

# LA RESTAURACIÓN DEL RETABLO DE SANTA BÁRBARA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA <sup>1</sup>

POR BÁRBARA HASBACH LUGO Y  
JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ <sup>2</sup>

Dentro de la campaña de intervenciones llevadas a cabo por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, durante el periodo 1995-1996, se realizó la restauración del Retablo de Santa Bárbara, de la capilla del mismo título de la Catedral de Málaga, cuyo resultado damos a conocer en el presente artículo, cumpliendo así el último objetivo de cualquier actuación sobre el Patrimonio Histórico, su divulgación y conocimiento.

Within the campaign of interventions staged by the *Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía*, during 1995-96. The restoration of the Altar piece of Saint Barbara, from the Chapel with the same name in the Cathedral of Malaga, was accomplished. We will discuss the result of the said restoration in this article to comply with the last goal of any action taken upon our historic patrimony; to inform about it by publishing its result.

---

1. Este trabajo está basado en la memoria de la restauración presentada en la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, redactada por el equipo de técnicos y restauradores que intervinieron en el proceso.

2. En la supervisión de la restauración han intervenido los técnicos de la mencionada Dirección General y de la Delegación Provincial de Málaga. La dirección ha sido realizada por Barbara Hasbach Lugo. El equipo de restauradores estuvo formado por Pilar Vicario Leal, Paloma Maza Lara, Marta Pertejo Rozas, Elisa Quiles Faz, Dionisio Olgoso Moreno y Barbara Hasbach Lugo, el tallista Leandro Seixas Díaz y los doradores Miguel García y Barbara Hasbach Lugo. El equipo técnico-científico lo integraron el químico Enrique Parra Crego y los historiadores del arte Juan A. Arenillas; José R. Barros; Mercedes Fernández; Juan C. Hernández; Luis F. Martínez y Josefa Mata. Las fotografías y el tratamiento informático de los gráficos corrió a cargo de Joaquín Gómez de Larena.

La bibliografía clásica sobre el retablo era bastante escasa, habiéndose considerado como válidos supuestos e hipótesis elaboradas a finales del ochocientos por Boleas y Sintás<sup>3</sup>. A lo largo del presente siglo, dichos planteamientos han permanecido prácticamente inalterados, a pesar de que, en la década de los ochenta, fueron localizados los contratos de ejecución arquitectónica, escultórica y pictórica del retablo, lo que permitió realizar ciertas matizaciones. Sin embargo, ante la ausencia en Málaga de obras coetáneas y de los mismos autores, ha faltado un análisis estilístico comparativo que habría ayudado a clarificar la historia del retablo. Son los nuevos datos aportados durante la restauración del mismo, los que han llevado a replantear su historia material. Ha sido el contacto directo con la obra lo que ha permitido advertir aspectos que hasta ahora habían pasado desapercibidos. Gracias a los trabajos de restauración llevados a cabo es posible hoy puntualizar algunos aspectos y aportar otros nuevos sobre la historia del retablo de Santa Bárbara.

Conquistada la ciudad de Málaga por los Reyes Católicos y siguiendo la costumbre establecida, fue consagrada su mezquita aljama al culto cristiano el 19 de agosto de 1487, poniéndose bajo la advocación del Misterio de la Encarnación. Durante los años siguientes fueron creadas y dotadas diferentes capillas, emprendiéndose las obras de ornamentación del templo<sup>4</sup>. Una de las primeras capillas creadas en el templo cristiano fue la de Santa Bárbara, cuyo origen se encuentra en la fundación realizada por Pero Pérez a principios del siglo XVI. Por razones económicas, fue cedida en 1509 al canónigo Francisco del Pozo, quien se comprometió a labrarla, repararla y mejorarla. Con este curioso personaje está relacionado el posterior esplendor y desarrollo de la capilla, ya que fue creciendo en espacio y riqueza paralelamente a su acumulación de cargos en la administración de la catedral y del obispado. A este respecto, en 1517 fue nombrado mayordomo del obispado y en 1520 Arcediano de Ronda, siendo reelegido ese mismo año mayordomo de fábrica, puesto que venía desempeñando desde 1516. Dichos cargos le permitieron participar activamente tanto en las obras de restauración de la vieja mezquita aljama, como en la construcción del nuevo templo catedralicio.

Para 1509, según la hipótesis de Aguilar, la capilla ocupaba un reducido espacio en el muro fronterero al presbiterio. Al año siguiente se le dotó de diversas capellanías y se instituyeron dos procesiones que, partiendo de la capilla, recorrerían el interior del templo en la octava de la Asunción y en la víspera de Santa Bárbara. Sobre las

3. BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica de la Catedral de Málaga*. Málaga, 1894. Págs. 248-251.

4. De estas primitivas capillas, así como de la mayoría de los muebles que la adornaban, solo se tienen referencias a través de algunas noticias existentes en documentos pertenecientes a diferentes archivos de la ciudad. Estas noticias han servido para la reconstrucción hipotética del edificio, derribado durante el primer tercio del siglo XVI, para sustituirlo por un nuevo templo mucho más acorde con la pujante importancia y riqueza que había adquirido el obispado y la ciudad. AGUILAR GARCÍA, M.D.: "La mezquita mayor de Málaga y la Iglesia Vieja". *Boletín de Arte*. Núm. 6, 1985. Págs. 55-69, y Núm. 7, 1986. Págs. 49-67. Es en estos trabajos en los que nos basamos para realizar la historia de la capilla en el antiguo edificio catedralicio.

obras de remodelación de la capilla no se tienen noticias hasta 1515, fecha en la que el obispo Ramírez de Villaescusa concedió al patrono el permiso para edificarla y cerrarla con una reja y puerta. Posiblemente, con estas obras se relacione el libramiento de 9.385 maravedíes que realiza el canónigo en 1516, que la documentación no especifica en qué consistieron. Dos años más tarde, se seguía trabajando en la capilla, coincidiendo con las obras de reparación y acondicionamiento del antiguo templo. Al año siguiente, el obispo Rafael Riario dio el consentimiento para realizar una nueva ampliación pudiendo “deshacer la antigua capilla que ya estaba construida y edificarla de nuevo mas ampliamente haciendo sacristía de la antigua”. Con estas obras, la capilla sería una de las más monumentales del templo catedralicio, ocupando cuatro tramos de la mezquita, más dos de la sacristía, lo que contrastaba con el resto de las capillas de la catedral vieja, mucho más modestas.

Una vez terminadas las obras se inició la ornamentación de la capilla, con la construcción de su retablo principal. Según la bibliografía clásica, su ejecución se fecha en 1524, atribuyéndose al escultor Nicolás Tiller y al pintor Fernando de Coca. Tal hipótesis se basaba en que ambos artistas habían colaborado en la realización, en 1523, del desaparecido retablo de San Gregorio, también para la catedral malagueña<sup>5</sup>. De éste solo se conserva la tabla de la “Misa de San Gregorio”, que fue colocada en el banco del retablo de Santa Bárbara, a principios del novecientos. La localización de los contratos verificó la autoría de Tiller, no en cambio, la de Coca, pues la pintura y dorado del retablo fueron encargados a Francisco de Ledesma y Jácome de Lobeo<sup>6</sup>. Según éstos, el 18 de marzo de 1524 se contrataba con Tiller la máquina arquitectónica y las esculturas que debía albergar el retablo, según unas trazas realizadas previamente. La duración de los trabajos sería de seis meses, tasándose entonces su costo por “dos personas nombradas por cada una de las partes”. A la firma del contrato, se adelantaban “diez ducados de oro” para el inicio de la obra. Seis meses más tarde, el 17 de octubre del mismo año, el canónigo Francisco del Pozo realizaba el contrato de la policromía del retablo y de las esculturas, encargando así mismo ocho pinturas para adornar el guardapolvo, con los “maestros estofador e pintor” Ledesma y Lobeo. En el contrato no se especifica el tiempo de realización del trabajo, siendo su costo de noventa mil maravedíes. De ellos, diez mil, se entregarían una vez terminada y asentada la obra.

En este segundo contrato, la escritura pública recoge los pormenores de las obras, conociéndose datos más precisos sobre el diseño y composición del retablo. Según éstas, el retablo constaba de un banco formado por “cajas ... (que) han de ir encoladas con sus pilares e chambranas y otros cuerpos que están en los tableros detrás de la

---

5. Véase, LLORDEN, A.: *Pintores y doradores malagueños*. Ávila, 1959. Págs. 15-17. Del mismo autor, *Escultores y entalladores malagueños*. Ávila, 1960. Págs. 12-18.

6. PÉREZ DEL CAMPO, L.: “Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga”. *Baetica*. Tomo 8. 1986. Págs. 77-83. Dado que sobre la vida y obra de Tiller, las noticias son muy escasas, remitimos a los datos que sobre el mismo aportan Pérez del Campo y Llorden. Si para el escultor, las referencias son escasas, mucho más lo son para Ledesma y Lobeo, LLORDEN, A.: *Pintores...* Págs. 18-20.

dicha talla”. Las imágenes de las que constaba el retablo, y que Tiller, supuestamente, había terminado, eran un grupo del calvario; los cuatro Padres de la Iglesia occidental: San Agustín, San Gregorio, San Jerónimo y San Ambrosio; los cuatro Evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Juan y San Lucas; y las imágenes de Santa Bárbara, Santa Apolonia, Santa Catalina, San Roque y San Sebastián, más “doze apóstoles que están en los pilares”. Se completan las condiciones señalando que “en los guardapolvos del retablo an de ir pinturas con la salutación de una lado y el ángel a otro e los martyres (sic) e San Francisco a un lado e Santo Domingo a otro e los martyres de malaga ciriaco e paula e san cosme e san damyan cada uno a un lado... e se hagan dos escudos dorados conforme a las armas del señor canonygo”.

En líneas generales, el retablo actualmente conservado en la capilla de Santa Bárbara se corresponde con el descrito en el contrato, si bien existen ligeras modificaciones con respecto a las cláusulas del mismo. Está formado por un sotabanco, banco, dos cuerpos y tres calles. En el sotabanco aparecen seis registros rectangulares con temas paisajísticos. En el banco, en ocho pequeñas hornacinas, figuran las esculturillas de los Padres de la Iglesia de Occidente y los Evangelistas, cuatro a cada lado del sagrario. Aunque se desconoce el emplazamiento original de las mismas, las hornacinas extremas de cada lado son más estrechas que las situadas al centro, por lo que corresponderían las primeras a los Padres de la Iglesia, representados de pie, mientras que las centrales estarían ocupadas por los evangelistas que, al encontrarse sentados, sus figuras son de mayor anchura. Actualmente, dicha disposición sólo se sigue en el lado del evangelio. En el contrario, al haber desaparecido la escultura de San Juan Evangelista, se había dejado vacía la primera hornacina junto al sagrario, colocándose en las tres siguientes a San Marcos, San Gregorio y San Agustín, situación que aparece en las fotografías de principios de siglo y que ha sido respetada tras la restauración. En el lugar destinado al Sagrario, en el centro del banco, aparece la tabla de “La Misa de San Gregorio”.

Los dos cuerpos del retablo se encuentran divididos en tres calles por pilares baquetonados, rematados en pináculos. La división en horizontal se realiza mediante cresterías góticas que, a modo de doseles, forman las hornacinas destinadas a las esculturas. Los fondos de las hornacinas son planos, encontrándose decorados con baquetones y tracerías góticas, que por su disposición intentan dar sensación de profundidad. Dichas hornacinas están ocupadas, en el cuerpo inferior, por las imágenes de San Roque, en el lado del evangelio, Santa Bárbara, al centro, y una Santa Ana Triple, en el flanco de la epístola. En el segundo cuerpo, y en el mismo orden, aparecen Santa Lucía, el Calvario y Santa Apolonia. Cobijando cada una de las calles existe un guardapolvo que simula bóvedas nervadas decoradas por estrellas. Se completa el retablo con dos alas laterales en las que aparecen representadas, en el lado del evangelio, San Ciriaco, San Cosme, Santo Domingo y la Virgen de la Anunciación. En la correspondiente al de la epístola, y en sentido inverso, el arcángel San Gabriel, San Francisco, San Damián y Santa Paula.

El principal cambio que presenta el retablo actual con respecto a la descripción del contrato con los pintores es la sustitución de las esculturas de San Sebastián por la Santa Ana Triple y la Santa Catalina por Santa Lucía. Según Pérez del Campo, refiriéndose al grupo de Santa Ana, señala que pudo pertenecer a otro retablo realizado por Tiller para la catedral malagueña, pues responde a “las mismas pautas estilísticas que el resto de la imaginería”, desconociéndose las causas de su sustitución<sup>7</sup>. Esta misma hipótesis tendría que aplicarse también a las imágenes de Santa Lucía y Santa Apolonia, a pesar de que ésta última aparezca citada en el referido contrato. Las tres esculturas, técnicamente, no coinciden con el resto de las imágenes que componen el retablo, ya que éstas se encuentran ahuecadas en su parte posterior, mientras que el resto son macizas. Ello podría aludir a un momento distinto de ejecución de dichas imágenes, si bien, estilísticamente, parecen proceder de la misma mano. Tampoco aparecen en el retablo actual las esculturillas de los doce apóstoles, que han podido ser motivo de pérdida o robo, al igual que sucediera con la que representaba a San Juan Evangelista. Por ello, el resto de las imágenes de los evangelistas y padres de la iglesia, fueron atornilladas al banco del retablo, para evitar nuevos hurtos.

Si bien, estas modificaciones deben ser fruto del deseo del patrono, la colocación en el sotabanco de los cuadros paisajísticos, habría que relacionarlo con una de las modificaciones que sufrió el retablo en la segunda mitad del siglo XVIII y que quedan recogidas en la bibliografía sobre el mismo. Estas noticias se refieren a las sustituciones del primitivo frontal del altar por una placa de mármol y de la imagen titular por otra realizada por Fernando Ortiz. En este segundo caso, se había señalado siempre que la escultura de Santa Bárbara fue realizada “con un escrupuloso criterio arqueológico” ejecutándose “bajo un concepto de reproducción” de la primitiva<sup>8</sup>.

Son estas las noticias y las modificaciones a las que hace referencia la bibliografía tradicional sobre el retablo de Santa Bárbara. La propia obra, tras un análisis detallado, aporta nueva información y permite realizar nuevas hipótesis, no solo de su construcción, sino también, de su historia material. Estas nuevas hipótesis parten del estudio estilístico del retablo y de su cotejo con las noticias existentes sobre la construcción de la nueva catedral durante los siglos XVI y XVIII<sup>9</sup>. Así, se puede afirmar que el retablo no fue construido en una sola etapa, como parece desprenderse de la documentación aportada por la bibliografía tradicional. Por el contrario, el retablo se realizaría en dos momentos diferentes y con un lapso de tiempo de casi cuarenta años. En la primera etapa constructiva, a la que corresponderían los contratos de 1524 estudiados por Pérez del Campo, se realizaría la estructura del retablo, las esculturas y su

---

7. *Ibidem*. Pág. 80.

8. *Ibidem*. Asimismo, PÉREZ DEL CAMPO, L., ROMERO, J.L.: *La Catedral de Málaga*. León, 1986. Págs. 42.

9. Sobre los avatares de la construcción de la catedral, véase: PÉREZ DEL CAMPO, L.: *Arte y economía: la construcción de la Catedral de Málaga*. Málaga, 1985. Particularmente interesante es la descripción por capillas, donde se hace referencia a la construcción de las mismas, de la obra de MEDINA CONDE, C.: *La Catedral de Málaga*. Málaga, 1878. Reed. Málaga, 1984.

policromía. Tras ésta, la obra sería paralizada, continuándose hacia la década de los sesenta, al asentarse el retablo en la capilla del nuevo edificio renacentista, realizándose en este momento el conjunto de pinturas que adornan los guardapolvos. Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII, se reformaría el retablo, con la sustitución de la imagen titular, del frontal del altar y con la colocación en el sotobanco de las pinturas paisajísticas.

Como se ha apuntado anteriormente, aunque la bibliografía tradicional haya relacionado la construcción del retablo con la antigua capilla, los hechos acaecidos durante la realización del mismo, parecen apuntar en otro sentido. En la documentación existente no se tiene referencia de que el retablo fuera asentado completo en la capilla del viejo edificio, aunque si ese fue el proyecto inicial, el propio canónigo pudo cambiar de opinión al comenzarse la nueva catedral. Así, sólo existen dos meses de diferencia entre la aprobación por el Cabildo de la planta del nuevo edificio, acaecida en enero de 1524, y la contratación, en marzo, del retablo con Tiller. Dicho maestro se había comprometido a realizar la parte arquitectónica y escultórica en un período de seis meses, cumplido el cual, en octubre, se realizaba el contrato de policromía y pinturas. Para esas fechas, Francisco del Pozo, debía conocer el lugar que le correspondía en el nuevo edificio. Al contrario del ocupado en la antigua mezquita, la nueva capilla de Santa Bárbara se situaría en un punto preferente y de mayor importancia en el templo. Se localizaría tras el altar mayor, en su girola, e inmediata a la capilla central que sería posteriormente dedicada a la Encarnación, titular de la catedral malagueña. Es por lo que, terminadas las labores de policromía del retablo, el propio canónigo pudo paralizar las obras hasta concluirse su nueva capilla. Aunque las obras del templo catedral fueron emprendidas con gran rapidez, pronto se paralizarían, concretamente en julio de 1525, ante los problemas surgidos en la construcción de la capilla mayor. Aquellas continuarán de forma muy lenta, produciéndose durante las mismas la muerte del canónigo del Pozo, en 1531. Para estas fechas, solo se había trabajado en los muros perimetrales de la girola y en los cimientos del presbiterio. En 1549 se voltearon los arcos de las capillas que formaban la girola, terminándose éstas hacia 1564, ya que al año siguiente se comenzaron las obras de los brazos del crucero.

Según Medina Conde, desde 1562 “havia ya hechas capillas con sus altares”, entre las que destacan las de San Julián y del Pilar. Aunque no sea citada, la Capilla de Santa Bárbara también estaría concluida, ya que ciertos elementos acreditan la colocación del retablo por esos años. Dichos elementos, no son otros que las ménsulas que, fingidamente, sirven de sustento a la estructura arquitectónica del retablo y la decoración de azulejos existentes en los laterales de la mesa de altar, pertenecientes a la primitiva decoración de la misma. Las primeras se sitúan a ambos lados de la mesa de altar, soportando, aparentemente, el peso del retablo. Estas ménsulas, a modo de zapata, tienen forma de volutas decoradas por tres pares de bandas paralelas. Esta tipología, procedente del mundo clásico, habría que relacionarla con la arquitectura de principios de la segunda mitad del siglo XVI, apareciendo recogidos, elementos similares, en algunas de las ilustraciones del *Manuscrito de Arquitectura* de Hernán

Ruiz II que se fecha en torno a 1562<sup>10</sup>. Pero no son éstas las únicas ménsulas de este tipo que se encuentran en la catedral malagueña, ya que en el sepulcro del obispo Bernardo Manrique, situado en la Capilla de la Encarnación y fechado en 1565, se utilizan como pie del reclinatorio donde se apoya la escultura orante del prelado.

Por otra parte, en los laterales de la mesa del altar de Santa Bárbara, se conservan una serie de azulejos correspondientes a la primitiva decoración de la mesa. Dichas piezas, realizadas por la técnica de arista, están decoradas con motivos vegetales policromos, formando láureas. Atendiendo tanto a las técnicas de realización, como al colorido y motivos, habría que encuadrarlos dentro de la producción de los talleres sevillanos de mediados del quinientos<sup>11</sup>. Dichos talleres, no solo surtieron a la capital hispalense con importantes conjuntos, como los de Santa Inés o Santa Paula, sino que fueron llevados por toda la geografía andaluza, como demuestran los frontales que aún se conservan en la catedral cordobesa. De estos azulejos sevillanos hablaba Medina Conde al referirse a los altares de la capilla de San Julián y del Pilar, comentando que también en 1583 “se guarneció el altar de la Capilla de el Señor Manrique, (de la Encarnación), y la mayor con azulejos que se trajeron de Sevilla”<sup>12</sup>.

Sería pues en torno a los años sesenta, cuando al asentarse el retablo en la nueva capilla, sería completado realizándose las pinturas que adornan su guardapolvo. Estilísticamente responden a las obras de mediados de la centuria, alejándose de las influencias que rigen la realización de las esculturas y marco arquitectónico del retablo. En éstos últimos se sigue la estética gótica. Así ocurre con la estructura arquitectónica, división en calles y configuración de las hornacinas, con falsas arquitecturas adornadas de tracerías góticas y rematadas con cenefas, motivo que también se emplea para la compartimentación en cuerpos. En las esculturas son la rigidez formal, expresiones y tipos de plegado de las ropas los detalles que se corresponden con el gótico internacional. Asimismo, en la minuciosidad de las policromías, donde se reproducen suntuosos brocados de gran riqueza y plasticidad, se aprecia una fuerte influencia flamenca, arraigada en el primer tercio del quinientos. No en vano, se ha de recordar que en el contrato de la policromía, detrás de los nombres de Francisco de Ledesma y de Jácome de Lobeo, aparece la expresión “flamenco estofador y pintor ambos”. Dicha policromía está mucho más relacionada con la ornamentación de las figuras que aparecen en la tabla de la “Misa de San Gregorio” que perteneció al retablo dedicado a este Santo y en el que intervino el mismo Tiller y el pintor Fernando de Coca y que fue realizado un año antes que el de Santa Bárbara. Las pinturas del guardapolvo, a pesar de que los temas representados coinciden con los indicados por el

---

10. Sobre el manuscrito, véase, NAVASCUES PALACIO, P.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*. Madrid, 1974. Láminas correspondientes a los folios 59 vto., 80, 111, 145, entre otras. Para la datación del manuscrito, consúltese: MORALES, A.J.: *Hernán Ruiz “El Joven”*. Madrid, 1996. Págs.129-159.

11. Sobre la azulejería sevillana del siglo XVI, véase: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: *Cerámica de Triana*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 1985. Del mismo autor, *Azulejo sevillano*. Sevilla, 1989.

12. MEDINA CONDE, C.: Ob. cit. Págs.151-152.

canónigo Francisco del Pozo en el contrato con Ledesma y Lobeo, ofrecen características formales de una estética mucho más avanzada que la tabla de San Gregorio que, puede considerarse como representante de la pintura malagueña del primer cuarto del siglo XVI. En aquellas se ha perdido el gusto por los brocados y los ricos detalles, apareciendo las vestiduras sin decoración alguna o solo ribeteadas en dorado. Las figuras se dulcifican en rostros y actitudes, adoptando formas mucho más flexibles, redondeándose los volúmenes, así como los pliegues de los vestidos, que resultan mucho más curvilíneos y menos rígidos que en la etapa anterior. Los fondos están configurados en amplios paisajes que sirven de marco a la figura, existiendo una desconexión total entre éstas y aquellos. No obstante, resulta indudable la impronta flamenca tanto de estos santos aislados como del paisaje. Las más evolucionadas son las dos tablas que componen “la Anunciación”. En éstas, son las actitudes de los personajes, las que en mayor medida reflejan influencias italianizantes. La dulzura y serenidad de sus rostros, resueltos por formas ovales con bocas pequeñas, se contrarrestan con la expresión de sus cuerpos de actitudes inestables, obligando, en el caso de la Virgen, a un violento escorzo de forma espiral, mucho más cercanos a la plasticidad y formas de la segunda mitad del siglo XVI. Sin duda, estos detalles proceden de la estampa que utilizó el pintor para representar la escena.

Las intervenciones posteriores en el retablo de Santa Bárbara fueron escasas, posiblemente, como apunta Bolea, debido a la poca atención que prestaban los Capellanes de dicha capilla a sus necesidades<sup>13</sup>. Tampoco, el cabildo catedral se preocupaba por obras o reparaciones en la capilla, alegando que “esta tenía caudal propio para ello”. De cualquier forma, durante el siglo XVIII, al reiniciarse las obras para concluir el templo, el cabildo emprendió la renovación ornamental de las capillas renacentistas, construyéndose para ello nuevos retablos, esculturas, rejas, etc. Una de ellas sería la realización, en 1768, de la imagen de Santa Bárbara por el escultor malagueño Fernando Ortiz. Por las características que ofrece la santa en relación con otras obras coetáneas o con la producción del mismo autor, se ha pensado que a éste se le impuso el criterio de realizar una copia rigurosa de la imagen gótica. Sin embargo, durante las obras de restauración se han encontrado en la santa restos de policromía similares a la que ofrecen otras esculturas del retablo. Ello obliga a pensar que Ortiz no realizó una nueva talla, sino que su labor consistió en retallar la antigua, explicándose así la rigidez y el escaso sentido barroco que tiene la titular de la capilla. En cuanto a su principal atributo iconográfico, la torre, no se observan en ésta modificaciones algunas, pudiendo identificarse con la realizada por Tiller en 1524. Dicha torre tuvo que estar inspirada en el primitivo alminar de la mezquita malagueña. A pesar de que en la maqueta solo aparecen tres caras de la torre, ésta coincide prácticamente con las representaciones del antiguo alminar existentes en los libros de Protocolos de la capilla de Santa Bárbara del año 1765 y de Hacienda

---

13. BOLEAS Y SINTAS, M.: Ob. cit. Págs. 250-251.



Mayor de 1770<sup>14</sup>. En ambos casos, la torre ofrece planta cuadrada, dos cuerpos y despiece de sillares. En el cuerpo bajo se sitúa la puerta con arco de medio punto y dos ventanas rectangulares. Dicho cuerpo se remata con pretil. El segundo cuerpo, también cuadrado, solo presenta un vano rectangular, en la representación de 1765, y dos superpuestos en la de 1770. En ambos casos, se remata con chapitel piramidal. Si bien es cierto que el artista se tomó ciertas libertades al realizar la maqueta de la torre de Santa Bárbara, en cuanto a su planta, ya que esta aparece de forma exagonal u octogonal, también pudo tomárselas al realizar la decoración gótica de la misma, aunque estuviera basada en las obras de ornamentación que en el primer cuarto del siglo XVI se realizaban en el alminar. Estas obras que no llegaron a terminarse, hoy se identifican con la portada inconclusa, realizada entre 1510 y 1525, que sirve de acceso a la iglesia del Sagrario<sup>15</sup>.

Otras de las reformas emprendidas por el cabildo catedral fue la renovación, en 1780, de los altares de las capillas, siendo sustituidos sus antiguos frontales por placas de mármol y enlosándose algunas de ellas. Ante la ya comentada apatía de los capellanes de Santa Bárbara y al no sentirse obligado el cabildo a realizar tales obras en dicho recinto, fue el propio obispo Juan de Altamirano el que costeó la renovación de los tres altares que tenía la capilla y el enlosado de la misma<sup>16</sup>. El paño de azulejos sevillanos que revestía la mesa del de Santa Bárbara, fue sustituido en su parte frontal por una placa de mármol, permaneciendo los laterales con la decoración de azulejería. Coincidiendo con alguna de estas dos actuaciones sobre el retablo debieron colocarse en su sotabanco los ocho registros con temas paisajísticos.

Para el siglo XIX, no se tienen noticias que atestigüen nuevas intervenciones en el retablo, aunque si existen referencias de su mal estado de conservación. A mediados de la centuria un viajero francés, Desbarrolles, después de calificar el retablo como de “exquisito” y “delicado”, se queja de la situación tan preocupante en el que se encontraba, sugiriendo la restauración de los doseles<sup>17</sup>. Sin embargo, estas recomendaciones no serían escuchadas por el cabildo, con lo que en el transcurso de los años su estado fue empeorando. En unas fotografías del retablo, correspondientes a 1924, se observa la desaparición de las cresterías que remataban la composición del Calvario, así como el hundimiento y pérdidas de las filigranas que formaban las hornacinas laterales del mismo, desperfectos que han subsistido hasta nuestros días.

Además de las intervenciones analizadas anteriormente, hay que señalar que en las primeras décadas del siglo XX, el sagrario del retablo fue sustituido por la tabla de la “Misa de San Gregorio”, pues aparece en la fotografía de 1924 y no en

---

14. Dichas representaciones se dieron a conocer por AGUILAR GARCÍA, M.D.: Ob. cit. Núm. 7. Págs. 65 y 67.

15. Sobre dicha portada y su posible conexión con la antigua torre de la catedral malagueña, véase, GUILLEN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, 1991. Tomo I. Pág. 507. Y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Málaga: perfiles de su historia en documentos*. Málaga, 1991. Págs. 215-220.

16. *Ibidem*.

17. MEDINA CONDE, C.: Ob. cit. Págs. 150-151.

las descripciones de la capilla de finales de la centuria anterior. Para su colocación, se construyó un marco con pináculos y cresterías del mismo estilo que el retablo. En la década de los años sesenta del presente siglo, dicha tabla fue restaurada, como se deduce del sistema de embarrotado con llaves que se el colocó en su reverso, para reforzar el soporte y evitar deformaciones en el mismo. La intervención debió ser realizada por Juan Sánchez de Cristo, nombre que aparece en el reverso de la pintura.

### **TÉCNICA DE EJECUCIÓN.**

El retablo tiene unas medidas totales de 8,62 x 4,50 x 0,45 m. y está constituido por quince pinturas sobre tabla y quince esculturas distribuidas por la estructura arquitectónica. Esta se ha construido con piezas de madera ensambladas, pegadas y clavadas, sirviendo de marco y sujeción a las imágenes que conforman el programa iconográfico. Los elementos decorativos fueron primorosamente tallados con tracerías caladas, organizándose en composiciones simétricas de gran riqueza.

Las esculturas fueron talladas en un bloque de madera añadiendo piezas encoladas para completar los volúmenes más sobresalientes, correspondientes a manos, pliegues exteriores y atributos. Algunas de las esculturas se hallan ahuecadas en la zona posterior, como ocurre en las de Santa Ana Triple, Santa Lucía y Santa Apolonia, observándose las huellas de las gubias y las azuelas que se utilizaron como herramientas de desbastado.

Los seis paisajes del sotabanco fueron realizados en dos tablas con tres pinturas cada una, reforzadas por el marco de encuadre de cada pintura. La “Misa de San Gregorio”, se formó con un panel de cinco tablas encoladas que actualmente presenta un engatillado móvil colocado al parecer por Juan Sánchez de Cristo, nombre que figura en una inscripción a lápiz, posiblemente en los años sesenta del presente siglo.

En la parte posterior, reforzando el conjunto del retablo se ha empleado un armazón de madera que no incorpora los guardapolvos, pues van clavados al borde externo. Este armazón se compone de ocho elementos verticales o pies derechos, de sección cuadrada, que recorren por parejas la zona posterior de los pilares, uniéndose transversalmente por vigas distribuidas en distintos niveles hasta formar un entramado. Todo el conjunto conforma un sistema estructural que descansa parcialmente sobre el armazón de la predela y sus ocho nichos, a través de las vigas superior e inferior, decoradas con molduras doradas. La parte restante del esfuerzo es absorbida por veintiséis tirantes de madera, de sección rectangular, que están sólidamente empotrados en los mechinales del muro. En lo más alto del entramado se han colocado adicionalmente dos largas escarpas de hierro forjado, también empotradas al muro, que trabajan como elementos contra el vuelco.

Las dos ménsulas laterales no soportan apenas peso ya que la predela, mediante su viga inferior, se apoya directamente sobre un escalón de la mesa del altar que se encuentra oculto detrás del sotabanco. La separación entre el retablo y la pared es

muy escasa, de unos veinticinco centímetros. Únicamente en la zona inferior, correspondiente a la predela y al primer cuerpo, hay aproximadamente un metro de separación por la existencia de una hornacina practicada en el muro. Los guardapolvos son voladizos, al estar girados hacia adelante, teniendo el canto exterior, cincuenta centímetros de separación al muro.

El ensamblaje fue realizado con cajas y espigas y a junta viva, reforzándose en muchos casos con clavos de hierro forjado, especialmente en las molduras, cresterías y tablas. Se aprecian clavos con cabeza redonda y en forma de “ala de mosca”. Algunas zonas del interior de las cresterías de remate del retablo, están reforzadas con tiras de cáñamo encolado. La zona posterior de las pequeñas hornacinas de la predela está totalmente cubierta con tela encolada y estucada.

Cada guardapolvo está constituido por cuatro tablas largas, siendo más anchas las que dan al retablo que las externas y, a su vez, más largas las dos inferiores que las dos superiores. Los ensambles encolados longitudinalmente son a junta viva, siendo de acabado perfecto. Sólo en algunas zonas y en la unión de las mitades inferior con la superior, se utilizó un encañamado como refuerzo de la junta. Además, para evitar cualquier otra deformación, se añadieron dos barrotes fijos longitudinales, encolados y clavados. Existe, sin embargo, un ligero alabeado de cada guardapolvo, de idéntico giro en cada uno y algo más abierto en la parte superior del lado izquierdo, apreciándose esto a simple vista por la inclinación del canto exterior.

La arquitectura dorada del retablo, las tablas de los guardapolvos, la “Misa de San Gregorio” y las esculturas están realizados en madera de cedro; el armazón estructural y los tirantes que soportan el retablo son de madera de pino, de excelente calidad, con alto contenido de resina.

La estructura arquitectónica del retablo fue dorada al agua sobre una capa de arcilla roja aglutinada con cola animal (bol) sobre el yeso, adhiriendo posteriormente las hojas metálicas, oro o plata. Los fondos de las hornacinas y del Calvario, así como las vestiduras de las imágenes están primorosamente decorados con diversas técnicas: estofado, cincelado sobre oro, corladuras sobre oro y sobre plata y brocados aplicados. Esta última es una técnica en relieve muy laboriosa importada de Flandes y es uno de los pocos ejemplos que existen en Andalucía. Se logra introduciendo—en un molde con el motivo decorativo—una lámina de estaño, rellenándolo a presión con una pasta de cera-resina; una vez extraída del molde se aplica sobre la superficie a decorar, dorándola y superponiéndole la policromía, simulando un brocado en relieve, de aquí su nombre<sup>18</sup>.

Las encarnaciones de las esculturas fueron policromadas al óleo o al temple graso. Las vestiduras muestran una amplia gama de diseños decorativos vegetales. Algunos son geométricos, reservados para los cuellos, para los santos de la predela y para delimitar cenefas. Cada tela presenta un dibujo distinto, a veces enriquecidos con motivos aplicados, no solo de brocados, como ocurre con la orla de la túnica de Santa Apolonia, que presenta aplicaciones de supuestas joyas a base de relieve en el estuco

18. VV.AA.: *Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. Guipúzcoa, 1989. Págs. 64-70.

con la incrustación de un cristal en el centro o las pequeñas flores de pasta dorada salpicando el manto de la misma santa.

Las pinturas sobre tabla de los guardapolvos y la predela, fueron pintadas al óleo con detalles dorados como los nombres de los santos en el nimbo y el fileteado de las vestiduras, siendo especialmente notable la decoración de las vestiduras en la escena de la “Misa de San Gregorio”.

## ESTADO DE CONSERVACIÓN.

El retablo se encontraba en buen estado en lo referente a la solidez de la estructura de madera y a que conservaba la mayor parte de los elementos del conjunto. Los mayores problemas radicaban en la gruesa capa oscura que cubría la totalidad de la superficie, constituida por humo de velas, suciedad y barnices oxidados. A ello se sumaba la presencia de múltiples repintes, fundamentalmente en las vestiduras de las esculturas, realizados con temple al huevo y barnizados con clara de huevo, uno de los materiales más difíciles de eliminar por su insolubilización con el tiempo. La madera mostraba un ataque biológico generalizado de carcoma “*Anobium punctatum*”, así mismo gran cantidad de piezas de madera de la arquitectura sueltas y a punto de desprenderse, algunas sujetas con alambres y cuerdas para evitar su irremediable pérdida, junto con la falta de numerosas de ellas, especialmente de pequeño formato. Así mismo faltaban algunos dedos de las figuras de la Virgen del Calvario, de San Gregorio, San Marcos y de Santa Lucía, las manos derecha de San Agustín e izquierda de San Marcos, parte de los atributos de Santa Lucía y de las tenazas de Santa Apolonia. Los dedos índice de Santa Bárbara y pulgar de la Virgen del Calvario, se encontraron dentro del escombros de tierra y cascotes que se hallaba detrás del retablo y que se había acumulado con el paso del tiempo.

Las pérdidas de mayor tamaño correspondían a dos piezas caladas localizadas en la calle central, una sobre el Calvario y otra sobre la hornacina de Santa Bárbara. Esta última figura en una fotografía de 1924 del Archivo Temboursy de la Diputación Provincial de Málaga. En otra fotografía de 1946 ya no se conservaba. Las pequeñas esculturas de los Apóstoles que deberían ir colocadas en los pilares del retablo en sus respectivos doseletes no existen, así como tampoco el San Juan Evangelista del banco.

Existían diversas grietas en las tablas del guardapolvo por los clavos que lo sujetan a lo largo del borde interno contiguo al del retablo. Tenían como origen el esfuerzo combinado del peso de cada guardapolvo y los movimientos de giro a que estaban sometidos en cada limpieza. Se trata de gruesos clavos de forja que fueron colocados desde la parte frontal a corta distancia del borde, quedando las cabezas en la cara de la pintura que, en algunos casos, llega a romper parte de la misma, ocasionando desprendimientos, además de notables holguras entre la madera y el clavo.

El ataque de carcoma era, en general, superficial a excepción de algunas esculturas, como el Cristo y los santos de la predela, donde el deterioro fue bastante grave, dejando

la madera casi totalmente perforada por las galerías y quedando la policromía profusamente marcada por los orificios de salida del insecto. Estos orificios redondeados se presentan prácticamente en toda la superficie como característica común de todas las esculturas y de algunas zonas del retablo. El armazón de pino que sujeta la arquitectura del retablo y los tirantes que entran en los mechinales también presentan este ataque siendo afortunadamente superficial.

La zona inferior del retablo presentaba una gruesa capa de goterones de cera ennegrecida, formando espesores de hasta un centímetro sobre la superficie dorada. Las tablas del sotabanco estaban muy salpicadas por esta cera, lo cual apenas dejaba ver el motivo. Las ménsulas presentaban además graves quemaduras por la cercanía de las velas.

Había varios añadidos en la calle central, realizados fundamentalmente para rellenar los huecos y disimular las faltas de cresterías y ornamentaciones. Así, encontramos clavadas, en el fondo del Calvario, numerosas estrellas de papel, la luna y el sol, hechos con incunables superpuestos a modo de cartón y pequeños fragmentos de la decoración dorada de filigrana del retablo. El Cristo fue elevado 31 centímetros, prolongándose la cruz con una tabla pintada del mismo modo. Los brazos tapaban el hueco donde iba colocada una de las grandes piezas decorativas perdidas. Otro añadido fueron las veintidós flores o rosetones del marco de la hornacina de Santa Bárbara, constituidos por antiguos naipes del siglo XVIII recortados y cosidos.

La decoración en relieve de brocados aplicados sobre la madera se desprendió con el tiempo, la plata al oxidarse perdió su transparencia, las encarnaciones empezaron a oscurecerse con el humo de las velas y los barnices se alteraron oxidándose, motivando estos deterioros una desafortunada intervención posterior en todas las esculturas en mayor o menor grado. Así, por ejemplo, fueron repintadas las vestiduras<sup>19</sup> en las zonas donde originalmente se decoraban con corlas o con brocados aplicados, a excepción de los fondos de las hornacinas de los santos de las calles laterales, repolicromándose también todas las encarnaciones “a pulimento”<sup>20</sup>. Las zonas estofadas y cinceladas se respetaron conservando la riqueza original. En el retablo se repintó el marco de

---

19. Utilizaremos las denominaciones de “repinte”, “repolicromía” y “reintegración de color” definidas por el Grupo Latino de Escultura Policromada. Repinte: Es toda intervención total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitándola o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto. Repolicromía: Es una renovación, puesta al día o matización de los objetos, con la intención de conferirles un nuevo uso o de adaptarlos a los gustos de la época. Es una policromía total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece. Reintegración de color: Es la técnica de restauración que permite, con métodos diversos, devolver a la policromía la unidad compositiva y cromática perdidas. Se ciernen exclusivamente a los límites de la laguna y se realiza con materiales inocuos, reversibles y diferentes a los de la policromía que quiere reparar, y bajo ninguna circunstancia, deberá crear un falso histórico.

20. Técnica con la que se conseguía el acabado brillante por medio del frotado del pigmento con una vejiga, descrita por PACHECO, F.: *El arte de la pintura*. Madrid, 1990. Págs. 494-497.

la hornacina de Santa Bárbara (rojo bermellón sobre corla rojiza en plata) y las cubiertas de los santos de la predela, con su correspondiente remate torneado.

En menor cuantía existían algunos repintes parciales, especialmente en las tablas, ya que la totalidad de los cielos de los guardapolvos presentan intervenciones locales, así como algunos pequeños puntos de las vestiduras de los personajes. La “Misa de San Gregorio” es la que mayor intervención presenta ya que, a excepción de las vestiduras doradas, la totalidad ha sido retocada debido a una excesiva limpieza sufrida posiblemente cuando se le colocó el engatillado de las tablas. El fondo del Calvario fue repintado de azul. Esta zona presentaba pequeños restos del primitivo brocado.

El retablo estaba cubierto por una o varias capas de barniz de diferente naturaleza, goma laca en la totalidad y alquídico<sup>21</sup> en el tercio inferior. En todos los casos se encontraban muy alteradas y oscurecidas. Las esculturas presentaban un considerable espesor de barniz de goma laca aplicado muy irregularmente sobre toda la superficie, con numerosos goterones que se deslizaron por las caras y amplias zonas de las vestiduras, fijando la capa oscura de suciedad y humo de velas que tenían, dando como resultado un acabado mucho más oscuro que impedía apreciar los matices de la policromía. Debajo de esta capa había otra de clara de huevo, especialmente en las vestiduras, que habían sido repintadas con temple al huevo o con mezclas de huevo y óleo. Las tablas de los guardapolvos presentaban una fina capa de goma laca ligeramente amarillenta, a diferencia de la existente en la “Misa de San Gregorio” que era gruesa y se hallaba muy oscurecida, disimulando los numerosos retoques de los fondos.

## **TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN.**

La restauración de la estructura del retablo y de las tablas de los guardapolvos fue realizada desde un andamio mientras que las esculturas, las tablas del sotabanco, la “Misa de San Gregorio” y diversas cresterías que se hallaban sueltas, fueron desmontadas restaurándose en un taller instalado en la misma capilla de Santa Bárbara. Se realizó una completa documentación fotográfica para ilustrar gráficamente, tanto el estado antes y después de la restauración, como el seguimiento particular de cada fase del trabajo.

En una primera limpieza se suprimieron todos los estratos superficiales (polvo, telas de araña, suciedad, etc.) con la ayuda de brochas suaves, aspirador, espátulas y bisturí. La acumulación existente de cascotes, tierra, fragmentos de madera y piedras en la zona posterior del retablo dio como resultado la retirada de catorce sacos. A continuación se eliminó el humo de velas depositado, los goterones de cera y barnices oxidados que se habían adherido a la superficie, formando una capa oscura irregular más intensa en las zonas prominentes de la talla. La limpieza de los dorados se realizó

---

21. Se elabora polimerizando en caliente resina de pino con aceite secante (normalmente de linaza) junto con polialcoholes como la glicerina o el pentaeritritol. Son muy resistentes a los disolventes. Tal información procede de los análisis de los materiales realizado por Enrique Parra Crego.

con una mezcla a base de oleato de ciclohexyl, metil potasio y “white spirit”. En las encarnaciones y las tablas se utilizó etanol y “white spirit” con la acción mecánica del bisturí, consiguiendo el tono vibrante de la media limpieza. Las gotas de cera se suprimieron con la ayuda de espátula caliente y papel absorbente.

Se eliminaron casi todos los repintes existentes, descubriendo los restos de la policromía original que, aunque deteriorada, tenía mucho más dignidad que la gruesa capa de pintura que tenía encima. Por ejemplo, donde había brocados aplicados, quedaba la huella de la forma decorativa floral que lo componía, con algunos restos del relieve de lámina de estaño dorada. Donde había corlas quedaba el bol rojo con restos de la hoja metálica.

Se respetó la repolicromía de las encarnaciones de las esculturas ya que está perfectamente realizada y se encuentra en muy buen estado. Tampoco se tocaron los repintes de la “Misa de San Gregorio” debido a que en la limpieza excesiva a la que fue sometida en otro tiempo, se perdió un gran porcentaje de veladuras. Por este motivo únicamente se rebajó el grosor del barniz y se aclararon los repintes más oscuros. En el fondo azul del Calvario se realizaron diversas catas en lugares representativos, determinándose que la capa original decorada con brocado aplicado, se encontraba perdida en un 98%, así que únicamente se descubrieron los pequeñísimos fragmentos que quedaban de esta decoración. Los repintes de las esculturas y de la arquitectura del retablo se suprimieron con diclorometano en gel, terminando la limpieza mecánicamente, proceso especialmente laborioso ya que la eliminación de la gruesa capa de repintes, al estar realizada con aglutinante de huevo y barnizada con clara de huevo, es particularmente difícil.

La fijación y asentado del color y del oro fue efectuada con distintos adhesivos, se utilizó cola animal en los oros, corlas y pinturas sobre tabla, y acetato de polivinilo en los brocados aplicados. El proceso se desarrolló fundamentalmente por medio de inyecciones, ayudándose con espátula caliente y papel japonés, en los dorados y en las tablas.

El “estucado” o relleno de faltas de base de preparación y policromía, se realizó únicamente en aquellos sitios donde la falta perturbaba la visión del conjunto, por hallarse en un lugar dominante de la representación, como en las juntas enchuleadas del Cristo, en las del manto de la Virgen del Calvario y en los dedos que fueron reintegrados. Todas las piezas decorativas reconstruidas fueron estucadas para dorarlas posteriormente<sup>22</sup>.

El fijado, encolado y refuerzo de las piezas de madera se realizó en todas aquellas zonas que presentaban peligro de desprendimiento, revisando pieza por pieza, encolando con acetato de polivinilo y reforzando con espigas internas de madera, algunas de las cuales hubo que desprender para encolarlas correctamente. La consolidación, desinsectación de la madera y tratamiento de la estructura se efectuó en aquellas zonas donde la madera estaba carcomida, procediéndose primero a la eliminación del

---

22. El estuco se realizó con sulfato de calcio hidratado, preparado a la manera tradicional con cola de conejo y fenol como conservante.

excremento de los insectos que se hallaba en las galerías y después consolidando por inyección y goteo para asegurar la máxima penetración<sup>23</sup>. También se consolidaron las cornisas y la zona posterior del retablo hasta donde se tenía acceso, realizándose este caso de forma paulatina, con una impregnación a la semana durante tres meses hasta su total saturación. Todo este proceso fue también muy laborioso ya que se hizo necesario inyectar el consolidante en cada uno de los orificios provocados por la carcoma. En las esculturas éstos fueron rellenados a continuación con pasta de madera, contándose por centenares los existentes<sup>24</sup>.

La revisión de los tirantes y su unión con los mechinales mostró un buen estado general, siendo necesario reforzarla en un sólo caso por medio de la inyección de resina epóxica hasta asegurar su inmovilidad. La hornacina de Santa Bárbara se desmontó por detrás para corregir sus tablas sueltas. No fue necesario desmontar los guardapolvos ya que el mayor problema que tenían era su unión con la estructura del retablo por medio de unos cuantos clavos que, al estar colocados cerca del canto interior, no soportaban correctamente el peso, sufriendo además el esfuerzo del movimiento de giro durante la limpieza, lo que provocó grietas en la madera y desgaste en los orificios de los clavos, con peligro de desplome de la pieza. Esto se solucionó por medio de la colocación de cuatro piezas rectangulares de madera dura, atomilladas y adaptadas especialmente al contorno formado por los pies derechos de la estructura posterior del retablo y el ángulo que presentan los guardapolvos, consiguiendo así descargar buena parte del peso y evitar los esfuerzos del giro.

El subsanado de las grietas y de las juntas abiertas se realizó por medio del “enchuleado”, es decir, la colocación de pequeñas cuñas de madera curada cerrando la abertura. Las de menor tamaño se sellaron con la pasta de madera mencionada, quedando un milímetro por debajo del nivel original. Con uno u otro método se cerraron, pero sin perder su aspecto de grietas y juntas, ya que en la mayoría de los casos, los bordes se encontraban desfasados y a distinto nivel.

Las reposiciones de fragmentos de madera se llevaron a cabo únicamente donde se rompía la armonía del conjunto, realizando previamente una valoración de los elementos a reconstruir, ya que había numerosas pequeñas faltas. Se decidió rehacer algunas piezas de la decoración dorada así como cuatro de los remates torneados de la predela por ser simétricos y respetar las faltas que conllevan la expresión del autor (manos y atributos por ejemplo). Únicamente fue necesario reponer partes de dedos en las esculturas donde su pérdida llamaba mucho la atención. Se colocaron dos en la mano izquierda de la Virgen del Calvario y un fragmento del dedo meñique izquierdo de Santa Lucía. También se rehizo la mitad de la zona inferior de San Agustín, a partir del calzado, por motivos de estabilidad ya que sin este fragmento la imagen no podía permanecer de pie. Así mismo, se reconstruyeron las dos grandes

---

23. Se utilizó resina acrílica al 8% en disolvente nitrocelulósico y desinsectante a base de diclofluanida con permetrina.

24. Del tipo Araldite madera de Ciba, dos componentes: resina SV 427 y endurecedor HV 427, proporcionando una pasta muy estable que no contrae, pudiéndose tallar como la madera.

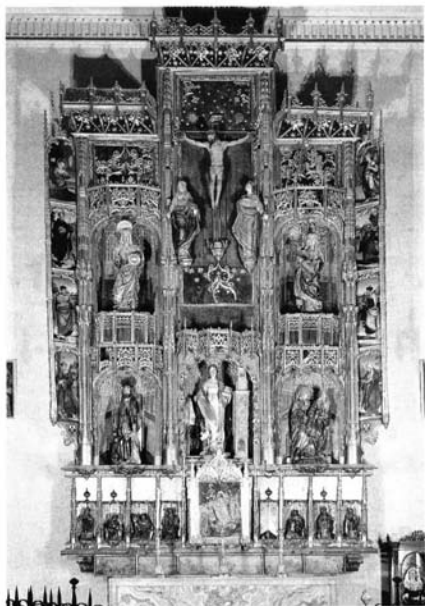


cresterías doradas de la calle central siguiendo los criterios de reversibilidad –se desmontan quitando 3 tornillos– e identificación con respecto al original, añadiéndoles una inscripción con el año de la restauración. Una crestería está situada encima de la escena del Calvario (0,37 x 1,20 x 0,29 m.) y la otra es la superior, de las dos que rematan la hornacina de Santa Bárbara (0,51 x 1,20 x 0,20 m.) basándonos para esta última en la fotografía de 1924.

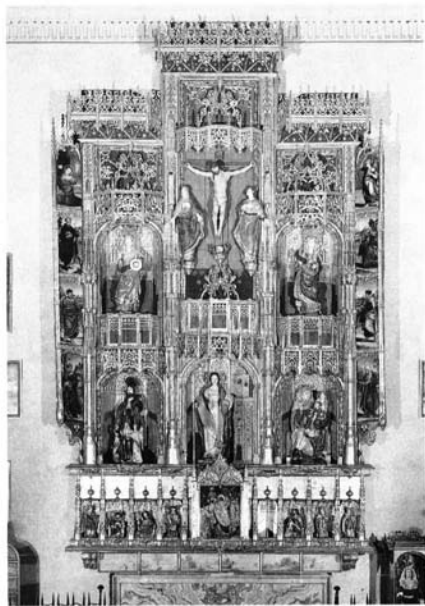
Para la crestería del Calvario se tomaron las medidas y los datos que quedaban sobre el fondo, tallándose muy similar a la pieza situada inmediatamente encima de la hornacina de Santa Bárbara, aunque simplificando su decoración, las acanaladuras y sobre todo las bóvedas estrelladas internas. Las dimensiones de las ranuras corresponden a las de la crestería inferior, así como el tamaño de los cuatro elementos que la rematan, que son iguales a los de las calles laterales.

Se utilizó madera de cedro en todas las piezas, excepto en las cadenetas vegetales doradas de los marcos de las hornacinas mayores y las pequeñas flores rectangulares que decoran la zona inferior de la predela. Estas fueron reproducidas con pasta madera de dos componentes en moldes de silicona. Todas las reposiciones de la estructura arquitectónica se doraron al agua con hojas de oro fino de 23,5 quilates sobre bol rojo y para diferenciarlas del original, se hizo un estarcido sobre la superficie con pigmentos al barniz color sombra. La infinidad de pequeñas faltas blancas que no se estucaron, en las que queda a la vista la base de preparación, fueron entonadas con veladuras de acuarela y posteriormente fijadas con metil-metacrilato al 3% en tricloroetano. Las lagunas estucadas de mayor tamaño se reintegraron con el método del “punteado”, diferenciándose así del original.

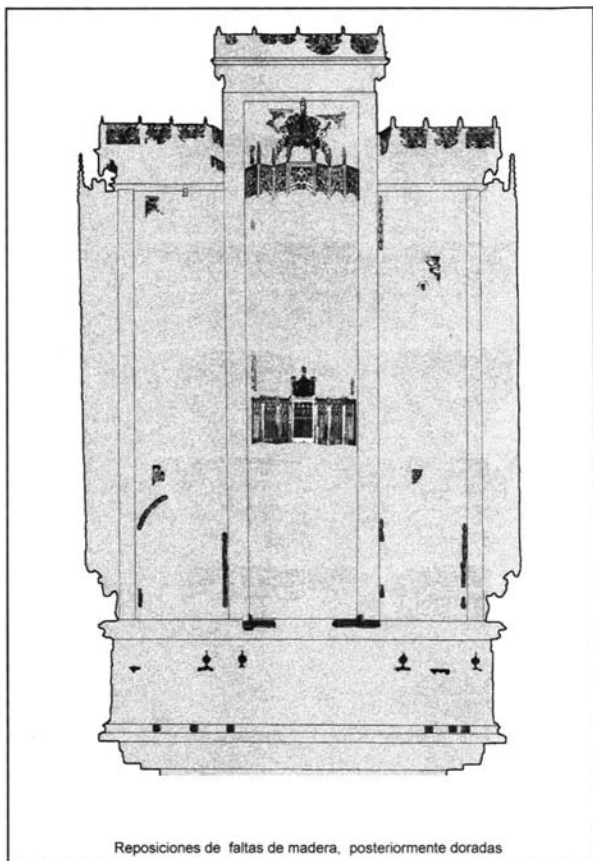
Finalmente se aplicó una capa de protección a toda la superficie, de muy baja concentración, logrando un acabado satinado en las esculturas y pinturas y semi brillante en los dorados, constituida por metilmetacrilato al 3% en disolvente orgánico. Las tablas se protegieron con barniz “Windsor and Newton” por aspersion.



1.- Retablo antes de la restauración (8,62 x 4,50 x 0,45 m.). Se observa la capa oscura que cubre la superficie, así como las numerosas faltas de cresterías y fragmentos decorativos.



2.- Retablo después de la restauración. Se aprecian las cresterías rehechas y el replanteamiento de la zona del Calvario, más acorde con el original.





3.- San Mateo (38 x 28 x 16 cm.) antes de la restauración. Dicha figura se encontraba muy repintada y con múltiples orificios producidos por la carcoma. Obsérvese el ennegrecimiento del dorado.



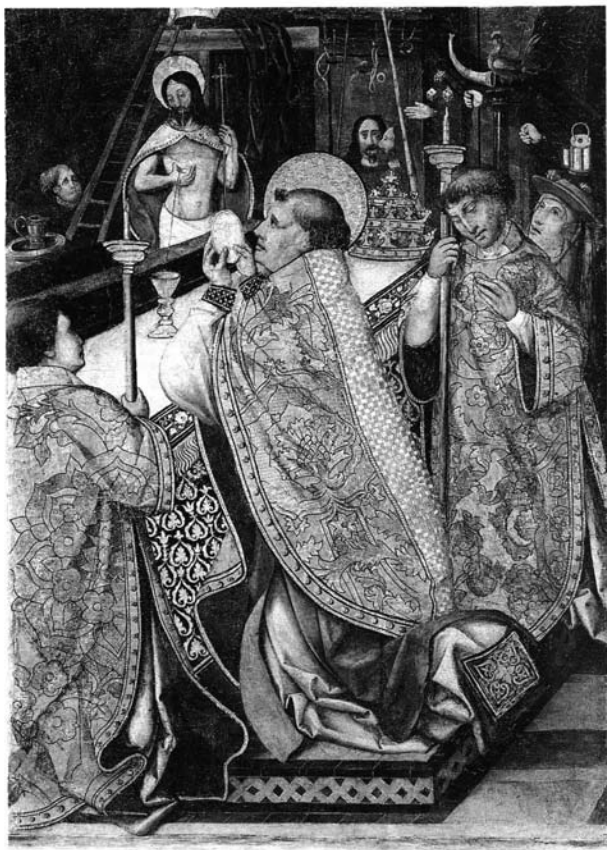
4.- San Mateo después de la restauración. Después de la intervención salió a la luz el gran esplendor de la policromía: estofados sobre oro en las cenefas y sillón y brocados aplicados en la túnica negra.



5.- Santa Ana Triple (110 x 70 x 38 cm.) después de la restauración.



6.- Tabla de San Damián (102 x 37,5 cm.) después de la restauración. Se realizó una media limpieza del barniz oxidado volviendo a descubrir la riqueza del colorido.



7.- Misa de San Gregorio (80 x 58 x 2,5 cm.) después de la restauración. A esta tabla únicamente se le asentó el color y se limpió superficialmente ya que estaba muy intervenida en los años sesenta con una limpieza excesiva e infinidad de retoques.