oxidación han terminado rompiéndolas.

Nuestra actuación ha consistido en volver a separar estas piezas, limpiar las superficies de unión para eliminar los restos de colas y volver a colocarlas en su lugar utilizando diferentes procedimientos según la casuística de las piezas. Las de pequeño tamaño fueron encoladas con cola de carpintero (PVA) y presión. Las de tamaño medio, además, fueron reforzadas con espigas ciegas. Y las que por su posición o superficie de unión hacían difícil una correcta fijación, se les aplicó Araldit SV 427 (resina epoxídica tixotrópica) y presión.

Durante el fraguado de los adhesivos, las piezas se aseguraron con gatos, puntales, torniquetes, gomas elásticas o pulpos, en función de su volumen, forma y localización.

Consolidación estructural:

Una vez colocado el andamio y efectuado un estudio más riguroso del estado de la obra, se advierte el serio problema de desencaje que presenta el ático y el entablamento del mismo. Como ya se ha comentado, una mala práctica en la ejecución y en la derivación de fuerzas ha provocado la rotura de netos y paneles en la calle izquierda, la caída del entablamento superior, el desplazamiento y la inestabilidad de las hornacinas de la calle central, y deformaciones y rotura de piezas.



Neto y anclaje original



Desplome de cornisa en calle central



Rotura de panel y netos adyacentes



Rotura de netos

El trabajo se efectuó de arriba abajo. De este modo, primero se intentó recolocar el entablamento superior. Para ello hubo que soltar temporalmente los anclajes originales al muro y mover la estructura hasta llevarla a su posición. Una vez conseguido, se recolocó la hornacina del Cristo y se reforzó la parte posterior con maderos que fueron sujetos a la estructura y fijados al muro del ábside, aislando la testa del los maderos con una lámina de neopreno para evitar la humedad del muro.

Los netos superiores recibían las cargas del ático en el punto donde su apoyo era más débil, por lo que se habían roto perdiendo su función. Por ello fueron reforzados con un pie derecho y una zapata inferior en cada neto, excepto el neto situado más a la derecha, al que no fue posible acceder desde la trasera del retablo. Estos entibos internos recuperan la función de comunicar las fuerzas provenientes del ático a los cuerpos inferiores.

El panel lateral izquierdo del entablamento superior, que se encontraba desgajado en múltiples trozos, fue reconstruido y encolado con PVA y Araldit y, posteriormente recolocado en su lugar. El neto que había perdido una parte importante de su volumen fue rehecho con un injerto de madera de pino curada.

La hornacina de la Virgen fue recolocada del mismo modo que la del Cristo, con maderos sujetos con tornillos que cosen la estructura y la afianzan a los entablamentos. Al reconducir la hornacina a su verticalidad, las columnas que la sujetan recuperaron su posición y fueron reforzadas con nuevos espigones y plintos. También se colocaron barras metálicas roscadas al muro que actúan como topes y posibilitan la correcta colocación de la hornacina.

Las hornacinas de las calles laterales estaban formadas por múltiples trozos que apenas se sujetaban por el peso. Para darle cohesión al conjunto, se desmontaron las piezas, se limpiaron las superficies de unión y se volvieron a

encolar con PVA y Araldit según se requiriera. En algún caso (hornacina izquierda), para salvar la merma por secado de los paneles, hubo que añadir dos listones de madera como cierre.

El panel de la bancada que ha sido empleado como puerta de acceso a la cámara, ha sido reforzado con un puntal de pino donde se han colocado las bisagras metálicas que posibilitan su apertura. La decisión de mantener este panel, que en origen era fijo, como puerta de acceso a la trasera del retablo, se debe a que es más practicable y no supone mover el sagrario como ocurriría en caso de mantener como único acceso el hueco original situado tras éste.

Reposición de volúmenes:

En general, y aplicando el criterio de mínima intervención, apenas se han repuesto volúmenes, únicamente se han rehecho los elementos lineales de la predela que aparecían poco definidos por la acción de los xilófagos. En estos casos se ha empleado Araldit SV 427, resina epoxídica, que posteriormente ha sido tallado y lijado.

Las piezas que, en actuaciones anteriores, habían sido eliminadas y aún se conservaban, tales como piezas de molduras serradas, se han reincorporado a su lugar completando los volúmenes con Araldit. También se ha empleado esta resina de manera puntual para cerrar piezas cuyo ataque de xilófagos era tan vistoso que distorsionaba la visión de conjunto, (panel superior, piezas decorativas de sagrario y de hornacina de santa).

A la base de la hornacina de la Virgen le faltaba el remate, cuya pieza de cierre apareció guardada entre los múltiples restos caídos. Su recolocación ha sido posible con la inclusión de un injerto de madera de pino que ha completado la horizontalidad lineal.

También fue preciso restituir una pieza en la parte trasera derecha de la base del sagrario. Fue realizada con madera de pino norte y se le aplicó un tratamiento preventivo antixilófagos de doble acción.

No se han repuesto piezas perdidas de la talla decorativa de la estructura, salvo en ciertas lagunas del sagrario y de la cornisa derecha del banco por ser éstas demasiado llamativas al situarse a la altura de la vista. En estos casos se ha empleado también Araldit SV 427 y, cuando la falta era profunda, un alma de madera de pino curada y tratada.

En las zonas no repuestas, se ha limpiado la madera vista, eliminando los restos de cola y residuos.

7. Limpieza de la arquitectura

La limpieza se realizó actuando en función de la naturaleza de los materiales a limpiar y del tipo de suciedad a eliminar. Para ello se hicieron pruebas con diferentes disolventes y mezclas hasta decidir los más adecuados.

El método empleado fue el de torundas y empacos de algodón impregnados en los disolventes decididos.

La madera vista de las cornisas se limpia con agua caliente y cepillos que eliminan la suciedad incrustada.

Para limpiar las superficies que quedan a la vista tras haber perdido una pieza y que fueron camufladas con una pintura amarillenta o que conservan parte del adhesivo, se emplea también agua caliente.

En las zonas en que se han tenido que eliminar restos de colas de carpintero industriales, se han utilizados empacos de acetona para ablandarlas y bisturí.

Los dorados se limpiaron, dependiendo de zonas, con:

- Etanol
- 3 A (agua + etanol + amoníaco)
- 3 A (agua + alcohol isopropílico + amoníaco)
- Etanol + Vinagre (1/1)

La plata que tenía una gruesa capa de goma laca sucia y pasmada, fue tratada con etanol que reactivó la goma laca y le devolvió su brillo.

Las corlas de cola de las superficies lisas se limpiaron con mezclas de etanol y ácido acético.

Las carnaciones de óleo y los marmoleados de la mesa de altar, con agua caliente y polvo de pómez como abrasivo.

Los temples tenían la capa de protección tan oxidada y desigual que se optó por eliminarla con empacos de etanol. Por su parte, los que no estaban protegidos fueron limpiados con goma de borrar.

Las manchas de cera, muy llamativas en la predela y la mesa de altar, se eliminaron con Tolueno y calor local.

Los repintes de los ángeles de la predela se eliminan, parcialmente, a punta de bisturí.

Los elementos metálicos se han limpiado con lijas y etanol, y, posteriormente, se les ha aplicado un convertidor de óxido y protector (Consolan).

8. Aparejado y reintegración de oros y policromías

Siguiendo el criterio de mínima intervención, se decide estucar las esculturas y las zonas del banco y del primer cuerpo con pérdidas de gran tamaño que distorsionan la visión global.

También se aparejan aquellas zonas que han sido rellenadas o recreadas con resina epoxi. En cambio, los injertos de madera y las piezas nuevas se tiñen con tintes naturales al agua que los integran en el conjunto.

Las faltas de las cabezas de ángeles también se estucan después de comprobar el excesivo protagonismo de la madera vista sobre los restos de policromía.

La reintegración de las pequeñas lagunas de oro y de los estucos originales que quedan al descubierto en los pisos altos, se entonan con color bol o sombra natural dependiendo el entorno que los circunda. Los materiales empleados para la reintegración son acuarelas y témperas aplicadas en manchas planas y a rigattino.

En el banco, donde el contacto visual es más cercano, se han empleado témperas de micas micronizadas aplicadas sobre una coloración de tono bol y realizando una trama de líneas para integrarlas en el conjunto.

Los elementos figurativos se reintegran con acuarelas aplicadas a rigattino y, en algún caso, se han completado con pigmentos al barniz.

9. Protección final

Como capa de protección se ha aplicado un barniz sintético realizado con una resina acrílica (Paraloid B72) disuelta en tolueno con una proporción del 4-5%.

10. Otros tratamientos

La superficie de la mesa de altar, una vez eliminado el plinto sobre el que se colocaba el sagrario, queda bastante deteriorada, con excesivas rugosidades y desniveles. Por ello, y con la intención de nivelar la superficie, se le ha aplicado una capa de yeso que, con posterioridad, ha sido entonada para integrarla en el conjunto.

Por otra parte, a la hora de colocar el sagrario en su lugar, y como medio para prevenir los efectos de la humedad capilar, se decide colocar en la base del mismo un aislante hidrófugo.

3.2.2. Imágenes

Arcángel San Miguel.

Dimensiones: 123 x 77 x 44cm

Soporte

Se trata de una talla exenta de bulto redondo. Está trabajada en madera de pino maciza, con un embón constituido al menos por 7 piezas ensambladas en unión viva, algunas de ellas aseguradas con espigas (demonio) y con las uniones enlenzadas con lino.

Debido a su forma, San Miguel reposa tan solo sobre un pie que mantiene todo el volumen de la escultura. La composición del embón se ha realizado en dos partes: la peana y el diablo actúan como base y estabilizan la pieza, y sobre ellas se ha levantado el volumen del arcángel. A pesar de que la pieza se encuentra equilibrada y no existen roturas ni grietas en la unión que corresponde a la talla del pie, se ha insertado en el hombro una hembrilla que mediante un alambre a la otra hembrilla sujeta en la hornacina, asegura la pieza en su posición. Probablemente este refuerzo se trate de un añadido a pesar de lo cual se ha mantenido ya que proporciona más seguridad a la talla.

La pieza sobre la que se encuentra tallada la cabeza y el pecho estaba descolada y prácticamente desprendida, sujeta por unos hilos del enlezado y por un alambre a la altura del cuello para evitar su separación total. Algunas piezas se habían sujetado con clavos industriales (posteriores a su ejecución) para evitar su pérdida (brazos de san Miguel y dorso del demonio). Para asegurar este fragmento se desprendió por completo con ayuda de un bisturí y se colocó una espiga ciega en el centro de la pieza, para asegurar la unión se encoló con PVA y se mantuvo con presión hasta el curado del adhesivo.

El soporte se encuentra en buen estado, conserva las propiedades físicas de la madera. Existen algunas fisuras en la policromía que marcan la de unión de piezas en el soporte.

Se observan algunas pérdidas de volumen, especialmente en volúmenes salientes de talla, que han roto por impacto a favor de veta como el pie izquierdo del demonio y un fragmento de la base, pero afortunadamente se conservaba entre los fragmentos guardados, por lo que ha sido posible su reposición.

Una de las alas del demonio estaba sin colocar porque, con la posición prevista, no cabe en el interior de la hornacina, probablemente, nunca haya estado colocada. Igual debió de suceder con parte del manto, que volaba hacia el lado derecho de la talla en la espalda, por lo que se ha eliminado este volumen.

Los ojos de cristal se han incluido en la talla incrustando dos vidrios curvos entre los párpados.

La policromía presenta buena cohesión y adhesión entre capas, y al soporte. La preparación es gruesa, blanca probablemente de sulfato cálcico y colas orgánicas. Se encuentra policromado con estofados al temple, panes metálicos de oro en pequeñas superficies de las ropas y plata para la armadura y la espada, y como es habitual, óleo en las carnaciones.

La figura de san Miguel presenta algunas pérdidas de poca superficie donde ha quedado a la vista el soporte. Se localizan en la manga derecha, la coraza (en la separación de las piezas). Y lagunas de menor entidad en las alas donde aparece el yeso de la preparación.

La pieza mostraba una limpieza muy desigual, extrema en algunas zonas hasta la abrasión del color y la capa subyacente de oro (en el cuello y la coraza) y dejando muestras de suciedad total en los intersticios, especialmente en las carnaciones. El resto de la figura presentaba velos que ennegrecían los temples y el pardeamiento de la capa de barniz que aparecía sobre el diablo. De manera puntual se ha aplicado Goma laca u otra resina natural en el envés de las mangas y la banda que le cruza el pecho, y una laca verde transparente, sobre la coraza y el casco. Aparentemente el resto de la escultura carece de capa de protección.

Como es habitual los panes de plata se encuentran oscurecidos debido a la sulfuración de la hoja de plata.

Presenta suciedad superficial y polvo adherido muy abundante en el reverso de la pieza, lo que indica que se ha eliminado más veces por la cara anterior.

Presenta algunas abrasiones que dejan a la vista el aparejo, levantamientos, pérdida de una pieza de la empuñadura de la espada, también en la bordura de la falda.

Ennegrecimiento de las superficies y oscurecimiento del barniz que recubría al demonio.

El tratamiento realizado ha consistido en primer lugar en la fijación de las partes inestables de la talla: la pieza separada donde se encuentra tallada la cabeza y el pecho, y la mano derecha. Para ello se han encolado dichos fragmentos y asegurado su unión mediante espigas internas.

Después se han fijado los estratos de policromía mediante colas naturales como en resto del retablo. La limpieza en este caso se ha realizado con alcohol isopropílico y vinagre al 50 %, regenerando las corlas con alcohol etílico, y empleando abrasivos ligeros de manera puntual, (goma de borrar y piedra pómez), especialmente sobre las carnaciones.

Tras el nivelado de aparejos se procedió a la reintegración cromática, aplicando el color sobre las lagunas y barridos, con tramas para su diferenciación del original.

Como protección final se ha aplicado a brocha una película de resina acrílica (Paraloid B72 disuelto al 5 % en tolueno) al igual que en las demás piezas.

Conjunto de Asunción de la Virgen

Dimensiones Virgen: 120 x 70 x 45cm

Titular del retablo y del templo. Está formada por la escultura, en bulto redondo, de la Virgen Asunción, una corte de cuatro angelitos y la corona que reposa en su cabeza.

Todo el conjunto está tallado en madera de pino. La imagen principal, la Virgen Asunción, está formada por, al menos, 11 piezas unidas a arista viva y con clavos de forja. Las manos están talladas aparte y se incrustan en los brazos con un espigón libre.

De la cabeza, formada por cuatro piezas, se separa la cara para poder incrustar los ojos de cristal. Paradójicamente, sólo uno de los ojos es de cristal, mientras que el otro parece de pasta de madera.

La base desde donde se eleva la virgen se talla a modo de nube con tres cabezas de ángeles aplicadas.

Los cuatro angelitos que la acompañan se sujetan mediante fijas a la hornacina en tanto que la corona reposa sobre la cabeza de la virgen recién coronada.

El estado en que se encuentra el conjunto previo a la restauración dista un poco de lo ideado ya que las fijas de los ángeles superiores han desaparecido y se les ha sujetado, junto con la corona, con cuerdas atadas al interior del dosel de remate de la hornacina, perdiendo así su posición original. Además, la nube sobre la que se eleva la Virgen ha perdido una de las cabezas de ángeles aplicadas que, ha sido sustituida por otra que pertenece a la polsera del ático.

Las diferentes piezas que conforman el embón aparecen visibles ya que los movimientos de la madera, la pérdida de adhesividad de las colas y, en casos, la reducción del soporte, han hecho aflorar las uniones con roturas y pequeñas pérdidas de aparejo y policromía. alguna de estas piezas ha sido recolocada en un momento anterior, y afianzada con puntas. Lo mismo ocurre con las extremidades de los angelitos y con las alas, una de las cuales ha roto a dirección de veta. Tanto en la Virgen como en los ángeles han desaparecido porciones de dedos, posiblemente debido a golpes puntuales.

El ataque de xilófagos tiene especial importancia en la cabeza de la Virgen donde, una vez desmontada la mascarilla, se observa una considerable pérdida de cohesión y fragilidad de las fibras.

Por último, hay que destacar una importante acumulación de polvo sobre las piezas, oxidación de elementos metálicos, ennegrecimiento de los barnices y suciedad generalizada.

El tratamiento realizado ha sido el siguiente:

- Aspirado de limpieza superficial.
- Eliminación de clavos modernos y recolocación de piezas con espigas ciegas, PVA y Araldit SV 427.
- Eliminación de elementos ajenos a la escultura (cabeza de ángel).
- Consolidación de la cabeza con Paraloid B72 disuelto en tolueno en diferentes proporciones (5-10%) y rellenado de hueco con Araldit SV 427.
- Limpieza química:
 - Goma de borrar, 3 A (agua + etanol + amoníaco) + pómez para las carnaciones.
 - Goma de borrar, Etanol y Etanol + vinagre para los estofados y los temples.
 - Etanol para las platas.
- Aplicación de convertidor de óxido a clavos.
- Aparejado de lagunas con estucos naturales a base de hidróxido cálcico y colas animales.
- Lijado y reintegración cromática con acuarelas aplicadas a rigattino y entonadas finalmente con pigmentos al barniz. Las reintegraciones de oros se han reforzado con micas.

- Protección final con barniz sintético a base de una disolución de Paraloid B72 en tolueno al 5%.
- En los ángeles y la corona se han seguido los mismos procesos prestando especial atención al ajuste de las extremidades y las alas. Además se han recolocado unos elementos metálicos parejos a los desaparecidos en los dos angelillos superiores. Se trata de un cilindro de acero soldado a un tirafondo inoxidable que va atornillado a la espalda del ángel. Este cilindro se inserta en una varilla metálica sujeta al lateral de la hornacina con Araldit y con un tope para que la escultura se mantenga fija en su posición. De este modo se ha recuperado su localización original.
- La corona se ha colocado sobre la cabeza de la Virgen con una espiga larga que se inserta en los orificios ya existentes y que la permite reposar sin ejercer presión.

Arcángel San Rafael:

Dimensiones: 113 x 79 x 30cm

Cuando se abordaron los trabajos de restauración, esta imagen se encontraba seccionada en las dos figuras que la componen: San Rafael, por un lado, y el demonio por la otra. En el retablo sólo se encontraba la primera de ellas, ocupando la hornacina del primer cuerpo de la calle derecha, mientras el demonio había ido a parar, tras diversas vicisitudes, a una vitrina de la estancia contigua a la iglesia, como se ha explicado anteriormente. Este fraccionamiento, realizado cortando la basa de la talla entre las dos figuras, había supuesto la mutilación de la imagen del demonio, pues su cola de dragón, enredada en un tronco que se sitúa justo detrás de las piernas del arcángel en la composición de la figura, quedaba indefectiblemente presa en esta parte.

El estado de conservación de la sección representada por **San Rafael**, al margen de la amputación antedicha, era razonablemente bueno, si bien adolecía de ciertos deterioros que desgranamos a continuación:

El soporte presentaba diversas fendas (grietas de secado de la madera), la mayor de las cuales recorría la imagen longitudinalmente en la parte frontal izquierda. Otras se marcaban en la policromía, pero eran las correspondientes a la separación de las piezas que conforman la imagen.

La madera estaba sólida, salvo en la parte de la basa y el pomo del bordón, que presentaban sendos puntos de ataque de carcoma. En general no había sufrido grandes pérdidas de volumen, alguna mordida en el zurrón y un pico de un vuelo

de su faldilla, pero es una pieza entera y la habría perdido por la degradación de colas que presenta todo el retablo.

Los ojos de cristal presentaban una capa de suciedad concretada en la zona adyacente al iris. Es extraña esta forma de acumularse la suciedad en los ojos de cristal, aparte de ser la única imagen que lo presenta. Parece como si se hubiese querido corregir un iris que resultaba pequeño respecto a la cuenca del ojo en que se inserta, habiendo dado unas pinceladas alrededor de las mismas para agrandarlas, pinceladas que habrían actuado como mordiente de la suciedad que se había acumulado encima.

La policromía aparecía con un velo verdoso ocasionada por la oxidación de la capa de barniz. Además había ciertas lagunas que dejaban la capa de preparación a la vista, sobre todo en la zona de los párpados inferiores, la capelina (siguiendo las líneas de unión de la madera), los brazos y la basa. La zona de las botas, policromada con lacas y estofada, presentaba unas pérdidas producidas por abrasión, como si se hubiesen frotado en una incorrecta operación de limpieza.

Por lo que respecta al **demonio**, presentaba una sucesión de capas de repolicromado que habían empastado las formas y desvirtuado su presencia. Varias de ellas habían sido realizadas con pintura acrílica y con colores estridentes. Se le habían adosado unos cuernos de cabra exageradamente grandes, por lo que para soportar su peso se había hecho una especie de casquete acabado como si fuera pelo rizado de cemento, afianzando el conglomerado con puntas que se habían clavado en la cabeza del demonio.

A la mutilación de la cola ya descrita, había que sumar la pérdida de elementos corporales, como los cuernos, la oreja derecha y varios dedos. Algunos de estos últimos se le habían repuesto, aprovechados de otras imágenes e integrándolos estéticamente en los dos últimos repolicromados con esmalte sintético.

La basa que originariamente sostenía el conjunto, al ser seccionada había perdido dos fragmentos, uno en la parte delantera y otro en la trasera, probablemente desechados en el momento de la separación de las figuras por corresponder al espacio intermedio entre ellas y no ser necesario para su apoyo como elementos independientes.

El proceso de su restauración fue: se apeó la imagen de San Rafael y se trasladó al taller organizado en la sacristía, y tras desembarazarla de los elementos movibles (bastón, pez y calabaza) se efectuó una limpieza superficial con brochas y aspirador para eliminar el polvo y la suciedad no adherida. A continuación se fijaron las policromías con cola animal, presión y calor, pues aunque la cohesión de las capas, en general, era buena, sí había determinados puntos en los que se observaban levantamientos, concretadas en las zonas perimetrales de las pequeñas lagunas de policromía y en los bordes de las grietas.

Después se realizó una limpieza más en profundidad con disolventes, fundamentalmente Etanol, que eliminó una capa amarillenta correspondiente al barniz de protección de la policromía que, al haberse oxidado, ocultaba la pureza del azul de la vestimenta del santo, haciéndolo verdear. De la misma forma y con ayuda de bisturí se levantó la suciedad acumulada en los ojos de cristal.

Con las piezas que se le habían retirado se procedió de la misma manera. El pomo del bordón era el elemento más degradado, habiendo sufrido un ataque severo de carcoma por el cual había perdido la mayor parte de su masa corpórea, presentándose su parte superior hueca, sostenida únicamente por las paredes y rellena del serrín resultante de la acción de los xilófagos en la materia lignaria. Por ello, tras aplicar un insecticida (Corpol Doble) y habiendo consolidado en lo posible el soporte con resina acrílica Paraloid B72 que le dio consistencia y dureza, se relleno el espacio vacío del pomo con Araldit-madera para evitar la fractura de la delgada capa que subsistía (prácticamente las formadas por preparación y policromía).

El sistema de amarre del pez a la mano del santo, que era a través de una cuerda de bramante atada a una argolla metálica, estaba roto. No se planteó su sustitución porque estaba fuerte y muy bien introducido en el pez por la boca, con lo que su sujeción estaba asegurada. Por ello se decidió simplemente coser la cuerda, una vez pasada por la argolla.

A la figura del demonio se le retiraron los cuernos de cabra, eliminando con cuidado y con ayuda de cortafíos y bisturí el casquete-cabellera de cemento. Se retiraron las puntas de sujeción del mismo y los orificios resultantes se rellenaron con Araldit-madera. Comenzó entonces el levantamiento de las capas de pintura de los sucesivos repolicromados, con ayuda de un bisturí, avanzando muy despacio para no dañar la capa de policromía original infrayacente.

En los puntos de debilidad del soporte provocados por ataque de xilófagos (cuernos y parte interior de la basa) se aplicó desinsectante Corpol Doble acción y posteriormente se consolidó la madera con resina Paraloid B72.

Para devolverle la integridad morfológica, se le rehicieron los cuernos y la oreja que le faltaban (un fragmento de cuerno apareció en el cajón de la sacristía), modelándolos en la misma resina epoxi mencionada con anterioridad, Araldit-madera (Araldit SV 427), y estucando estos añadidos con sulfato cálcico y cola animal. Este mismo estuco se utilizó para nivelar las lagunas de policromía más llamativas de las dos imágenes, proporcionando así a la obra una capa de preparación a la policromía de similares características a las del original.

Cuando ambas secciones estuvieron limpias, llegó el momento del reencuentro de las dos figuras para recuperar la unidad de la talla. Hubo que completar la basa, pues ya se ha dicho que había sido seccionada y desechados dos fragmentos. Fue suficiente, tanto estética como funcionalmente, con reponer la pieza de la parte frontal. Se injertó para ello una pieza de madera de Pino Norte bien seco, previamente tratada con Corpol como tratamiento preventivo antixilófagos. Se fijó a su emplazamiento con espigas y se encoló con Acetato de polivinilo (PVA). Hubo que tallar un poquito su perfil para redondearlo y que encajara perfectamente entre las dos piezas de las basas de San Rafael y del demonio. Posteriormente se estucó y se realizó una reintegración cromática tamponando en los tonos de la basa (tierras, verdes y amarillos) pero procurando que el dibujo resultante fuera discernible.

Se continuó con el estucado y reintegración cromática de las lagunas menores que molestaran visualmente una vez reconstruida la imagen a su estado original. La reintegración cromática se hizo con la técnica del *rigattino* en el caso de San Rafael, y *tratteggio* en el caso del demonio, siendo ambas técnicas discernibles vistas de cerca. También se utilizó Iriodin para imitar el oro en la greca que decora la capelina del santo y en el pomo del bordón.

Posteriormente se aplicó una capa de protección con la misma resina Paraloid B72, pero ahora disuelta en tolueno al 5%.

Se terminó la intervención de la figura con un ajuste cromático con pinturas al barniz Maimeri disuelto en Acetato de Amilo.

Cristo crucificado del ático

Estamos ante la escultura que remata el retablo aunque no fue concebida para tal. Se trata de una escultura del siglo XVII que pertenecería al templo y que, en el año 1853, según consta en la base de la hornacina, fue colocada coronando el retablo. De hecho, en el Inventario de 1827 se contabilizan las imágenes del retablo y aún está la de San Jerónimo presidiendo el ático, mientras el Cristo que lo hace en la actualidad sospechamos que se trata de uno de los dos que se encontraban en aquel momento en la capilla de Santiago.

A diferencia del resto, ésta está tallada en nogal, igual que la peana que lo sujeta. El cuerpo está tallado de una pieza y a él se le han añadido los brazos, los pies y el nudo del paño de pureza.

La policromía que queda a la vista es de escasa calidad y posiblemente se corresponda con el momento de colocación en el retablo. Bajo ésta, existe una

policromía anterior en tonos verdosos más coherente con el estilo de la escultura. Sin embargo, el buen estado del repolicromado nos disuade de levantarlo.

A la suciedad superficial, y como deterioros, hay que añadir un ataque bastante evidente de xilófagos en la cabeza del Cristo, así como en la peana. Por ello, estas dos zonas han sido sometidas a un tratamiento bastante exhaustivo de consolidación tanto por impregnación como por inmersión. Además se ha tenido que afianzar uno de los brazos, sujetar las chuletas de la cabeza que cerraban una fenda de la talla y rellenar las faltas de soporte de la misma una vez consolidada.

La limpieza se ha realizado con etanol para la goma laca de los cabellos y la cruz, y agua caliente para las carnaciones.

La peana, además se ha limpiado con 3A y se han reintegrado cromáticamente aquellas zonas que conservaban trazas de estuco original. La madera vista se ha nutrido con una mezcla de vaselina líquida y trementina al 50%.

III.3. Criterios de intervención.

Los criterios de intervención que se siguieron están basados en documentos de reconocido prestigio internacional, como las *Cartas del Restauero* (la última fechada en Roma en 1987) y en nuestra propia Ley del Patrimonio Histórico de 1985. Se fundamentan en los principios de **mínima intervención, reversibilidad, discernibilidad y respeto por el original**. Los materiales que se han empleado son estables y reversibles, compatibles con la materia original para evitar daños adicionales y permiten por sus características intervenciones futuras.

III.4. Conservación preventiva.

El compromiso que toda sociedad civilizada debe tener con el Patrimonio y su responsabilidad de transmitirlo a las generaciones venideras en el mejor estado posible, unido al enorme esfuerzo económico que supone toda obra de restauración (las dificultades de financiación son la tesitura habitual cuando se pretende acometer la mayor parte de las restauraciones, debido al ingente número de obras que componen nuestro Patrimonio artístico), obliga a diseñar una estrategia de mantenimiento de las mismas, tratando de evitar así que las actuaciones realizadas en esta intervención tengan un carácter de inmediatez que de bien poco servirían.

Las siguientes recomendaciones tienen como objeto la búsqueda de las mejores condiciones para la conservación de la obra. Las fundamentales atañen al correcto mantenimiento del edificio de forma que se atajen eventuales filtraciones de humedad (nunca dejar cristales rotos sin reponer o goteras sin reparar) pensando siempre en procurar mantener unos valores estables de humedad y temperatura, pues las alteraciones en estas dos variables son el peor enemigo de las obras de arte ya que, como se dijo anteriormente, provocan los movimientos de los materiales, fundamentalmente de la madera (contracción, dilatación, alabeamiento), con las consiguientes deformaciones y fracturas de las capas de policromía que no pueden seguir estos movimientos de la madera, aparte de favorecer la proliferación de insectos y microorganismos que degradan con más o menos rapidez los materiales.

Un correcto mantenimiento del edificio es lo deseable, si bien, siendo realistas, la mayor parte de las veces esto es pura utopía. Pero sí que hay una serie de medidas sencillas de tomar que favorecen en gran medida la conservación de las obras y que los restauradores no nos cansamos de repetir a pesar de que no siempre se nos escuche, por lo que solicitamos la colaboración de los párrocos para inculcar a las personas que se encargan del mantenimiento cotidiano de los templos de que hay que erradicar la costumbre de llenar los altares de flores de plástico, no sólo por una razón estética (que no sería cuestión menor), sino porque no son más que depósitos de polvo que, combinado con la humedad, se constituyen en un factor favorecedor de degradación innecesario a los pies de los retablos. En el caso de las flores naturales, los jarrones deberían situarse distanciados de los retablos, imágenes o lienzos, para alejar lo más posible ese foco de humedad de las obras. También habría que prohibir con mayúsculas el uso de las velas, no sólo por el riesgo de incendios, sino también por las innumerables gotitas de cera que caen sobre las obras en el proceso de su combustión y, sobre todo, al ser apagadas mediante soplido.

De la misma manera, no es difícil supervisar de vez en cuando posibles puntos de acceso de animales (y, en su caso, colocación de ceños, veneno...), así como cierto control de plagas en el ámbito de la iglesia, al menos cuando éstas sean evidentes. Aunque quizá lo deseable sería efectuar periódicamente una desinsectación de la iglesia realizada de manera profesional, un tratamiento de urgencia cuando se vean al barrer montoncitos de polvo de carcoma (el mercado ofrece innumerables insecticidas de uso doméstico) resulta imprescindible para que no se extienda a todos los muebles de la iglesia.

En cuanto a la limpieza, es muy conveniente la eliminación del polvo en los lugares a los que se acceda, pero ésta debe realizarse con plumeros y brochas muy suaves para evitar abrasiones, rayones y barridos de policromía. En ningún caso debe utilizarse agua, cera o productos de limpieza.

Por último, y sin perder de vista que estamos hablando de arte religioso y por ello sujeto a unas necesidades de culto, hay que procurar un maridaje entre los intereses devocionales y los de conservación, comprendiendo que hay imágenes que procesionan, pero es necesario disminuir su manipulación al mínimo indispensable y, en caso de poder elegir, sería preferible que salieran las imágenes de escayola sin valor artístico.

Para terminar, recordar una premisa fundamental: **cualquier intervención directa sobre la obra debe realizarse por un profesional cualificado**, pues las actuaciones de los aficionados sobre las obras suelen tener consecuencias dramáticas.

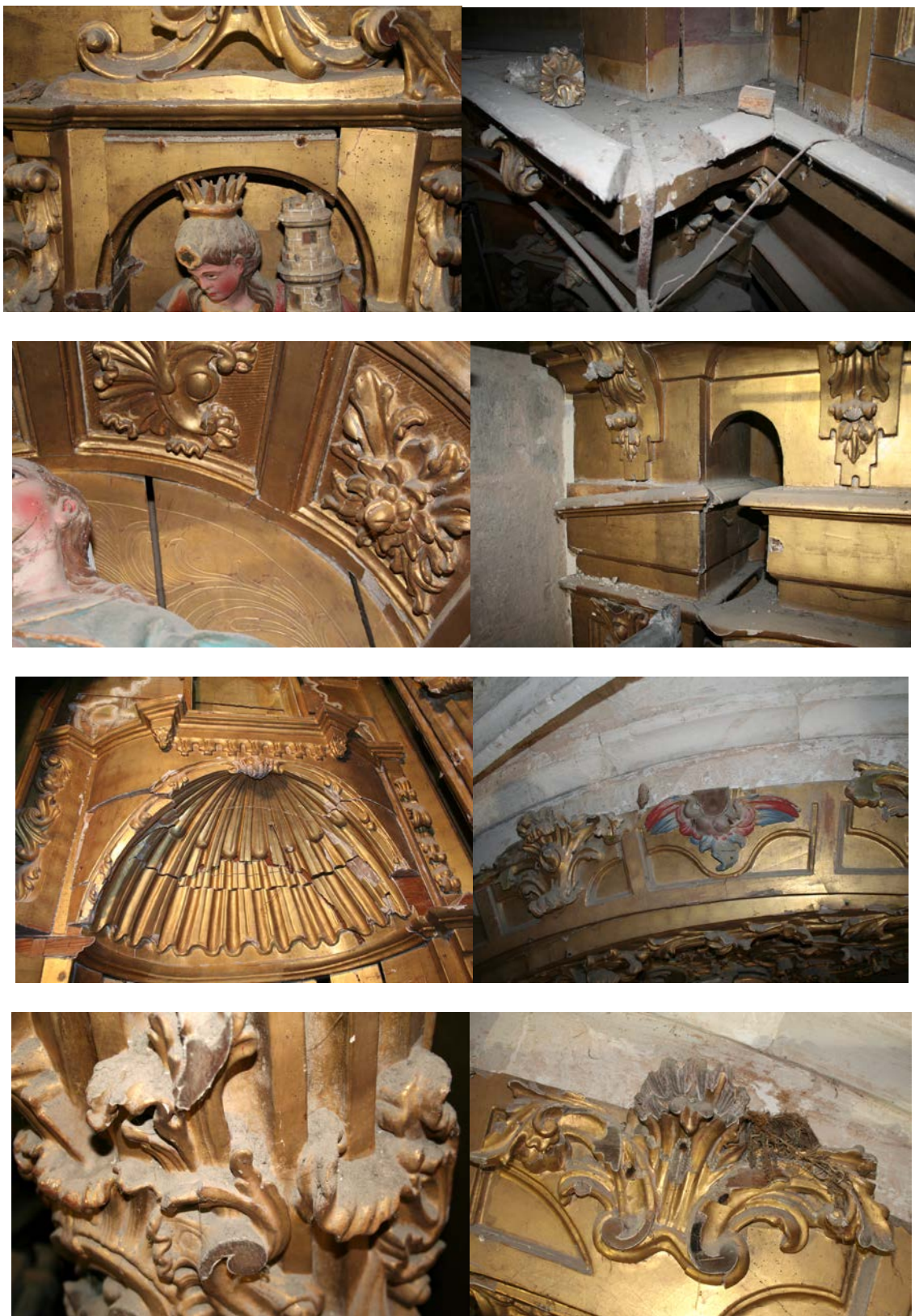
BIBLIOGRAFIA

- Alvarez Borge, Ignacio: *“Los señoríos en Castilla la Vieja a mediados del siglo XIV”*. Depto. de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de La Rioja.
- Atienza de, Julio: *“Diccionario Nobiliario Español”*. Edición Aguilar. 1948.
- Arroyo Fernández, Maria Dolores: *“Diccionario de Términos artísticos”*. Ed. Aderabán. Madrid 1997.
- Duchet- Suchaux, Gastón y Pastoreau, Michel: *“La Biblia y los Santos “*. Guía iconográfica. Alianza Editorial. Madrid 1996.
- *“Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles”*. Instituto Salazar y Castro. Madrid: Edic. de la Revista Hidalguía, 2002.
- Fernández Arenas, José: *“Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas”*. Ed Ariel. S.A. Barcelona .1996.
- García Carraffa, Alberto y Arturo: *“Enciclopedia Heráldica y Genealógica”*. Tomo 85, paginas 152 y siguientes.
- García Guinea,, Miguel Ángel; Pérez González, José María (Peridis). *“Enciclopedia del románico en Castilla y León”: Burgos (volumen II)”*.
- PAYO HERNANZ, René-Jesús: *“El Retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII”*. Excma. Diputación provincial de Burgos. 1997.
- Réau, Louis: *“Iconografía del Arte Cristiano”*. Tomo I, volumen 2. Ediciones Serval. Barcelona 1999.
- *“La madera”* Ed Blume. Barcelona 1978.
- *“Estudio de materiales. VIII: Madera y corcho”*. Instituto Eduardo Torroja de la construcción y del cemento. Madrid. 1980.
- Página Web de Jesús Fernández Marcos.
- Página Web de Julián Santamaría.
- Página Web de la Excma. Diputación de Burgos.

DOCUMENTACIÓN

- A.G.D. Burgos. L.P. Avellanosa del Páramo. Leg. 2. L. F.: 1736-1890.
- *Ibidem*: Cuentas 1806-1807.

ESTADO INICIAL DETERIOROS





SAGRARIO.

ESTADO INICIAL





1. ESTADO INICIAL
2. ESTUCADO
3. EMBOLADO
4. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
5. ESTADO FINAL SAGRARIO

POLICROMÍA DETERIOROS



SAN MIGUEL

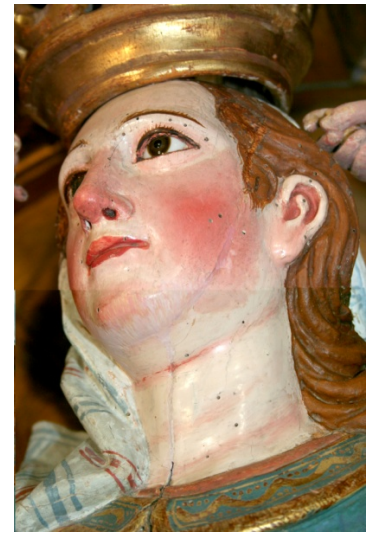




CRISTO
CRUCIFICADO

ASUNCIÓN DE LA VIRGEN





FOTOS COMPARATIVAS





