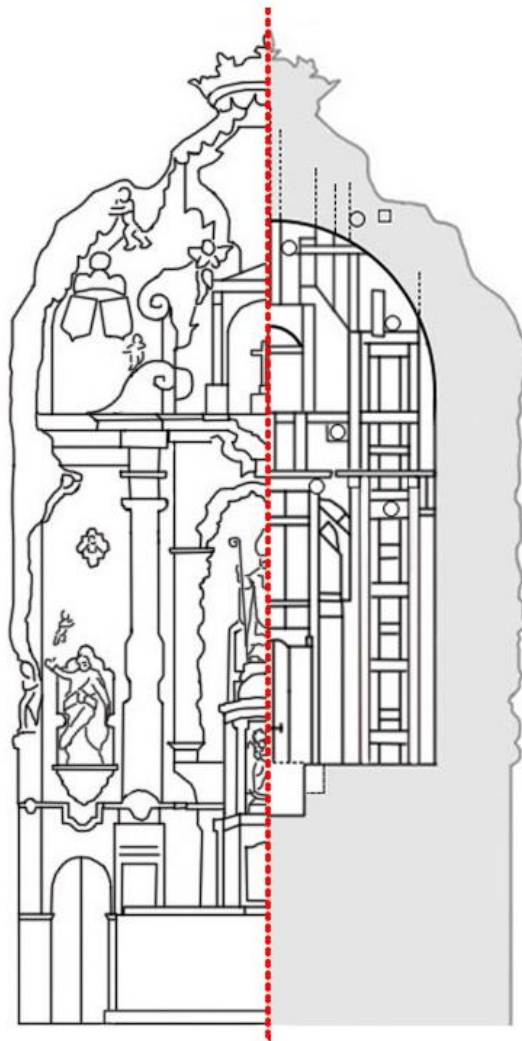


TRABAJO FIN DE GRADO

**EL RETABLO BARROCO SEVILLANO**  
**ESTUDIO DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO DEL RETABLO MAYOR**  
**DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BARI DE SEVILLA**



GRADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

- UNIVERSIDAD DE SEVILLA -

CURSO 2021/22

AUTOR: Gonzalo Borrego Ruiz





TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

- UNIVERSIDAD DE SEVILLA -

CURSO 2021/22

TÍTULO: EL RETABLO BARROCO SEVILLANO

ESTUDIO DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO DEL RETABLO MAYOR DE LA  
IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BARI DE SEVILLA

AUTOR: Gonzalo Borrego Ruiz

TUTOR/A: Javier Bueno Vargas

Vº. Bº. DEL TUTOR:

*El arte es la mentira que nos permite comprender la verdad.*

***Picasso***



## AGRADECIMIENTOS

Desde aquí quiero agradecer públicamente a todas aquellas personas que han hecho posible este Trabajo Fin de Grado.

En primer lugar, a mi tutor, Javier Bueno Vargas, por transmitirme sus conocimientos, por su implicación en este estudio, así como por su ayuda y apoyo constante.

También, a todos aquellos profesores y profesoras del Grado de Conservación Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de Sevilla, los cuales, me han enseñado el inicio de esta bonita profesión, a través de sus conocimientos. En especial, agradecer su entrega y dedicación al profesor Fernando Javier Poyatos Jiménez, ya que, sin su ayuda, este trabajo fin de grado no podría haber comenzado.

Imposible olvidarnos de profesores que han dejado huella durante las distintas etapas de mi formación, transmitiéndome el amor al arte, así como también, enseñándome que, con esfuerzo y constancia, todo es posible de conseguir. Gracias Inmaculada, Andrea y José Ramón.

Agradecer al párroco de la Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla, D. Miguel Ángel Núñez, por abrirnos de par en par las puertas de su casa, así como también, a Miguel y Paco, sacristanes de esta, por la ayuda recibida cuando lo necesitaba.

Del mismo modo, agradecer su apoyo a la empresa *Estudio de Restauración y Arte*, dirigida por Luis y Carmen, los cuales me han ayudado a estudiar las tipologías de ensambles.

Por último, a mi familia, a mis padres y en especial a mi tía María José y a mi abuela Leonor, por apoyarme y ayudarme siempre, buscando en todo momento lo mejor para mí y mi futuro. También, a mis amigos, los que me han visto crecer, madurar y a los que he conocido en estas últimas etapas de mi vida, pero que sin ellos nada sería igual. David, María, Marta, Laura, Anabel, Sergio, Juani, Ayllón, Celia, José María, Gema, Blanca, Jesús. Gracias por confiar en mí.

A todos, y a los que no se han citado, pero también de un modo u otro han hecho posible este trabajo, muchas gracias.

## ÍNDICE

<b>1. <u>INTRODUCCIÓN</u></b>	<b>8</b>
1.1 Delimitación del tema	8
1.2 Objetivos	8
1.2.1 Objetivos Generales	8
1.2.2 Objetivos Específicos	9
1.3 Metodología	9
<b>2. <u>EL RETABLO: EVOLUCIÓN, MATERIALES, ESTRUCTURAS</u></b>	<b>11</b>
2.1 Evolución artística del retablo sevillano de los siglos XV al XVIII	11
2.2 Materiales estructurales	13
2.3 Evolución del sistema constructivo	15
2.4 Dorado y acabado del retablo lígneo	17
2.5 Estructura del retablo barroco sevillano	18
2.6 Elementos del retablo	20
2.7 Uniones del sistema constructivo: ensambles, empalmes y acoplamientos	21
<b>3. <u>ESTUDIO DE CASO RETABLO MAYOR DE SAN NICOLÁS DE BARI</u></b>	<b>23</b>
3.1 Ficha técnica	23
3.2 Ubicación	25
3.3 Historia del Retablo de San Nicolás	26
3.3.1 Origen histórico	26
3.3.2 Propiedad	26
3.3.3 Restauraciones y/o modificaciones efectuadas	27
3.3.4 Análisis Morfológico-estilístico. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época	27
3.4 Identificación de la madera principal del retablo	33
3.5 Sistema estructural	35
3.5.1 Sotabanco	39
3.5.2 Planta baja	40
3.5.3 Primer piso	41
3.5.4 Segundo piso	46
3.6 Ensamblados del sistema constructivo	50
<b>4. <u>CONCLUSIONES</u></b>	<b>52</b>
<b>5. <u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>54</b>
<b><u>ANEXOS</u></b>	<b>58</b>
Información adicional	58
Fotografías	62

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 DELIMITACIÓN DEL TEMA

Este Trabajo Fin de Grado tiene como finalidad profundizar en las características de retablos barrocos del siglo XVIII realizados en madera, dedicando la mayor parte de este estudio al conocimiento de los sistemas de construcción, estructuras, anclajes, etc., ya que sin ellas no se podrían mantener en pie.

Además, se hace referencia a temas esenciales como las funciones y finalidades de los retablos, su evolución constructiva, tipos de materiales, entre otros aspectos relacionados a esta tipología de bienes. Para ello, ha sido necesaria la búsqueda y el estudio de numerosas fuentes bibliográficas, sirviéndonos como apoyo para la realización del actual documento.

El caso de estudio que hemos tomado como ejemplo ha sido el del Retablo Mayor de la Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla, el cual, posee un acceso a la parte posterior, facilitando su análisis e investigación, así como la de su esqueleto, ensambles o estado de conservación.

Antes de comenzar con dicho análisis hemos realizado un estudio fotográfico, tanto de la parte exterior como del interior. Después, hemos llevado a cabo una serie de mapas estructurales y gráficos para mayor entendimiento del bien.

La ejecución de este trabajo/estudio se realiza desde la perspectiva del conservador – restaurador, pudiendo ser de utilidad en un futuro para alguna intervención que se haga sobre el retablo. En el caso de su restauración, habría que elaborar un informe completo mediante un equipo interdisciplinar, en el que participaran un conservador-restaurador, arquitecto, historiador del arte, carpintero, químico y fotógrafo.

Gracias a estas intervenciones, conseguimos mantener nuestro patrimonio conservado, así, las generaciones futuras conocerán y disfrutarán estos bienes culturales al igual que nosotros lo hacemos hoy.

### 1.2 OBJETIVOS

#### 1.2.1 Objetivos Generales:

- I. Realizar un trabajo/estudio aplicando los conocimientos obtenidos en el “Grado en Conservación - Restauración de Bienes Culturales”.
- II. Iniciar una investigación sobre retablos sevillanos, características, estructuras, ensambles etc. centrándonos en el estudio de un caso real como es el Retablo Mayor de San Nicolás de Bari de Sevilla.



- III. Contrastar y revisar fuentes bibliográficas, documentos e información que se centre en nuestro tema y que sean de interés para la ejecución de este trabajo.

#### 1.2.2 Objetivos Específicos:

- I. Ahondar en el estudio de sistemas estructurales de retablos sevillanos, concretamente de estilo barroco.
- II. Generar la documentación fotográfica necesaria del retablo.
- III. Analizar los diferentes tipos de ensambles que podemos encontrar en el retablo de nuestro estudio de caso.
- IV. Producir documentación gráfica a través de la realización de mapas estructurales del retablo para mayor entendimiento de la obra.

### 1.3 METODOLOGÍA

A continuación, en el presente apartado de metodología, se especifican y explican las diferentes fases o etapas que se han llevado a cabo para la elaboración de este estudio.

En la primera fase se ha realizado un proceso de búsqueda de referencias bibliográficas específicas sobre el tema a tratar (contexto histórico y evolución de retablos, sistemas constructivos, así como la documentación específica y necesaria sobre el Retablo Mayor de San Nicolás de Bari de Sevilla), visitando y consultado en algunas de las diferentes bibliotecas que dispone la Universidad de Sevilla, el portal Dialnet, así como distintas páginas web que aparecen citadas en el apartado 5. *Bibliografía* (pág. 54). Hubiera sido interesante buscar referencias en el Archivo Histórico Provincial, así como en otros que nos pudieran servir para este trabajo, pero la información y documentación recogida excedería de este TFG.

Esta primera etapa ha sido la que mayor tiempo nos ha ocupado, ya que la información seleccionada fue analizada y verificada, desarrollando un trabajo exento de plagios.

La segunda fase ha tenido lugar “*in situ*” es decir, en la Iglesia de San Nicolás, en el Retablo Mayor y en el Archivo Parroquial de la misma. El objetivo principal era investigar y recopilar toda la documentación de interés que nos pudiera servir para mayor conocimiento del bien, llegando a tener acceso al propio diseño y presupuesto del Manifestador<sup>1</sup>, que hoy sigue permaneciendo en el retablo (aunque con pérdidas de algunos elementos) así como también consultamos el libro de limosnas para su ejecución.

---

<sup>1</sup> Realizado por José Vicente Hernández el 14 de octubre de 1860.



Fig. 1: Presupuesto, diseño del Manifestador y el Sagrario y libro de limosnas (Fuente: Archivo Parroquial / Fotos: Gonzalo Borrego)

Al mismo tiempo se realizó la documentación fotográfica. Para la toma de las fotografías se utilizó una cámara réflex modelo Nikon D3000 acompañada de un objetivo de 18-55 mm.

- Exterior del retablo: fueron tomadas sin flash y con el empleo de un trípode. Se realizaron con la luz natural que entraba por las ventanas de la nave y también con la luz artificial que ilumina habitualmente al retablo (rieles de focos de halógenos en tonos cálidos situados en los laterales del presbiterio).
- Interior del retablo: las imágenes fueron tomadas con flash, debido a dificultades encontradas a la hora de hacerlas. Una de ellas era la escasa iluminación, perjudicando así las tomas (aunque hay varios focos de halógenos en tonos cálidos, no iluminan lo suficiente).

La acumulación de polvo en la estructura dificultaba la visibilidad de los ensambles, por lo que en algunos puntos se realizó una limpieza superficial para estudiarlos.

Otra de estas dificultades era el limitado espacio que existe entre el muro y la estructura del retablo, de apenas 1 metro de ancho, dificultando el uso de trípode en estos espacios. La escasa ventilación y la acumulación de polvo y suciedad hacían imposible estar en estas zonas demasiado tiempo seguido, por lo que el trabajo en el interior se realizó de manera intermitente.

Otra fase que se ha llevado a cabo “*in situ*” ha sido la realización de croquis y bocetos de la estructura del retablo, tanto de la planta como del alzado, representando en estos dibujos las distintas escaleras helicoidales (de caracol), el sistema de anclaje al muro, la ubicación de las tablas, entre otros. Nos ayudamos de la linterna de nuestro teléfono móvil para alumbrar aquellas zonas en las que la luz de los halógenos no llegaba con claridad y existía riesgo de equivocación a la hora de realizar dichos bocetos, por lo que hemos obtenido así unos dibujos de lo más semejante a la realidad. No se ha planteado

hacer una planimetría exhaustiva o a escala, ya que los gráficos producidos nos sirven como base para incluir los datos obtenidos.

A la par, se tomaron las medidas del retablo (alturas, anchuras y profundidades) mediante el empleo de un medidor láser multifuncional de alta presión (telemetro láser, alcance de 0.05-50m, TACKLIFE).

En otras de las visitas al retablo, utilizamos un termohigrómetro portátil para medir la temperatura y la humedad relativa ambiental, concretamente el modelo 6835 de C.T.S. España S.L. Debido a que este instrumento no era de nuestra propiedad y tampoco contábamos con material de similares características, solo fue posible realizar una medición, por lo que no tenemos datos suficientes para comparar resultados ya que no se han realizado pruebas correlativas durante un largo periodo de tiempo. De este modo, añadimos los parámetros de esa única medición a nivel informativo en anexos (pág. 60).

También, se tomó una muestra cúbica (1x1cm) de la madera de la estructura. Luego, dicha muestra se analizó en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, en el aula de la asignatura de intervención en metal del edificio de Gonzalo Bilbao. Usamos para su análisis un instrumento de aumento, en este caso, un Microscopio Estereoscópico modelo SZM-2 TRIOCULAR, el cual cuenta con un tercer tubo ocular permitiendo la conexión con una cámara de foto o vídeo.

Una de las últimas fases de este trabajo ha sido la realización de los distintos documentos gráficos que explican mediante dibujos lineales o mapas el retablo, así como sus acotaciones, el sistema constructivo, etc. Se utilizó el programa *Photoshop Cs6* para Windows, apoyándonos al mismo tiempo en las numerosas fotografías tomadas con anterioridad, así como en los croquis realizados.

## **2. EL RETABLO: EVOLUCIÓN, MATERIALES, ESTRUCTURAS**

### **2.1 EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DEL RETABLO SEVILLANO DE LOS SIGLOS XV AL XVIII**

A continuación, para contextualizar este tipo de obras, se recogen datos generales sobre la evolución del retablo en Andalucía y concretamente en Sevilla, desde el siglo XV al XVIII, centrándonos más adelante en los de estilo barroco.

Como fuentes de información, hemos consultado los documentos y publicaciones referentes a nuestro tema, destacando algunos de Fco. Javier Herrera García, Ana Carrassón, Fernando Guerrero-Librero, entre otros autores citados en el texto.

El retablo es una obra arquitectónica ejecutada en diferentes técnicas y materiales (madera, yeso, piedra, metal o cemento). Su función es la de albergar obras que pertenecen a la categoría de bienes muebles (esculturas y pinturas), sin embargo, el retablo, es un bien inmueble tal y como aparece en el artículo 14 de la Ley de Patrimonio Histórico Español, ya que forma parte del edificio por estar unido a este y cuya separación provocaría deterioros en la obra.

Este bien cumple con una intención didáctica, ya que tenía como objetivo fundamental, mediante su iconografía y liturgia, persuadir los ánimos y sentimientos de los fieles, a través de la necesidad de comunicar a estos el mensaje doctrinal de la iglesia católica<sup>2</sup>. Este mensaje era transmitido al pueblo a través de actos y rituales, haciéndolos a su vez partícipes de los misterios de la fe (Herrera, 2001:31).

El retablo configura un marco arquitectónico-decorativo en el que observamos representaciones figurativas y pictóricas. Al celebrarse ceremonias religiosas delante de él, hay que destacar también que el retablo es un marco escénico de la liturgia, ya que sirve como fondo de esta, acentuándose su acabado dorado<sup>3</sup>. Existen algunos retablos que están sin dorar y policromar, ya sea por cuestiones económicas, estéticas o por otras circunstancias, por lo que su acabado puede ser en madera, lacados, encerados o barnizados. Entre los siglos XVI y XVII para las terminaciones del retablo, combinan superficies mates con otras brillantes (bruñidas) consiguiendo de esta manera contrastes lumínicos, aunque es en el siglo XVIII cuando el bruñido toma protagonismo (Herrera, 2001:231). La mayoría de estas obras arquitectónicas incluyen elementos estofados y policromados, como esculturas, relieves, flores, frutas, etc., alternándolas con las partes doradas (Herrera, 2001:232).

Desde mediados del siglo XV comienzan a desarrollarse los retablos mayores de gran tamaño, adquiriendo una mayor altura y anchura en la cabecera de la iglesia. Esto se debe al aumento de las escenas que cumplen con la función narrativa característica del retablo hasta la llegada del barroco. Su origen proviene de la costumbre medieval que consistía en colocar reliquias o imágenes sobre el altar. Esta costumbre adquiere fuerza por su función catequizadora, configurando la estructura en casillero clásica, como podemos encontrar en los frontales románicos: destaca la calle central del retablo donde se ubica la imagen titular, escenas distribuidas en registros horizontales y verticales, relieves policromados o esculturas (Bruquetas, 2004:1).

En la mayoría de los casos, son construcciones dependientes de la fábrica a la que están adosados, conformando a su vez el espacio y el ambiente interno de los templos, siendo imprescindibles en estos edificios a partir del siglo XVI. En los siglos correlativos (XVII y XVIII) los retablos barroquizan los interiores de edificios góticos o mudéjares, modificando de esta manera tanto su estructura como su estética.

Durante todo el transcurso del siglo XVII, en Sevilla, ya se podía apreciar una progresión hacia el estilo barroco, en cuanto a su análisis formal. Las bases del retablo que se aleja del purismo inicial se establecen en el segundo tercio del siglo XVII, tanto en la estructura como en la ornamentación que forma y decora el retablo. De este modo

---

<sup>2</sup> Desde la Edad Media, en los retablos existe esta necesidad comunicativa, aunque en Andalucía, concretamente en el Gótico, es cuando se comienza a ejecutar estas obras, adquiriendo un gran desarrollo durante el siglo XVI. No obstante, su auge llegará en el Barroco, cuando la retabística andaluza consigue su propia personalidad.

<sup>3</sup> Para la realización del dorado, se aplican varias capas contrapeadas de aparejo sobre la madera (sulfato cálcico, yeso...) y después se lija. Sobre ellas se añaden varias capas de bol (arcilla roja, amarilla o negra, siendo la roja la más habitual). Las láminas de oro fino se adhieren a la capa de bol mediante la técnica del dorado al agua y por último, la superficie era bruñida con piedras, asegurando de esta manera el brillo característico de los retablos (Carrassón, 2004:4-7).

poco a poco se inicia el estilo Barroco, llegando a su momento de mayor esplendor en el último tercio del siglo XVII y XVIII (Halcón, 2009:592).

En el siglo XVIII se observan nuevas normas y características que afectan directamente a los retablos, como son la escenografía o plantas quebradas (con avances y retrocesos de la escultura)<sup>4</sup>. Además, en el soporte también se aprecian cambios, comenzando como elemento de sustentación y convirtiéndose en un elemento decorativo sin función constructiva (Romero, 2009:7).

También, estas transformaciones se verán reflejadas en las distintas tipologías de retablos que nos encontramos: retablo-relicario, retablo-rosario, retablo-sepulcro, retablo-vitrina, retablo-soporte de pinturas y retablo-hornacina (en nuestro caso) (Martín, 1987-88-89: 132-138).

Un aspecto fundamental para abordar la construcción de una obra retablística es el diseño previo y los trazados<sup>5</sup> que realiza el artista a través de sus ideas. Herrera García menciona en la página 86 de su libro “*El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII, Evolución y difusión del retablo de estípites*”, tres funciones esenciales en este proceso:

1. *Permitir la elección del modelo que se ha de poner en práctica.*
2. *Servir de guía al maestro durante la ejecución.*
3. *Constatar si el resultado se ajusta a las mismas, para detectar minoraciones de la obra o demás.*

## 2.2 MATERIALES ESTRUCTURALES

En cuanto a los materiales empleados en la construcción de retablos podemos encontrar retablos de madera, mármol, jaspes, yeso, piedra o metal.

En nuestro caso, nos centramos en los retablos ejecutados en madera pertenecientes al siglo XVIII de estilo barroco andaluz, siendo este el material por excelencia y más habitual, ya que fue utilizado en la escultura y retablística española desde la Edad Media<sup>6</sup>.

La madera para utilizar tiene que estar “*bien escogida, con garantías de buen tratamiento, cortada en tiempo, seca<sup>7</sup>, en buena sazón y sin impurezas ni imperfecciones que puedan derivar en futuras quiebras o ataque de xilófagos [...] La necesidad de*

<sup>4</sup> Estas normas nacen en las producciones arquitectónicas de A. Cano y en las de Bernardo Simón de Pineda, tomándolas como referencias en todo este siglo.

<sup>5</sup> En el gótico estos dibujos y diseños consistían en un simple alzado, evolucionando hasta el barroco en el que encontramos diseños más elaborados en los que aparece también la planta, mostrando el avance espacial de la obra.

<sup>6</sup> En la mayoría de los contratos que se han realizado para retablos, se especifica el tipo o tipos de madera a emplear, así como sus calidades, ya que existe una preocupación por la conservación de esta (Herrera,2001:197).

<sup>7</sup> La duración del secado debía durar entre dos o más años, facilitándose así el agarre de las diferentes capas de preparación, oro y policromía que serían aplicadas con posterioridad (Carrassón, 2004:2).

*utilizar piezas adecuadas con la suficiente longitud, no fragmentadas, es también un requisito importante [...] de ahí la insistencia en que no contuviera impurezas como nudos, que dificultan la talla, o sámago, es decir partes blandas, que harán deleznable la labor. Debía asimismo permitir la incorporación de los aparejos y la policromía o dorado, garantizando la retención de estas películas y la permanencia de las mismas a lo largo del tiempo* (Herrera, 2001:197-198).

El comportamiento y la conservación de la madera que se utilice para estas obras dependerá de cómo se ejecute este proceso de obtención del material. Este método es el mismo que se realizaba en el imperio romano, al igual que las herramientas (hacha y sierra manual). Otro factor clave en la selección de la madera es su precio<sup>8</sup>.

Dependiendo de la naturaleza del lugar, así como de la economía y el comercio, se utilizaban varias especies de maderas para la construcción de retablos y sus elementos. A nivel nacional se emplean: nogal, cedro, ciprés, castaño, pino, maderas tropicales (caoba, ébano, palo santo, etc.) (Herrera, 2001:198).

Según Herrera en su libro, entre los tipos de maderas que llegan a Sevilla cumpliendo con los requisitos ya mencionados, son el pino (pino de Segura y pino de Flandes) y el cedro, siendo los más frecuentes para las construcciones de retablos.

- Pino de Segura:

Según Palomero, a finales del siglo XVI y principios del XVII fue la madera que más se empleó en la construcción de retablos, hasta que en el siglo XVIII fue sustituido por el pino de Flandes (Herrera, 2001: 199-200).

- Pino de Flandes o borne:

En el siglo XVIII es el material más empleado en la construcción de retablos en Sevilla<sup>9</sup> al igual que en Andalucía Occidental. Entre sus características destaca su tonalidad clara, consistencia y solidez, siendo al mismo tiempo fácil de trabajar. Es resistente al paso del tiempo y a los ataques de insectos xilófagos y apenas tiene nudos, sin embargo, casi siempre que se habla de su uso, se hace referencia a su baja calidad, así como a distintos defectos que encontramos en ella, como son posibles nudos y acumulaciones resinosas, produciendo problemas en la conservación del soporte con el paso del tiempo, como pérdidas del material en las zonas de estos nudos o restos de resina en la superficie. También, hay que reconocer que existen obras realizadas con el mismo tipo de madera en la que se observan una perfecta conservación.

Como mencionamos anteriormente, es utilizado para la ejecución del armazón o esqueleto del retablo, tablas del respaldo y en sobrepuestos de esculturas, ya que su uso se ve reducido a la hora de realizar tallas e imágenes, usando en su lugar el cedro.

---

<sup>8</sup> Compromiso entre economía y calidad.

<sup>9</sup> Este tipo de madera llega a la ciudad mediante el tráfico comercial, transportada mediante barco y caminos.

También se realizan barrotes y tirantes que se introducen en mechinales que se encuentran en los muros, para mayor sujeción y apoyo de la estructura del retablo. Al cumplir solamente una función estructural, a estas piezas solo se les eliminaba la corteza, quedando acabados toscos e irregulares (Herrera, 2001:200-204).

- Cedro:

A partir del siglo XVI comienza a llegar al puerto de Sevilla este material procedente de la Habana. Es una madera muy consistente, con una durabilidad mayor que el resto, de color rojizo.

A diferencia de la anterior, esta casi nunca se va a emplear para el esqueleto del retablo, ya que su magnífico acabado hace que su uso se desempeñe para esculturas y tallas ornamentales, así como para ebanistería (Herrera, 2001:204-207).

Hay que mencionar que la madera empleada para la estructura del Retablo Mayor de San Nicolás de Bari es de pino, tal y como podemos observar en la muestra que estudiamos. Véase el apartado *3.4 Identificación de la madera principal del retablo*.

Entre otros materiales habituales que nos podemos encontrar en el esqueleto del retablo es el metal, colas (fuerte o de conejo) y estopa. Los elementos metálicos como clavos de forja o hierro eran introducidos entre pieza y pieza para una mayor unión y sujeción de estas, al igual que también se empleaban pletinas. En algunos casos a esas uniones se aplicaba colas para mayor sujeción y adhesión de las piezas. La estopa se utilizaba para rellenar posibles huecos que pudieran quedar entre las uniones del reverso, a modo de protección (Carrassón, 2004:9).

## 2.3 EVOLUCIÓN DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO

Tras la extracción de la materia prima y su proceso de preparación, a continuación, la madera era trasladada a los correspondientes talleres donde se llevaban a cabo labores de corte, cepillado, talla o ensamblado de las distintas piezas del retablo (columnas, hornacinas, ménsulas, esculturas y relieves, doseles, entablamentos). Una vez ensambladas y encoladas las piezas, se trasladaban a la iglesia para ser montadas y colocadas en su ubicación. Tras este armado del retablo se quedaba varios meses sin policromar (en blanco), a la espera de alguna oferta para su dorado y policromía. En este periodo se asentaba el material y al mismo tiempo se observaba su comportamiento<sup>10</sup>. Después de contratar a los artesanos (doradores), este era desmontado y trasladado al taller de los mismos para corregir los desperfectos producidos en determinadas piezas, y posteriormente iniciar el proceso de dorado y policromado, finalizando con el montaje de la obra en su lugar definitivo (Carrassón, 2004:3-4).

Es obvia la evolución constructiva que sufren estas obras arquitectónicas, ya que los retablos de finales del siglo XV principios del XVI, están contruidos con paneles embarrotados adosados a una estructura que sirve de soporte, por lo que no son

<sup>10</sup> Alabeos de piezas, resina producida por los nudos, fendas, etc.

autoportantes. Durante el siglo XVI y hasta mediados del XVII estos bienes están formados por una estructura de sostén posterior, pero ya de manera independiente. Es en el siglo XVIII, en pleno barroco, cuando las plantas de los retablos adquieren un mayor dinamismo al igual que en la talla, consiguiéndose un mayor movimiento. Este es el momento en que los retablos comienzan a ser autoportantes, es decir, dejan las estructuras anteriores para emplear anclajes al muro dispuestos de forma estratégica, unos desempeñando la función de tirantes y otros de apoyos, evitando así el desplome del retablo. Por otro lado, los elementos decorativos estarán claveteados, sobrepuestos y sin ensambles, lo que dificulta el desmontaje de las piezas (Carrassón, 2004:11).

El esqueleto principal de los retablos está compuesto por una estructura formada a su vez por un sistema de anclaje o fijación a los muros laterales, así como al posterior, garantizando la estabilidad y seguridad de estos. Por este motivo, es fundamental conocer, conservar y mantener estos sistemas de anclaje, a través de revisiones e intervenciones (siempre y cuando sea necesario), garantizando la durabilidad y estabilidad de la obra. De igual manera, existen otros instrumentos de estabilidad pertenecientes al propio aparato decorativo, como son los entablamentos y las columnas.

Las personas encargadas de construir el retablo son los llamados ensambladores o mazoneros, quienes afianzan el armazón a los mechinales que se encuentran en los muros de apoyo. Sin embargo, es necesaria la participación de otros oficios para el montaje del retablo, como los herreros, que preparaban los clavos de forja y pletinas y los albañiles o canteros, que realizaban la fábrica del edificio, etc. (Blanco, 2009:108 - 110).

El acabado de la mayoría de las piezas de madera utilizadas para el soporte estructural es basto y desigual, ya que su función no es estética, sino estructural, por lo que solo se eliminaba la corteza (Blanco, 2009:111).

A medida que se arma el retablo, también se levantan los pisos, afianzando las piezas con clavos de forja y con cola fuerte (principales métodos de unión). Las vigas de sujeción dispuestas en horizontal penetran en los muros contiguos, y al mismo tiempo se atan a éstas tirantes de madera, clavados a los laterales de los embarrotados de las tablas. Las vigas horizontales se colocan coincidiendo generalmente con el remate de cada piso, asegurando cada uno de ellos. Dependiendo del tamaño y la altura del retablo, también se disponen varios postes verticales (montantes) obteniendo así más puntos de amarre (Blanco, 2009:113).

La unión de la mayoría de los tableros solía hacerse en sentido vertical, en la dirección de la veta, aunque en algunos casos se cambiaba este sentido por el horizontal (para la predela o banco del retablo). Al cambiar la dirección de la madera (de vertical a horizontal), se adaptaba la longitud del tablero al ancho correspondiente de la pieza para conseguir el tamaño deseado (Ineba, 2004:6).

Para que el sotobanco aguante el peso del retablo, es reforzado con muros de ladrillo ocultos<sup>11</sup>, o con bancos de piedra que se combinan con la decoración del retablo (Blanco, 2009:116).

---

<sup>11</sup> Cuando decimos “ocultos” nos referimos a que estos pequeños muretes de ladrillo son tapados por mesas de altar de orfebrería o madera dorada y policromada, siguiendo el mismo esquema decorativo del retablo.



## 2.4 DORADO Y ACABADO DEL RETABLO LÍGNEO

En cuanto a la decoración y acabado de retablos, en cada época se han llevado a cabo distintas técnicas pictóricas, a excepción de aquellos casos en los que no están policromados (retablos en madera barnizados, lacados o encerados).

A parte del uso de materiales convencionales como la pintura, telas encoladas, etc. se emplean otros materiales como metales nobles (oro y plata) o también vidrio para incrustaciones, o postizos para esculturas.

En los siglos XV y XVIII el dorado<sup>12</sup> es la técnica principal y más destacada en estas grandes obras, hasta que en el último tercio del XVIII, se emplea el ladrillo como material esencial de construcción, al igual que también las superficies son cubiertas por imitaciones de piedras nobles y mármoles. A mediados del siglo XVII aparece un nuevo sistema relacionado con el aparejo y dorado en los retablos, el cual consiste en la aplicación de estos sin previo desmontaje de las piezas, es decir, se añadían las distintas capas de preparación, el dorado y el estofado directamente en la superficie del retablo sin desmontar. De esta manera, se obtenían resultados de calidades inferiores (tanto en los ensambles como en el acabado del bien) en comparación con las épocas anteriores (Carrassón, 2004:4). En este tiempo también se produce un crecimiento y expansión de las superficies doradas, lo cual hace que las zonas policromadas se reduzcan.

Un factor importante será la iluminación<sup>13</sup>, ya que gracias a ella la obra resplandecía, consiguiendo ese efecto escenográfico que es primordial desde épocas pasadas. También destacan los fondos en los muros colindantes al retablo, ya que como si de una puesta en escena se tratase, eran pintados y representados elementos vegetales y paisajes, combinados a su vez con imágenes de querubines o pequeños angelitos (Gómez, 2004:10).

---

<sup>12</sup> Con el dorado consiguen acabados distintos, jugando con el oro bruñido, mate y bronceado, resaltando de esta manera determinadas partes de la arquitectura del retablo.

<sup>13</sup> Aparte de la luz natural del día que entraba por las ventanas del edificio, para determinadas ceremonias o actos, eran empleados elementos de forja y candelabros para sostener las velas que iluminaban al retablo. Prueba de ello son los restos de cera que podemos encontrar en cornisas, peanas, y otras superficies pertenecientes a este.

## 2.5 ESTRUCTURA DEL RETABLO BARROCO SEVILLANO

A continuación, encontramos una tabla en la que aparecen las distintas partes que forman la estructura del retablo del s. XVIII en Sevilla. Las imágenes correspondientes a cada zona las encontramos en anexos (pág. 63).

NOMBRE	DESCRIPCIÓN
<b>PLANTAS Y ALZADOS</b>	<b>Planta quebrada</b> (la que más destaca): disposición en línea recta, de la que sobresalen los pedestales de los soportes <sup>14</sup> . <b>Plantas mixtilíneas:</b> retablos ejecutados a modo de hornacina de grandes dimensiones con jambas incurvadas <sup>15</sup> .
<b>SOTABANCO</b>	Estructura auxiliar ubicada bajo la predela o banco del retablo (de un extremo a otro). Su objetivo es elevarlo para una mayor visión de los fieles. Suele estar decorado siguiendo el mismo estilo del conjunto del retablo (Salas, 2003:160).
<b>BANCO / PREDELA</b>	Parte inferior del retablo dispuesta en horizontal. Es la estructura intermedia entre el sotabanco (basamento) y los cuerpos (partes principales del retablo). En la mayoría de los casos presentan elementos decorativos (pinturas, esculturas, orfebrería...) del mismo estilo de este (Salas, 2003:160).
<b>CALLE CENTRAL</b>	Se encuentra en el cuerpo del retablo, siendo este parte fundamental del mismo. Suele tener el doble de tamaño que las entrecalles. En la mayoría de los retablos observamos una hornacina de planta semicircular o poligonal, en la que se ubica al titular del templo (esculturas de bulto redondo). El medio punto de la hornacina puede estar decorado por guirnaldas o sargas de frutas, guardamalletas... También existen dos espacios dedicados a temas importantes: la Eucaristía (pilar fundamental de la lucha contrarreformista) en la que solemos encontrar un sagrario y la defensa de María Inmaculada desde su concepción <sup>16</sup> .

<sup>14</sup> Algunos artistas aprovechan este momento para adelantar también la calle central, coincidiendo esta con la mesa de altar. Ejemplo: Retablo de San Felipe Neri de Balbás, 1711.

<sup>15</sup> Ejemplo: Retablo Mayor de San Telmo, Maestro, 1724.

<sup>16</sup> En España a partir de la segunda década del siglo XVII (Romero, 2009:11).

<p><b>ENTRECALLES O CALLES LATERALES</b></p>	<p>Las calles laterales se encuentran en el cuerpo del retablo, aunque de tamaño menor con respecto a la central. En el Barroco adquieren mayor realce vertical. Es habitual encontrar en cada entrecalle una escultura colocada sobre una peana o repisa de base prismática<sup>17</sup> y decorada con elementos tallados. Los fondos o respaldos de las esculturas, en general, están formados por marcos ovalados.</p>
<p><b>ÁTICO O REMATES</b></p>	<p>Desde la segunda década del siglo XVIII, se intensifica en los retablos los elementos ornamentales, sustituyéndose y evolucionando algunas partes. Ahora apreciamos un gran remate que acapara todo el protagonismo, destacando las esculturas, líneas quebradas o talla vegetal. El remate puede tener varias formas: <b>semicascarón</b> o <b>semicírculo</b>, haciendo de gran hornacina, o la distribución de los elementos se adaptan a las formas correspondientes del testero. El desarrollo más habitual consiste en un gran medallón central de perfil mixtilíneo, polilobulado u ovalado. El medallón puede albergar desde pinturas a relieves, representando historias de la vida del titular. En los laterales, podemos localizar desde esculturas a escudos, pasando por medallones de menor formato<sup>18</sup>. Formando parte del conjunto, aparecen cortinajes de madera o de tela encolada. Éstas caen por los costados del retablo sujetadas por angelillos. También puede aparecer una corona de la cual parte las telas.</p>

Tabla 1: *Estructura del retablo barroco sevillano*

<sup>17</sup> Gracias a esta repisa, la escultura se adelanta de la composición y participa también en el juego de masas con los elementos ornamentales y tectónicos del retablo (Herrera, 2001:272).

<sup>18</sup> Uno de los mejores ejemplos de áticos o remates en Sevilla es el del retablo sacramental de Santa Catalina, por Felipe Fernández Del Castillo.

## 2.6 ELEMENTOS DEL RETABLO

En este apartado aparece una tabla en la que se encuentran mencionados y descritos aquellos elementos del retablo y que no todos poseen. Este motivo se debe según a la época y estilo al que pertenezca el retablo y la riqueza del mismo. De igual modo, las imágenes las podemos ver en anexos.

NOMBRE	DESCRIPCIÓN
<b>COLUMNAS</b>	<b>Salomónicas, de fuste cilíndrico y estípites</b> decoradas con tallas (figuras geométricas, motivos florales y vegetales...)¹⁹
<b>DISPOSITIVOS EUCARÍSTICOS</b>	Debido al culto sacramental, se establece un lugar para custodiar al Santísimo. Se trata de un tabernáculo o sagrario, el cual focaliza la atención del pueblo (Rodríguez, 1991:43-52).
<b>ENTABLAMENTOS Y CORNISAS</b>	Los entablamentos y las cornisas son los elementos que más acentúan el estilo barroco en los retablos, localizándose en las zonas superiores, mostrando avances y retrocesos, así como elevaciones mixtilíneas.
<b>CAMARÍN O PARTE TRASERA</b>	Las grandes hornacinas tienen una abertura para la manipulación de la imagen titular y demás funciones. El retablo se configura como una especie de <i>frons scenae</i> teatral. Por lo general, se parte de edificios antiguos, aprovechando y empleando el espacio preciso para la construcción de camarines y hornacinas, adelantando así la estructura del retablo para acceder a él por la parte trasera.
<b>GUARDAPOLVO O POLSERA²⁰</b>	Pieza que sobresale del retablo enmarcándolo por la parte superior y por los laterales con la finalidad de protegerlo del polvo. Suelen estar decorados. Este elemento desaparece del retablo aproximadamente en la mitad del siglo XVI, debido a la evolución en la construcción (Carrassón, 2004:8).

Tabla 2: *Elementos del retablo*

¹⁹ Ejemplo: retablos colaterales de la parroquia de Umbrete, Felipe Fernández del Castillo, 1734. Existe gran similitud entre estas columnas y las del retablo mayor de San Nicolás.

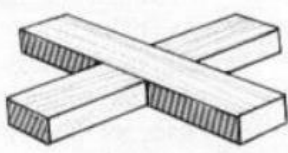
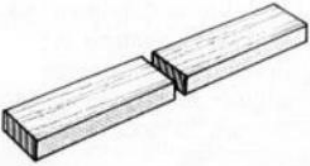
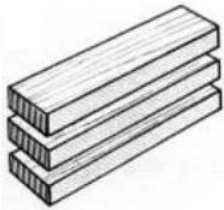
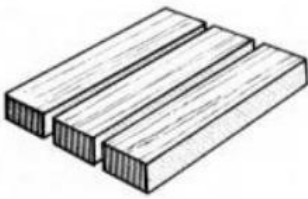
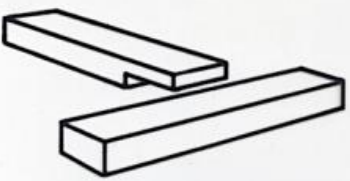
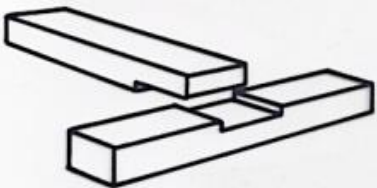
²⁰ Nos parecía oportuno incluirlo en esta tabla, ya que en épocas anteriores si podemos ver numerosos retablos con este elemento tan característico.

## 2.7 UNIONES DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO: ENSAMBLES, EMPALMES Y ACOPLAMIENTOS

En mayor o menor medida, toda estructura de retablo está formada por un sistema de ensamblajes, empalmes y acoplamientos de piezas que permiten la construcción del esqueleto, así como su estabilidad.

En algunas ocasiones y dependiendo de la época y del estilo del retablo, podemos encontrarnos elementos metálicos auxiliares para unir dichas piezas como, clavos, anclajes y tirantes de hierro que sirven de refuerzo a estas grandes estructuras. De igual modo se empleaban colas animales para mayor adherencia de las partes.

A continuación, se exponen en esta tabla algunos tipos de ensamblajes, que son comunes en las estructuras de retablos desde el siglo XV hasta el XVIII:

UNIONES DE LA MADERA <sup>21</sup>	
ENSAMBLES	EMPALMES
Uniones entre dos piezas formando un ángulo	Uniones longitudinales
	
ACOPLAMIENTOS	
Por superposición	Por yuxtaposición
	
TIPOS	
SIMPLE ENTALLADURA	A MEDIA MADERA
Solo se elimina una parte de madera de una de las piezas, quedando la otra lisa	Cuando las piezas tienen el mismo espesor y la doble entalladura tiene una profundidad igual que al grosor
	

<sup>21</sup> Fuentes: <https://www.emaze.com/@AWCZCFOL/Madera>  
[https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2\\_profesores/prof121896/docencia/Tema%207%20MADERAS%20PRODUCTOS%2019.pdf](https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121896/docencia/Tema%207%20MADERAS%20PRODUCTOS%2019.pdf)

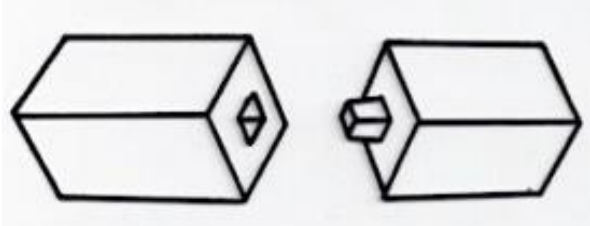
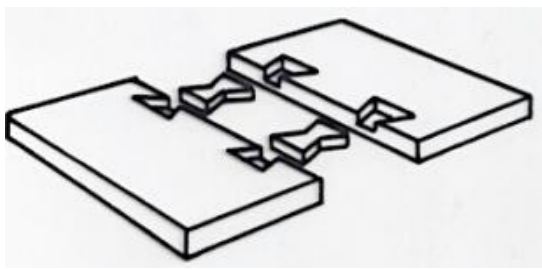
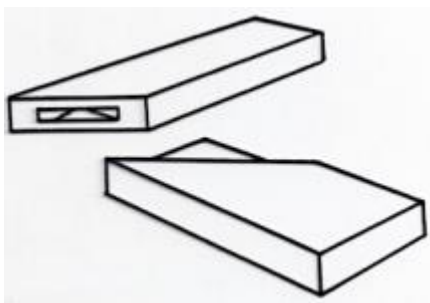


<b>CAJA Y ESPIGA</b>	
Penetración de la espiga de una pieza en otra. Tipos: centrada (imagen), tronco piramidal, cola de milano, a inglete, por arista, con clavija	
	
<b>COLA DE MILANO</b>	<b>A INGLETE</b>
Unión de dos piezas sin necesidad de usar adhesivos o clavos. Tiene una forma muy característica	Corte de los extremos de las piezas a 45°. Para su unión se puede emplear espigas o lengüetas
	
<b>ACOPLAMIENTO POR YUXTAPOSICIÓN</b>	
Aumento de la superficie o tabla sin ensambles. Uso de clavijas rectas o cola de milano	
<b>MACHIHEMRADO SIMPLE</b>	<b>MACHIEMBRADO DOBLE</b>
Unión de piezas en la que un saliente penetra en la hendidura de otra	Mismo procedimiento que el simple, pero con una mejor unión
	

Tabla 3: Uniones del sistema constructivo

### 3. ESTUDIO DE CASO DEL RETABLO MAYOR DE SAN NICOLÁS DE BARI

Para la actual ficha técnica y estructura de la descripción del retablo de San Nicolás, se ha tomado como modelo varios apartados del protocolo nº1 del I.A.P.H. “Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención” y el nº2 “Proyectos de Intervención”. Los apartados del nº1 son: 1) Identificación del Bien Cultural y 2) Historia del Bien Cultural y del nº2: Capítulo I, 1) Planimetría y fotogrametría y 4) Caracterización de Materiales.

#### 3.1 FICHA TÉCNICA

<b>FICHA TÉCNICA RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI</b>	
<b>TÍTULO</b>	
Retablo Mayor de San Nicolás de Bari	
<b>TIPOLOGÍA</b>	
Arquitectura lignaria	
<b>LOCALIZACIÓN</b>	
MUNICIPIO	Sevilla
INMUEBLE	Iglesia de San Nicolás de Bari
UBICACIÓN	Presbiterio
PROPIETARIO	Nicolás del Campo (I Marqués de Loreto) y descendientes
<b>DESCRIPCIÓN</b>	
Retablo barroco realizado en madera dorada y policromada, en la que se encuentra en su hornacina central la imagen del titular de la parroquia, San Nicolás de Bari. Esta obra retablística está compuesta por elementos ornamentales, así como esculturas, relieves, y telas encoladas a modo de cortinas que nacen en la parte superior central y caen por los laterales	
<b>IDENTIFICACIÓN FÍSICA</b>	
MATERIALES Y TÉCNICAS	Madera tallada, dorada y policromada
DIMENSIONES	10,72 x 5,38 m. (h x a)
INSCRIPCIONES, MARCAS...	-
<b>DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS</b>	
AUTOR / ES	Atribución a Felipe Fernández del Castillo, José Fernando de Medinilla y Manuel García de Santiago. Atribución a Benito Hita del Castillo (esculturas) Raimundo Garay (frontal de plata)
CRONOLOGÍA	1758
ESTILO	Barroco
ESCUELA	Andaluza

Tabla 4: Ficha técnica Retablo Mayor San Nicolás de Bari (Sevilla)



Fig. 2: Exterior del Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla 2022 (Foto: Gonzalo Borrego)



### 3.2 UBICACIÓN

La iglesia parroquial de San Nicolás de Bari está situada en una meseta que corresponde con la antigua ubicación de la acrópolis de la ciudad. Pasado un largo periodo se edificó el templo renacentista y posteriormente el actual que corresponde al año 1758<sup>22</sup>. Se cree que fue Ambrosio de Figueroa<sup>23</sup> el autor de la nueva planta, aunque los alzados definitivos pudieron ser realizados por Pedro de Silva<sup>24</sup>.

El actual edificio se ubica en la calle Muñoz y Pabón, nº 21, (41004 Sevilla). La orientación de la fachada principal (C/ San José) es Sur-Norte, donde aparece una portada<sup>25</sup> que enmarca la puerta que da acceso a la nave colateral de la Epístola. En ella destaca una escultura en piedra del titular de la Iglesia, San Nicolás de Bari.

En la misma fachada nos encontramos dos ventanas, la de la izquierda que pertenece al coro y la de la derecha que es una ventana cegada (realizada para mantener la simetría en la fachada principal). En la parte superior, se encuentra la torre con un cuerpo de campanas, sin chapitel, aunque existe un proyecto que no se llevó a cabo<sup>26</sup>.

Hacia la calle Muñoz y Pabón encontramos una portada lateral en la que destaca una escultura en piedra de estilo manierista que representa a la Virgen con el Niño, atribuida a Jerónimo Hernández sobre el año 1580.

Dicho templo sigue el modelo de planta de salón, formado por cinco naves con dieciséis columnas de jaspe rojizo procedente de Antequera, concretamente de canteras “El Torcal” (hoy extinguidas), por lo que este color se denomina “Rojo Torcal”. El orden arquitectónico de los fustes es el dórico-toscano. En la parte superior se crean arcos de medio punto o semicirculares. La nave central se cierra con bóvedas de cañón y las naves colaterales con bóvedas de cañón rebajado.



Fig. 3: izquierda: Vista satélite delimitada de la iglesia de San Nicolás y dependencias de la misma (archivo parroquial, patio, oficinas) (Fuente: Google maps)

<sup>22</sup> Juan Basilio Castañeda fue el que dirigió las obras del actual templo barroco, desde 1752 al 1758.

<sup>23</sup> Maestro mayor del arzobispado y de la Cartuja, el cual se cree que también dirigió las obras del derribo del templo renacentista para construir el actual (barroco).

<sup>24</sup> Nombrado maestro mayor del arzobispado en el año 1756. Poco después realizaría la Iglesia de San Roque, teniendo estos dos edificios demasiadas similitudes.

<sup>25</sup> El esquema compositivo de la portada de San Nicolás de Bari es muy similar al de la iglesia de Valdelarco (Huelva), que fue construida por Pedro de Silva entre 1761 y 1768.

<sup>26</sup> En el Archivo parroquial se conserva un proyecto de remate de la torre del año 1867 por Fco. De Paula Álvarez.

<https://www.google.es/maps/place/Iglesia+de+San+Nicol%C3%A1s+de+Bari/@37.3886939,-5.9895215,89m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd126c1b9dc2b5d3:0xad79f04fa29979bb!8m2!3d37.3885278!4d-5.9892807!5m1!1e4?hl=es>

centro: Fachada de la iglesia de San Nicolás, Sevilla 2022 (Foto: Gonzalo Borrego). Derecha: Planta de la iglesia de San Nicolás de Bari, E: 1/500 y localización del Retablo Mayor en rojo (Fuente: Falcón, 2008:57)

### 3.3. HISTORIA DEL RETABLO MAYOR DE SAN NICOLÁS

#### - 3.3.1 Origen Histórico

El Retablo Mayor de la Iglesia de San Nicolás compuesto por un primer cuerpo y ático, se encuentra ubicado en la capilla mayor, concretamente en la nave central, frente al coro (Sevillagua, 2022).

Esta capilla es de carácter funerario, ya que en la parte superior del retablo (laterales) aparecen los blasones de D. Nicolás del Campo, I Marqués de Loreto y su esposa, Dña. Josefa Arcadia Rodríguez de Salamanca. Cada blasón está formado por un chevrón de gules y por unos leones rampantes en oro con la flor de lis en plata (Falcón, 2008:64).

Este monumental conjunto data de 1758 y está atribuido a Felipe Fernández del Castillo<sup>27</sup> y José Fernando de Medinilla. En él apreciamos esculturas de bulto redondo doradas, estofadas y policromadas. La imagen que lo preside es la de San Nicolás de Bari, realizada en el siglo XVII. Debajo de éste, en el sagrario-manifestador, encontramos la Virgen del Subterráneo, obra del siglo XV y actualmente en el ático vemos una cruz dorada<sup>28</sup>. En las calles laterales, aparecen las esculturas de San Pedro y Santiago, atribuidas a Benito Hita del Castillo. El frontal de plata es obra de Raimundo Garay, realizado en 1790 (Macías, 2015).

#### - 3.3.2 Propiedad

El 13 de noviembre de 1758 se realiza la escritura ante el escribano Dionisio Bravo (Falcón, 2006:290). Juan Basilio Castañeda suscribe dicha escritura de reedificación del templo del “Repartimiento de capillas, altares, bóvedas de entierros y demás espacios del nuevo templo”. En la cláusula número 2 se dice que: “La Capilla mayor, con su retablo nuevo, en el que figuraban las esculturas de San Nicolás de Bari y Ntra. Sra. del Subterráneo, con la bóveda de entierro

---

<sup>27</sup> Se cree que debió participar en él el arquitecto de retablos y escultor Manuel García de Santiago, por las grandes similitudes que existen con su retablo mayor del convento del Loreto de Espartinas, así como por la época y por el equipo de artistas (pintores, doradores, escultores...) que trabajaban en varias iglesias de la ciudad y provincia, realizando los conjuntos retablisticos.

<sup>28</sup> Esta no es la ubicación original de dicha cruz, ya que desde 1827 en el ático del retablo se encontraba una escultura de una Inmaculada atribuida a Montes de Oca. El cambio se realizó recientemente, debido a que un Hermano Mayor de la Hermandad de la Candelaria decidiera cambiar la Virgen por la cruz por el simple hecho de que no había ninguna en todo el retablo. La escultura de la Inmaculada pasó a una de las capillas de la iglesia.

*bajo ella, pertenece a Don Nicolás del Campo y sus descendientes.*” (Falcón, 2008:54).

- 3.3.3 Restauraciones y/o modificaciones efectuadas<sup>29</sup>

A lo largo del siglo XVIII tienen lugar dos intervenciones en el retablo, cambiando así su estructura y estética, ya que se mutilan partes de otras obras retablísticas para adaptarlas e incrustarlas a éste, proporcionando un carácter más solemne y rico a la vez.

Es en 1827 cuando se produce la reforma neoclásica del retablo, afectando al ático y a otras partes en menor lugar. Es este el momento en el que se coloca la Inmaculada en la parte superior. *En los Inventarios del s. XIX, a partir de 1853, se indica que “el trono superior está construido para manifestar a S.M. Sacramentada”* (Falcón, 2008:65).

- 3.3.4 Análisis Morfológico-estilístico. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época

El retablo está compuesto por tres calles separadas por columnas abalaustradas, que siguen el modelo del tratado de fray Matías de Irala (Madrid, 1739). El retablo es de planta de perfil mixtilíneo, con diferentes planos que se adelantan en distintos niveles. Está formado por un sotabanco y un alto banco en el que encontramos dos puertas. La de la izquierda que sirve de acceso al interior del retablo y a los camarines y la de la derecha que es una puerta ciega, es decir, que no tiene acceso a ninguna dependencia, sino que se realizó con la intención de mantener una simetría. Este modelo de retablo pertenece al de retablo-hornacina, formado por un arco central festoneado (Falcon, 2008:64).

Como elementos decorativos que más resaltan encontramos a los ángeles-atlantes y ángeles-niños, repartidos por todo el retablo al igual que guirnaldas con motivos florales y vegetales, rocalla, frontones y pedestales totalmente decorados (Falcon, 2008:64).

En el ático, rematando el retablo, se observa una corona imperial de gran formato de la que nace un pabellón de telas encoladas<sup>30</sup>. Estas telas se encuentran ricamente decoradas, abriéndose en dos caídas y apoyándose tanto en los elementos arquitectónicos del retablo como en los ya mencionados ángeles-niños, que aparecen soportando estas cortinas en diferentes posturas.

En la Capilla Mayor al igual que en el resto del templo, encontramos pinturas murales que fueron ejecutadas al temple entre 1758 y 1760 por el equipo de Pedro

<sup>29</sup> En anexos (pág. 59) se encuentran descritas las restauraciones y modificaciones realizadas a la imagen de San Nicolás, a la Virgen del Subterráneo y al frontal de plata.

<sup>30</sup> Este modelo de pabellones lo inicia Duque Cornejo con el Retablo Mayor de San Luís de los Franceses de Sevilla, entre el 1729 y el 1731. También, es empleado por Fernández del Castillo entre 1748 y 1756 en el Retablo de la Capilla Sacramental de Santa Catalina de Sevilla.

Tortolero y Vicente Alanís (Falcon, 2008:65). En la actualidad, no se encuentran en un buen estado de conservación, ya que se van deteriorando progresivamente.

El frontal de plata mide 2,93 x 1,02 m. compuesto por fondos de red romboidal, está decorado con tres medallones sobredorados en las que se representa a San Carlos Borromeo, San Antonio de Padua y San Nicolás de Tolentino. Además, aparecen rocallas y elementos florales y ornamentales (Falcon, 2008:66).

El historiador del arte Teodoro Falcón, así como Fco. Javier Herrera García, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, son los que señalan la atribución del retablo de San Nicolás a Felipe Fernández del Castillo<sup>31</sup>, debido a las notables semejanzas que encontramos entre este y los retablos colaterales de la parroquia de Umbrete (Sevilla) y también con el Retablo Mayor del Loreto (Espartinas, Sevilla) (Halcón, Herrera y Recio, 2009: 361).

Este último, es obra de Manuel García de Santiago y en él vemos grandes similitudes con el de San Nicolás. Al realizarse en la misma época que este y por las semejanzas de ambos, se cree que Manuel García pudiera haber participado en el proyecto del retablo de San Nicolás, en el mismo equipo que Felipe Fernández del Castillo y José Fernando de Medinilla (Falcón, 2008:10).

También existen grandes parecidos con el retablo de la Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina (Sevilla), ya que fue realizado por Fernández del Castillo entre 1748 y 1756. Las similitudes las vemos en sus elementos decorativos, ángeles-niños y también en su pabellón formado por una corona imperial y telas encoladas a modo de cortinas (Herrera, 2001: 558).

El estilo de los retablos de Fernández del Castillo está marcado por el uso de columnas y grandes hornacinas en la calle central, sin llegar a ocupar el cuerpo superior. En las entrecalles destaca un contraste de planos que se adelantan y retranquean. Los remates semicirculares, a veces se realzan con un pabellón formado por ángeles (Herrera, 2001:535).

En referencia con el retablo de San Nicolás, sus columnas son muy semejantes a las de los retablos colaterales de la Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación de Umbrete, al igual que los pedestales en espiral (Herrera, 2001:535).

Véase en anexos (pág. 60) una tabla en la que aparecen algunos retablos de Felipe Fernández del Castillo, así como datos de estos.

---

<sup>31</sup> Fernández del Castillo es uno de los principales responsables de la evolución que experimenta el retablo desde la mitad del siglo XVIII. Inicia su andadura profesional de la mano de Pedro Duque Cornejo. Junto a él, colabora en el retablo mayor de la Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación de Umbrete. También, mantiene una gran relación artística con el escultor Benito de Hita y Castillo. Testimonio de ello son los numerosos retablos de Fernández en los que encontramos imágenes de este escultor (Herrera, 2001:533-534).



ESQUEMA COMPOSITIVO I  
RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI  
SEVILLA

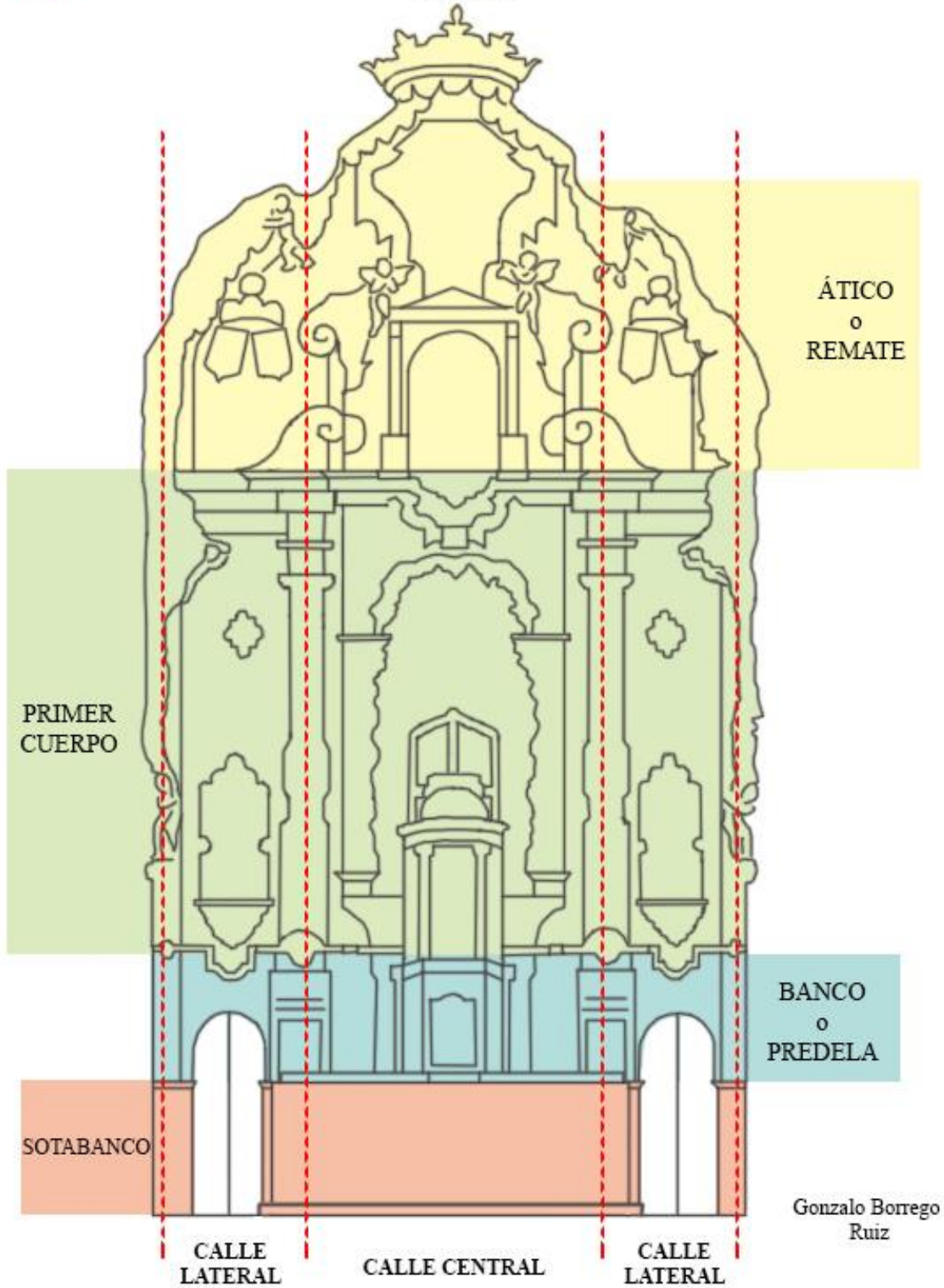
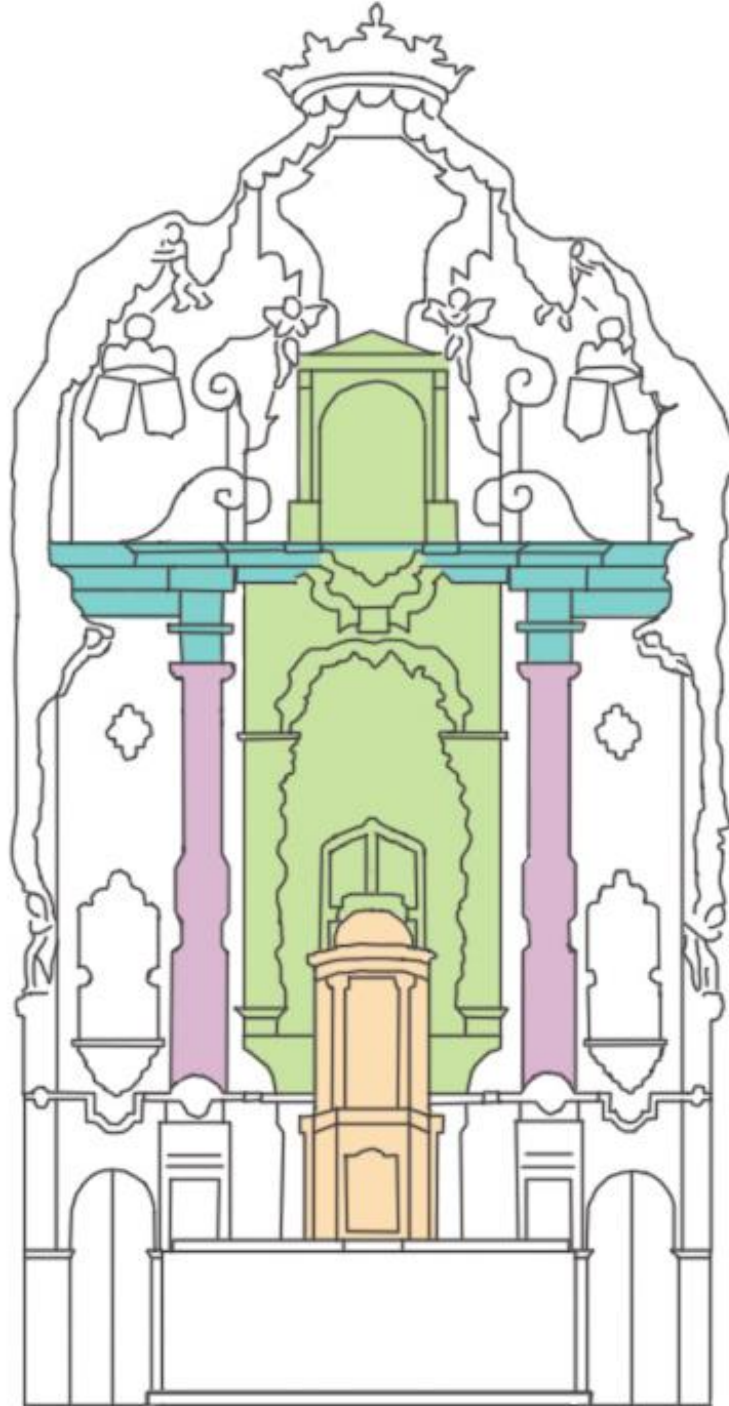


Gráfico 1: Partes Retablo Mayor San Nicolás de Bari



ESQUEMA COMPOSITIVO II  
RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI  
SEVILLA



Gonzalo Borrego  
Ruiz

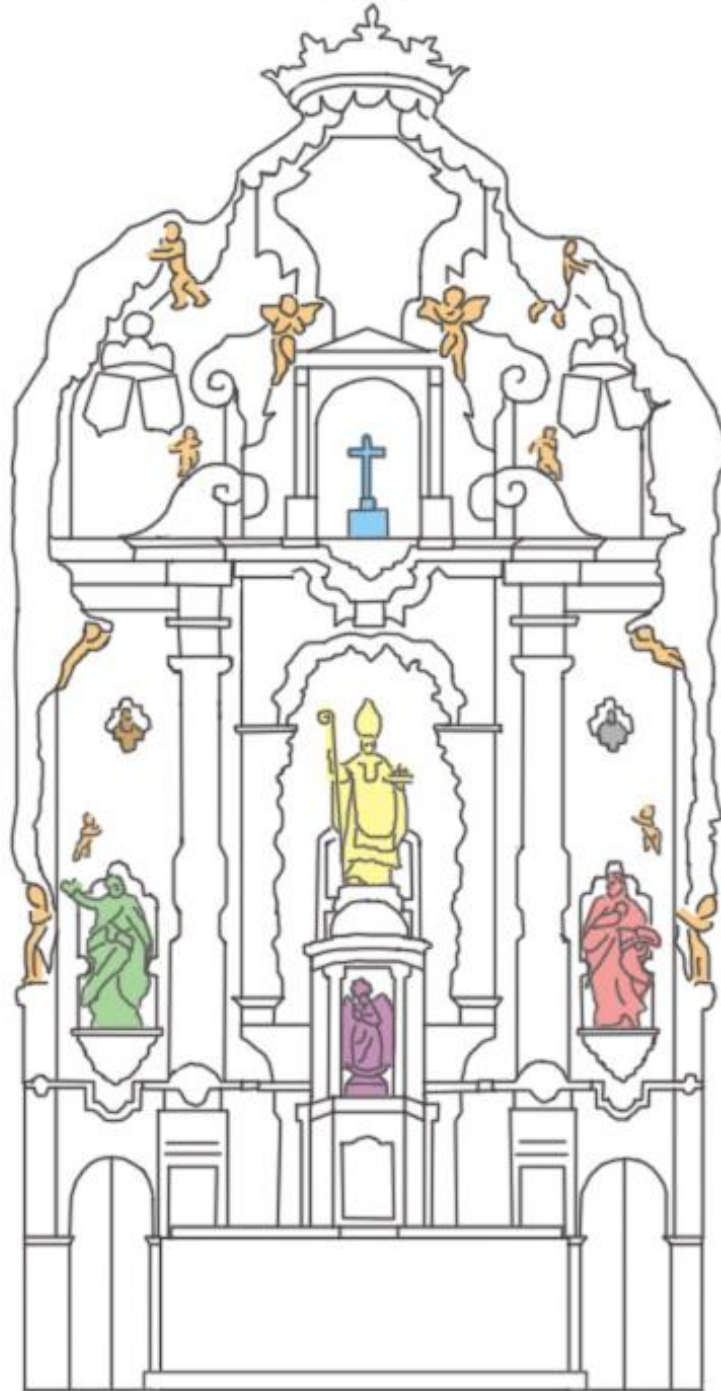
Leyenda:

			
Columnas	Sagrario y Manifestador	Entablamento	Camarin

Gráfico 2: Elementos descritos en la tabla 2



ESQUEMA ESCULTÓRICO  
RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI  
SEVILLA



Gonzalo Borrego Ruiz

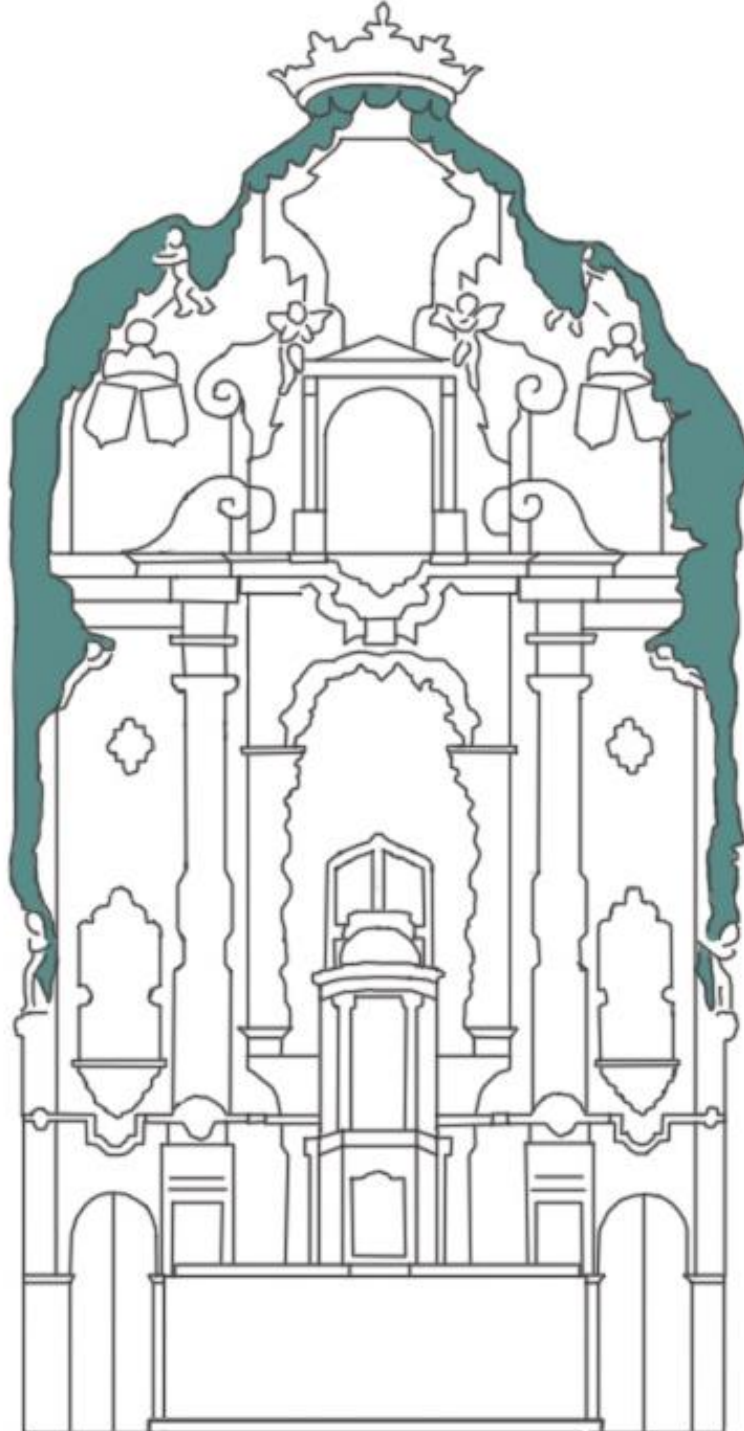
Leyenda:

			
Ángeles-niños	San Nicolás de Bari	San Pedro	San Benito
			
Cruz	Virgen del Subterráneo	Santiago	San Bernardo

Gráfico 3: Esquema escultórico Retablo Mayor San Nicolás de Bari



DISPOSICIÓN DEL PABELLÓN O TELAS  
RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI  
SEVILLA



Gonzalo Borrego  
Ruiz

Leyenda:   
Telas encoladas

Gráfico 4: *Disposición del pabellón o telas encoladas*



### 3.4 IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA PRINCIPAL DEL RETABLO

El tipo de madera habitual que usaba Fernández del Castillo para la construcción de sus retablos era el pino de Flandes (como podemos observar en la tabla 6, pág.60). El objetivo de analizar una muestra del retablo de San Nicolás es para cerciorarnos en que es el mismo tipo de madera el que se ha empleado para su esqueleto.

La muestra cúbica que obtuvimos tenía un tamaño aproximado de 1x1 cm y se tomó de una zona poco visible del reverso del retablo, sin dañar ningún elemento notable. Para su extracción empleamos un bisturí. Es importante que en la muestra aparezcan los planos transversal, tangencial y radial.

Para el análisis de esta muestra usamos un Microscopio Estereoscópico modelo SZM-2 TRIOCULAR, el cual nos permitió realizar fotografías de detalles de la estructura de la madera.

Antes de ver la prueba en el microscopio, la dividimos en láminas con un bisturí y seguidamente introdujimos esos fragmentos en agua caliente para que se hinchasen. Esto hace que la estructura celular de la madera aumente de tamaño, llegando a distinguirse mejor las diferentes partes cuando la veamos con el instrumento de aumento. A continuación, colocamos en vertical la muestra a analizar en una almohadilla, y esta sobre el disco portaláminas. Después, con la luz led del microscopio incidiendo directamente sobre la madera y nuestros ojos colocados en las lentes oculares, vamos observando y distinguiendo las distintas partes que forman la estructura de la madera.

Al mismo tiempo, lo que estamos viendo desde el microscopio se transmite al ordenador que conectamos, pudiendo admirar mejor los detalles en la pantalla y realizar las fotografías.

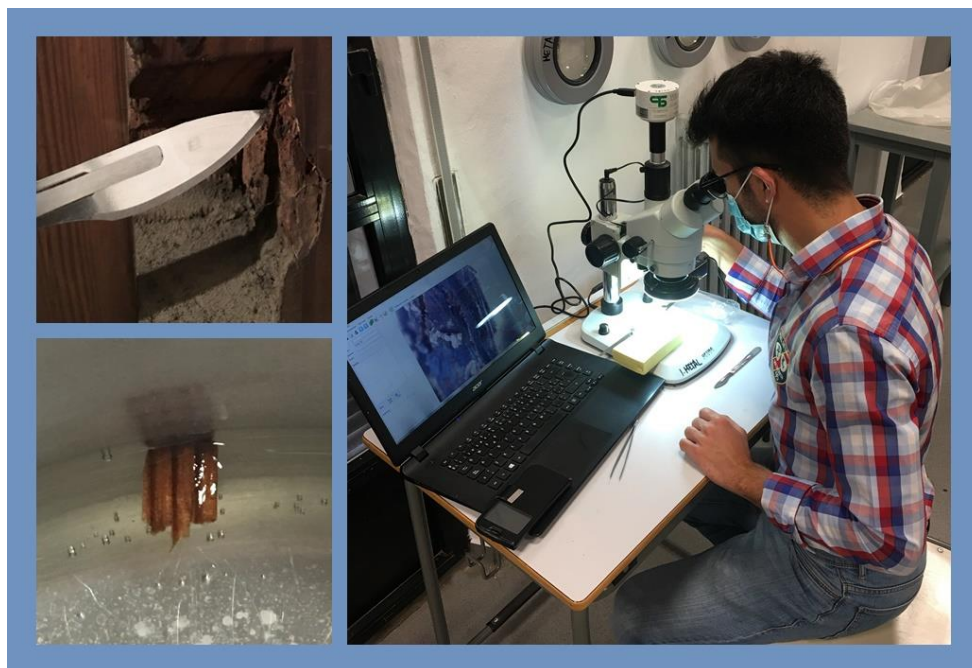


Fig. 4: superior izquierda: Extracción de la muestra con bisturí. Inferior izquierda: Preparación de la muestra. Derecha: Vista de la muestra al microscopio (Fotos: Gonzalo Borrego)

En este caso, hemos realizado varias fotografías al plano o sección transversal de la muestra (perpendicular al eje longitudinal del tronco), en la que podemos observar con claridad la disposición de diversos tubos con biseles en sus extremos, recibiendo el nombre de traqueidas. Son las células de la madera y se disponen de manera longitudinal al eje del tronco, circulando por ellas la savia bruta. Las traqueidas las encontramos en las gimnospermas (coníferas) (Bermejo, 2014). También, podemos distinguir algunas líneas en tonos claros, relacionándolas con los anillos de crecimiento.



Fig. 5: *Detalles de las traqueidas y anillos de crecimiento de la muestra* (Fotos: Gonzalo Borrego)

Podemos decir que, tras analizar las fotografías de la muestra, la madera corresponde a la del pino, ya que los elementos descritos anteriormente coinciden con la estructura celular de las coníferas. Lo que no podemos verificar es que sea pino de Flandes, ya que no contamos con el equipamiento preciso, pero sí, que pertenezca a esta especie, ya que hemos comparado resultados con otros pertenecientes a memorias de intervención realizadas por el I.A.P.H.<sup>32</sup> y obtenemos similares resultados.

<sup>32</sup> En este caso nuestra imagen la hemos comparado con la fotografía del mismo tipo de corte, perteneciente al Retablo Mayor de la Capilla del Palacio de San Telmo (Sevilla) y que podemos encontrar en su Memoria Final de Intervención (página 185).

### 3.5 SISTEMA ESTRUCTURAL

Antes de comenzar con la descripción de la estructura del Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, exponemos a continuación los cuatro tipos de desarrollo que existen en los retablos: desarrollo longitudinal, transversal, en avance y desarrollo en retroceso (Tudela, 2006: 1393).

- Desarrollo longitudinal: conjunto de piezas y elementos empleados para la construcción de la estructura del retablo, siendo su recorrido de abajo hacia arriba.
- Desarrollo transversal: conjunto de piezas y elementos empleados en la construcción estructural del retablo, siendo su recorrido de derecha a izquierda o viceversa.
- Desarrollo en avance: conjunto de elementos empleados en la construcción del retablo siendo su recorrido hacia delante (partes salientes del retablo como: sotabanco, banco, cornisas, ático).
- Desarrollo en retroceso: conjunto de piezas y elementos empleados en la construcción estructural del retablo, siendo su recorrido hacia el muro de apoyo (camarín u hornacinas).

Como decimos en el apartado “3.3.4 Análisis Morfológico-estilístico” el Retablo Mayor de San Nicolás pertenece al modelo de retablo-hornacina. Su planta corresponde con la de perfil mixtilíneo, es decir, la cara externa está formada por diferentes planos que se adelantan y atrasan en distintos niveles (Falcon, 2008:64).

Además, como novedad en los retablos realizados en época barroca, aparece la estructura autoportante, por lo que dejan de apoyarse en los muros anexos, y emplean anclajes dispuestos de forma estratégica evitando su desplome.

De igual modo ocurre con los ensambles. En la mayoría de los casos dejan de utilizarse, ya que al no ser necesario el desmontaje de los retablos para ser dorados y policromados, las tablas y piezas de madera y los elementos decorativos son claveteados, encolados y sobrepuestos sin ensambles (Carrassón, 2004:11), aunque este no es el caso de nuestro retablo, ya que encontramos algunos en la parte interna y con dificultad, o al menos, que estuvieran visibles. En el apartado “3.6 Ensamblés del sistema constructivo” se mencionan cuáles son.



ESQUEMA DE ELEMENTOS DE SUJECIÓN VISIBLES  
RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI  
SEVILLA

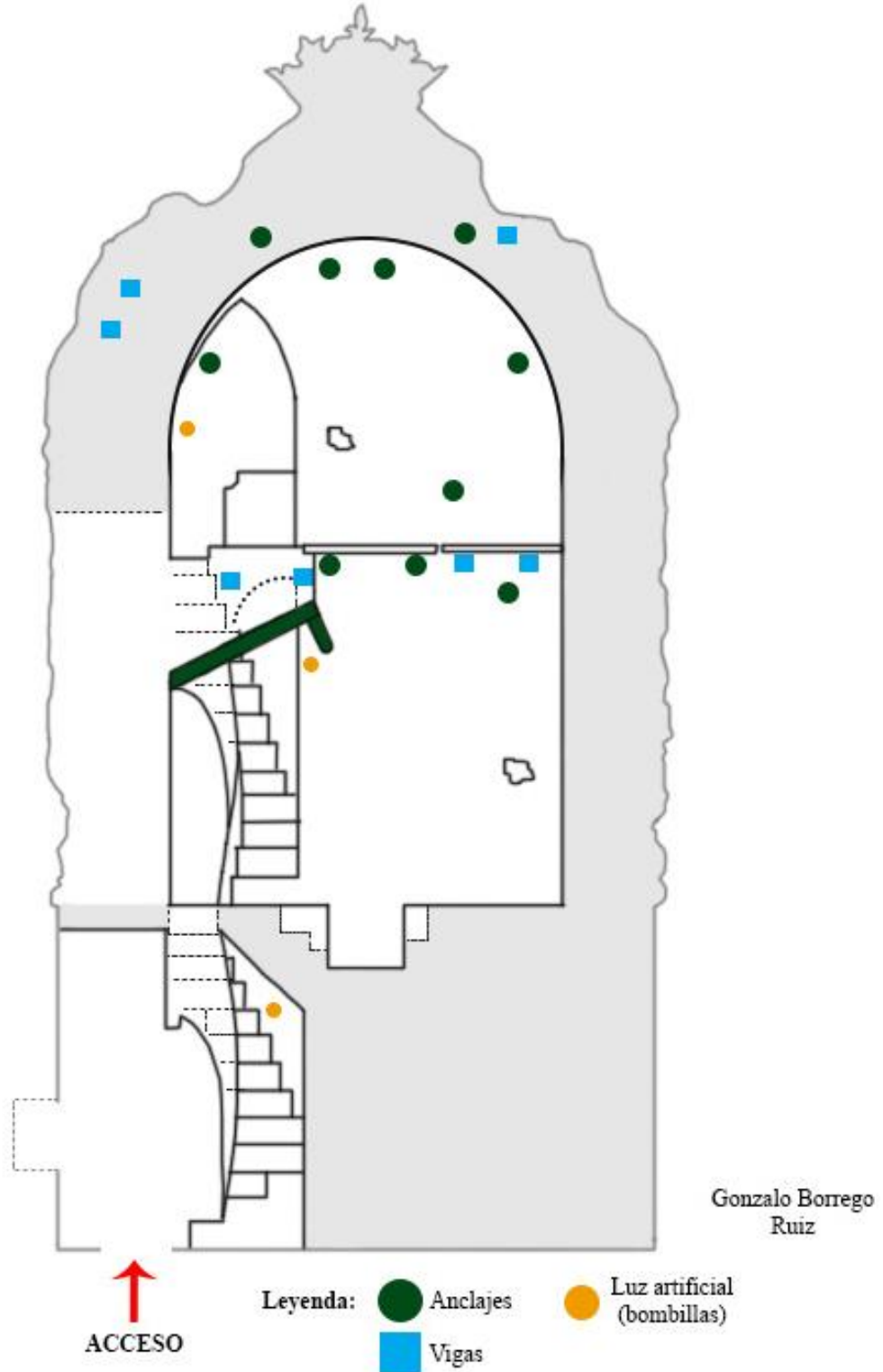


Gráfico 5: Elementos de sujeción visibles



ESQUEMA ESTRUCTURAL Y ANCLAJES  
RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI  
SEVILLA

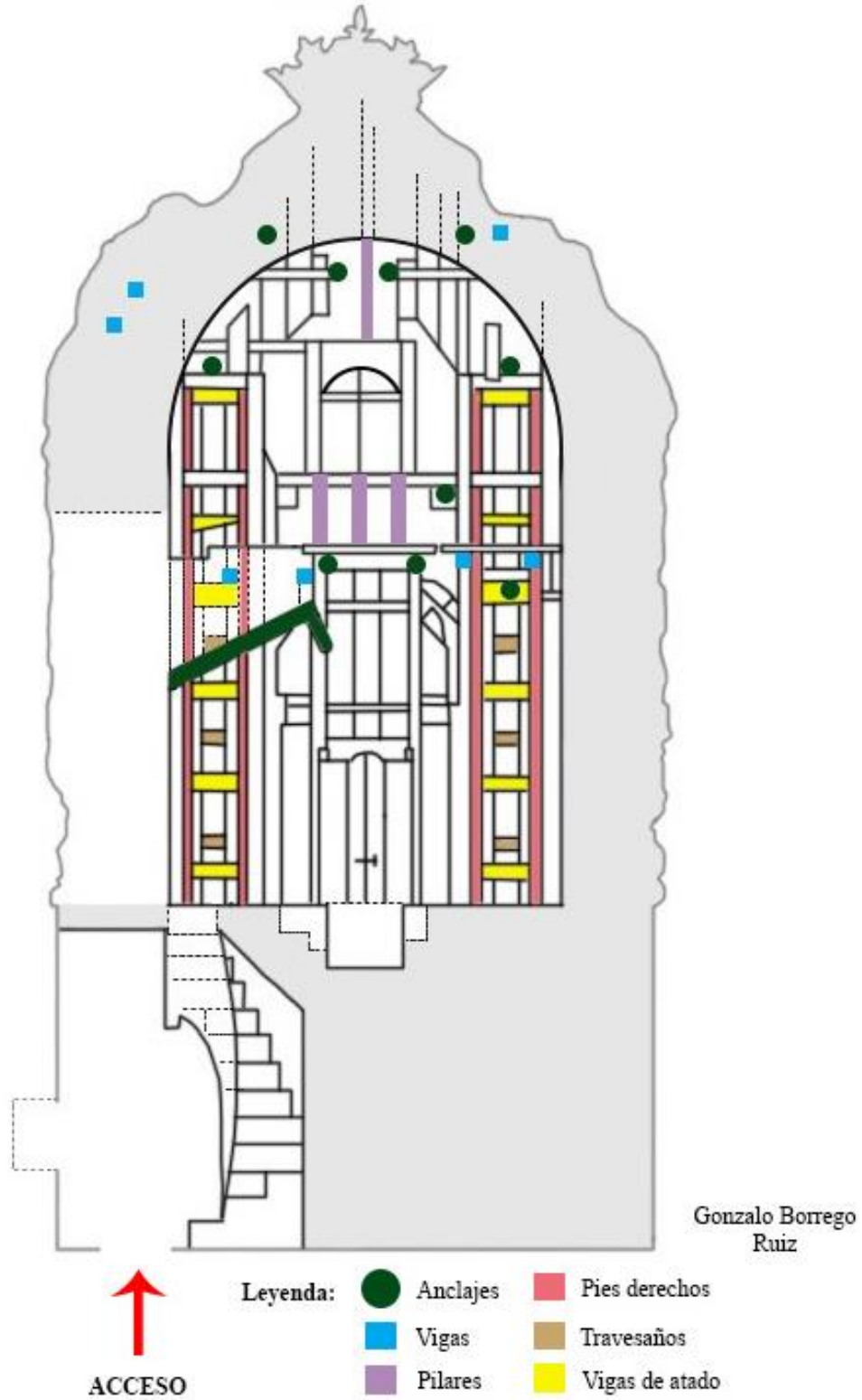


Gráfico 6: Estructura y anclajes



**ALZADO, PLANTA, PERFIL IZQUIERDO Y MEDICIONES**  
**RETABLO MAYOR SAN NICOLÁS DE BARI**  
**SEVILLA**

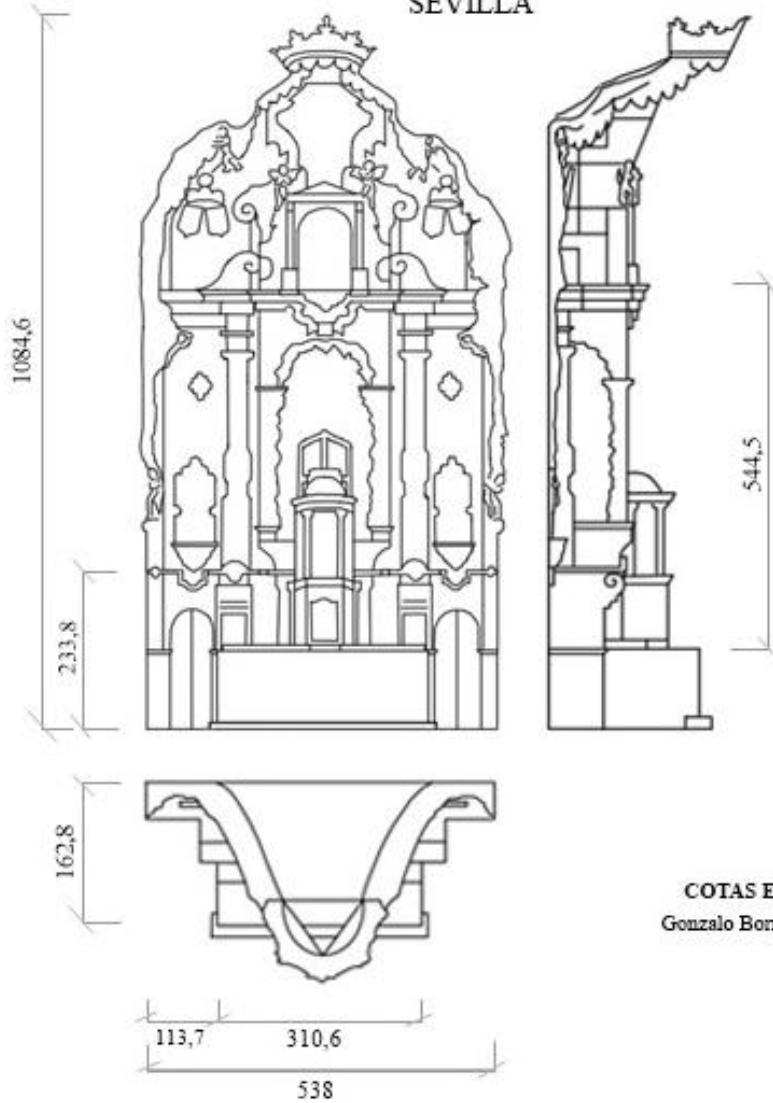


Gráfico 7: *Vistas y cotas*

Gracias a dicha estructura, el interior del retablo de nuestro estudio de caso está formado por distintos espacios reducidos y repartidos en pisos, los cuales son transitables.

Centrándonos en la construcción y estructura del retablo, comenzamos con la descripción y análisis de abajo a arriba:

### 3.5.1 Sotabanco:

El sotabanco es el encargado de proporcionar estabilidad a la mazonería, de igual forma que sirve de apoyo a todos los elementos constructivos, recibiendo todo el peso proveniente del ático, que pasa por el entablamento y columnas hasta llegar a la parte inferior<sup>33</sup>. Los laterales del sotabanco (correspondientes a las calles laterales del retablo) están ocultos bajo unas tablas policromadas, que tienen la función de revestimiento de esas zonas, por lo que no son visibles.

La parte central del sotabanco se adelanta 162 cm. hacia el presbiterio y sobre esta se apoya el banco y los correspondientes pisos y elementos del conjunto arquitectónico.

Como frontal encontramos el relieve de plata realizado por Raimundo Garay, el cual está anclado a la estructura de madera del sotabanco (pintada de marrón oscuro) mediante unas pletinas metálicas en los extremos.

Para nuestra sorpresa, ya que pasan desapercibidas, en los laterales de dicha estructura se encuentran dos pequeñas puertas, la de la izquierda bloqueada mediante un clavo y la de la derecha que funciona con normalidad. Al abrirla, descubrimos que hay un espacio reducido de 102 x 292 x 60 cm, en el cual encontramos suciedad, un sistema de cableado y enchufes, pero también el suelo y el paramento original del sotabanco. Este último se corresponde con una fábrica de ladrillo recubierta por una argamasa o mortero, en el que podemos ver múltiples incisiones y grietas y también algunos desprendimientos del material, dejando ver estos ladrillos subyacentes. El pavimento está dispuesto en forma de espiga.



Fig. 6: izquierda: Puerta de acceso al sotabanco. Derecha: Interior del sotabanco (Fotos: Gonzalo Borrego)

<sup>33</sup> (Dalmau y Hoyo, 2000:276).

### 3.5.2 Planta baja:

El acceso a la parte posterior del retablo tiene lugar por la puerta izquierda (lado de la nave del Evangelio). Al atravesarla, nos encontramos con un pequeño y cerrado espacio de tránsito y almacenaje de objetos usados en altares, el cual tiene el pavimento dispuesto de la misma forma que el del sotabanco<sup>34</sup>. Sus dimensiones son 299 x 260 x 116 cm. En el muro izquierdo aparece una pequeña hornacina o nicho (actualmente vacía). En el de enfrente el cableado y sistema eléctrico que enciende la bombilla halógena ubicada en el hueco de la escalera.

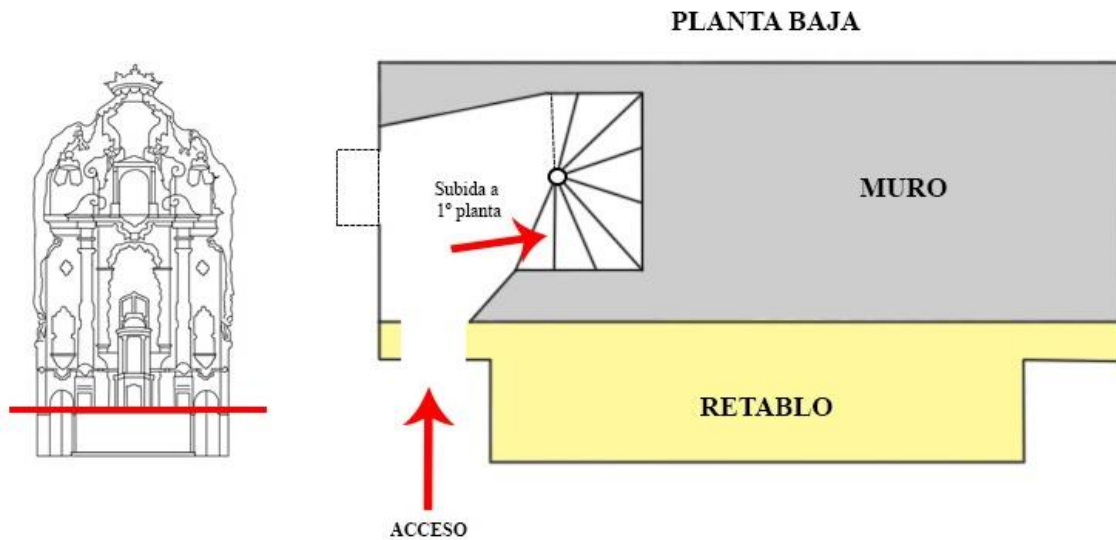


Gráfico 8: Vista superior planta baja (Autor: Gonzalo Borrego)



Fig. 7: izquierda: Vista interior de la puerta de acceso. Superior derecha: Hornacina con arco semicircular. Inferior derecha: Escaleras y objetos (Fotos: Gonzalo Borrego)

<sup>34</sup> Ladrillos o baldosas de barro en espiga.



En esa misma zona se localiza la escalera helicoidal que conduce a la 1º planta de la estructura, coincidiendo en el exterior con el primer cuerpo. El hueco de esta escalera es de 125 x 119 cm. y está compuesta por trece escalones altos y estrechos, permitiendo la subida o bajada de una persona a la vez. Al mismo tiempo, estos escalones están formados por baldosas de barro y listones de madera (uno por cada ángulo recto de cada escalón).

En algunas zonas de la estructura de la escalera encontramos desprendimientos y faltas de material, así como también grietas y elementos sueltos. La mayor parte del pavimento presenta manchas de cera de velas. Aun así, es estable, y se mantiene en pie.

### 3.5.3 Primer piso:

Aunque el espacio es un poco más amplio, respecto a altura y anchura, la distancia que hay entre el muro y la estructura del retablo es de 67 cm. a excepción de la zona que se encuentra tras el muro que coincide con la calle lateral izquierda (justamente sobre la puerta de acceso al retablo). Este espacio mide 364 cm de alto, ya que su techo es el del segundo piso, 80 cm de ancho y 104 cm de profundidad<sup>35</sup>.

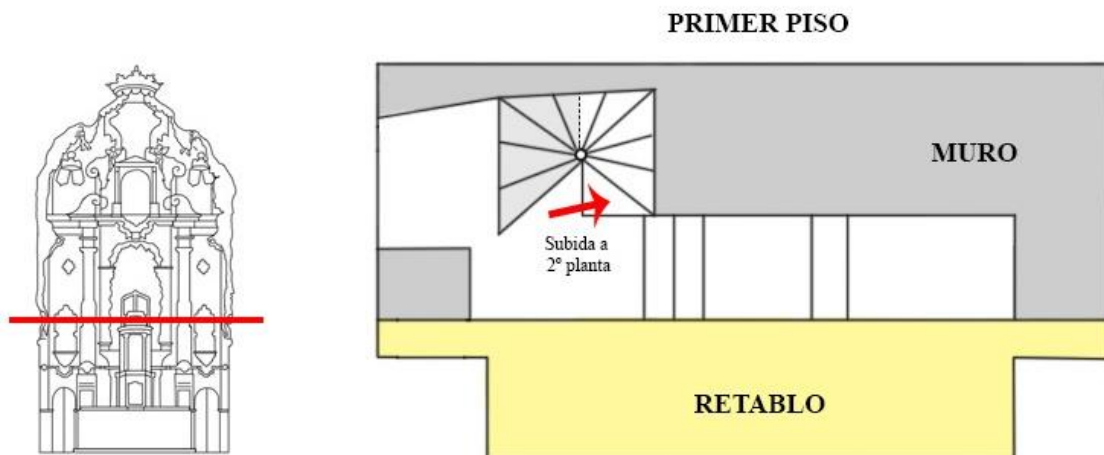


Gráfico 9: Vista superior primer piso (Autor: Gonzalo Borrego)

Los muros se encuentran en buen estado, aunque en uno de ellos existe un hueco cuadrado irregular. No sabemos si éste pertenecería a una viga de anclaje o sujeción que conectara con la estructura, a modo de mechinal, ya que tampoco hay más información visual. En la parte superior de uno de los muros encontramos el único punto de luz de toda la planta, de características similares al mencionado anteriormente. El suelo de todo el piso sigue el modelo y forma de los anteriores.

Cabe destacar, que, coincidiendo con las puertas del camarín de San Nicolás, aparece un nivel inferior, formado por varios escalones. No sabemos exactamente a qué es debido, pero como hipótesis podría decirse que, para introducir y retirar a la imagen

<sup>35</sup> Este espacio se utiliza para el almacenamiento de objetos pertenecientes a alteras de culto entre otros enseres.

del camarín con mayor facilidad, ya que, si todo el suelo estuviera al mismo nivel, por el tamaño de la escultura, sería un esfuerzo y riesgo tanto para la obra como para las personas que lo manipulan.



Fig. 8: izquierda: *Detalle del espacio adicional*. Derecha: *Interior del primer cuerpo* (Fotos: Gonzalo B.)

Al abrir estas puertas podemos apreciar la parte posterior de la imagen titular de la iglesia, alzado sobre una estructura de madera la cual cumple la función de peana, y desde donde vemos su interior<sup>36</sup>. Hay que destacar los herrajes articulados que aparecen en las puertas del camarín, formado por un conjunto de ocho goznes de forja a modo de bisagras. También cuenta con un cierre simple de hierro sujeto con un tornillo actual.

Bajo ella, observamos con un poco de dificultad el sistema constructivo de lo que sería el banco, así como la parte trasera del Manifestador y el Sagrario. Podemos decir que la ejecución de las uniones de las diferentes tablas está resuelta de manera correcta y organizada. Aparte de los depósitos superficiales, encontramos algunos listones de madera sueltos, otros que han sido añadido posteriormente, ya que hay una clara diferencia en el color y en su estado, así como también cuñas de madera reforzando uniones, clavos de forja, elementos metálicos modernos (tornillos, palometas), cuerdas y alambres industriales<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> De igual modo, podemos ver todos los detalles del interior del camarín, así como los elementos dorados y policromados colindantes, los cuales presentan gran cantidad de suciedad superficial, entre elementos metálicos (clavos) y restos de otros materiales.

<sup>37</sup> Las fotografías realizadas a este espacio fueron tomadas desde el borde del muro del primer piso, sin entrar en la estructura de madera, ya que el espacio es muy reducido e inestable.

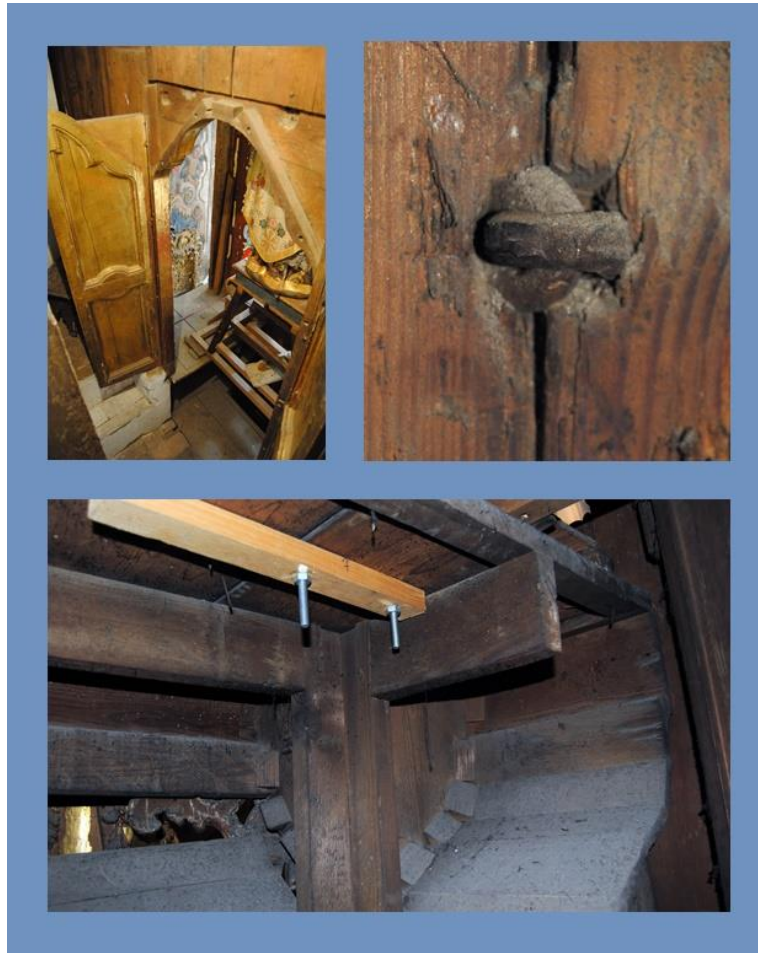


Fig. 9: superior izquierda: Camarín de San Nicolás. Superior derecha: Detalle de uno de los goznes o bisagras de forja de la puerta del camarín. Inferior: Detalle interior del banco (Fotos: Gonzalo Borrego)

Como curiosidad, tenemos que decir que todo el espacio posterior que estamos describiendo, es de tamaño inferior al retablo, por lo que no podemos analizar visualmente toda la estructura completa, ya que este es de mayores dimensiones<sup>38</sup>, por lo que las calles laterales, coinciden con muros (son las únicas partes que están unidas directamente a la fábrica del templo).

Como punto de partida para saber a qué elementos exteriores pertenecen las tablas y piezas vistas desde el interior, nos ayudamos del camarín, ya que este es el centro del primer cuerpo y punto de referencia.

En un primer análisis visual del sistema estructural de esta zona, observamos la gran labor de los maestros ensambladores, ya que encontramos las tablas de diferentes tamaños dispuestas y organizadas perfectamente de manera vertical y horizontal, unidas entre sí mediante clavos de forja, reforzando algunas zonas con cuñas de madera. Cabe la posibilidad de que algunas de estas piezas estén unidas mediante ensambles de caja y espiga o de otros tipos, pero no es seguro, ya que no se aprecian a simple vista.

<sup>38</sup> (Falcón, 2008:52).

La madera empleada es pino, como dijimos en el apartado anterior “3.4 *Identificación de la madera principal del retablo*” aunque no podemos hablar con exactitud del tipo. Lo que sí podemos decir es que se encuentra en un buen estado de conservación a pesar de los depósitos superficiales que posee y también a excepción de algunos nudos y fendas. También, decir, que en algunas partes de la estructura se aprecia anclado a esta, el cableado que da luz tanto en el interior, así como en el camarín de San Nicolás y en el del ático (actualmente sin funcionar en estos últimos).

En la parte superior de este primer cuerpo encontramos un total de nueve elementos de madera que sirven de anclaje entre el muro y el retablo, en concreto, cinco de ellos son troncos cilíndricos desbastados (anclajes que trabajan a tracción<sup>39</sup>) y los cuatro restantes vigas cuadradas.

En otra zona de menor distancia entre el muro y la estructura aparece un ladrillo con yeso en los dos extremos, a modo de elemento de apoyo, pero que en la actualidad no cumple ninguna función, ya que el extremo próximo a la madera se ha separado de esta.

Estos anclajes y vigas están colocadas en horizontal sujetando la estructura, a excepción de dos anclajes que aparecen de forma diagonal, coincidiendo ambos extremos en un mismo punto, empleando el ensamble de a media madera. Los demás han sido clavados al retablo y los que cumplen la función de techo del primer piso, y suelo del segundo, usan el ensamble simple de entalladura para su apoyo. Las uniones de los anclajes y vigas al muro están reforzadas con yeso para mayor sujeción y seguridad.

Parte del techo no es de fábrica, sino que está compuesto por varias vigas y anclajes que sujetan al mismo tiempo el retablo, y también por cuatro tablas de espesor no muy grueso, que parecen haber sido reutilizadas de otro lugar, ya que presentan unas series de marcas diagonales que no aportan nada a la estructura ni al conjunto.

Hay que mencionar que tanto los anclajes como las tablas colocadas en el techo/suelo han sufrido ataques de insectos xilófagos, ya que podemos apreciar los orificios de salida de estos.

---

<sup>39</sup> “Un elemento trabaja a tracción, o está sometido a un esfuerzo de tracción cuando fuerzas con la misma dirección y de distintos sentidos contrarios tienden a estirarlo” [https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1464947489/contido/41\\_traccin.html](https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1464947489/contido/41_traccin.html)



Fig. 10: *Estructura del primer cuerpo, anclajes, vigas y escalones posteriores al camarín de San Nicolás*  
(Fotos: Gonzalo Borrego)

Por último, subimos al segundo piso (ático del retablo en la parte exterior) mediante una segunda escalera helicoidal de las mismas características que la ya descrita anteriormente (tanto en lo material, como en las alteraciones que presenta). También está formada por trece escalones.

### 3.5.4 Segundo piso:

Este último espacio es el de mayor amplitud de toda la parte posterior del retablo. Tiene unas medidas de 274 x 342 x 71 cm.

A medida que ascendemos, vemos el único punto de luz de toda la planta (siendo esta más oscura que las demás). Además, la superficie de los muros está completamente recubierta por el polvo y el hollín grisáceo que desprende las velas que iluminaban al retablo antiguamente, así como también serían utilizadas por aquellas personas que transitaban por el interior de estos espacios, para iluminar su camino.

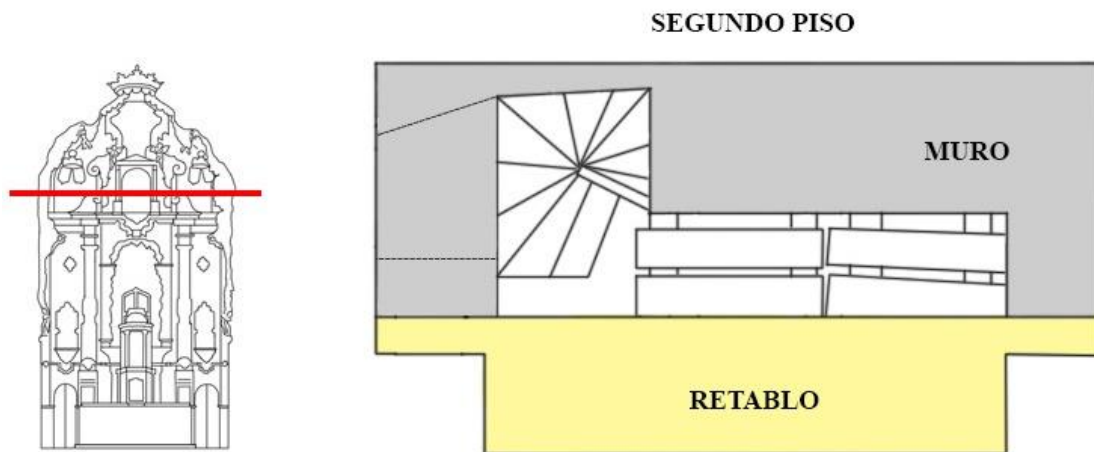


Gráfico 10: Vista superior segundo piso (Autor: Gonzalo Borrego)

Prueba de ello son todos los restos de gotas de cera que observamos en las baldosas de todas las plantas. También, como daño causado por el hombre, aparecen manchas de símbolos y letras realizadas mediante incisiones y con el mismo humo de las velas, tanto en la madera del retablo como en las paredes.

De la misma forma que en el primer piso, en uno de estos muros aparece un hueco cuadrado, pero en distinta ubicación (a modo de mechinal).

La mayoría del pavimento es totalmente diferente a los anteriores, ya que sólo una mínima parte de él está formada por baldosas de barro. El restante, como ya mencionamos, es de madera, correspondiéndose con el techo de la primera planta y el suelo de la actual. Observamos que las tablas están sujetas mediante clavos de forja a los anclajes del muro al retablo.

Este tipo de trabajo no coincide con el resto de las labores realizadas en la estructura, ya que para nada es un trabajo correcto y organizado, incluso existen huecos en los que podemos ver el piso inferior, por lo que es muy inestable y peligroso transitar por esa zona.



Fig. 11: izquierda: muros y anclaje. Derecha: Detalle del suelo del segundo piso (Fotos: Gonzalo B.)

En esta planta fijamos como punto de referencia la pequeña hornacina en la que se encuentra la cruz dorada (exterior), para saber desde dentro qué elementos decorativos externos coinciden con las tablas y piezas interiores.

Dicha hornacina presenta algún otro cambio, como podemos ver en las puertas posteriores. Estas han sido adelantadas, modificando así sus dimensiones (minimizándola), de igual manera que se ha ocultado la talla ornamental y dorado de esa parte.

La moldura decorativa ha sido rebajada para introducir a presión estas puertas en su “nueva” ubicación, ya que podemos ver la madera, así como las huellas de la herramienta empleada. También, uno de los laterales ha sido retirado de su sitio, aunque no sabemos el motivo exacto, como hipótesis, podemos decir que esto podría ser para introducir y retirar con mayor facilidad esta cruz o la imagen de la Inmaculada que originariamente presidía este ático.

En la parte inferior trasera de la hornacina, aparecen tres pilares toscos que la sustentan, encajadas al suelo de madera mediante el uso del ensamble simple de entalladura. Están reforzadas con clavos (los pilares trabajan a compresión, ya que transmiten el peso a la parte inferior<sup>40</sup>).

De manera algo confusa, observamos las uniones de las tablas inferiores que conforman la estructura. Decimos confusa, por el simple motivo de que no podemos circular por este piso a causa de la inestabilidad del suelo explicado anteriormente, por lo que tampoco podemos ver ni fotografiar la estructura completa, aunque lo poco que vemos está resuelto de manera adecuada y coordinada.

A lo largo de todo el conjunto arquitectónico, la suciedad superficial y los depósitos de polvo siguen estando presentes. Además, también encontramos varios

<sup>40</sup> <https://definicion.de/compresion/>

elementos de madera sueltos, clavos, elementos metálicos actuales como tornillos, cuerdas y alambres.

De la misma manera que ocurre en el primer piso, el retablo en esta parte también es mayor que el hueco o el espacio original en el que se iba a ubicar, por lo que podemos observar como el arco semicircular original queda tapado por las maderas que conforman el remate del retablo y a su misma vez es rebasado. En un extremo dentro de este arco, aparece un pequeño arco apuntado<sup>41</sup>. Este cambio se produce a través de la modificación del primer proyecto, ya que este era de dimensiones menores, al igual que el presbiterio, que en un principio iba a ser de menor tamaño.<sup>42</sup>



Fig. 12: superior izquierda: Estructura interna del ático del retablo. Superior derecha: Detalle estructura. Inferior: Arco semicircular original y anclajes (Fotos: Gonzalo Borrego)

<sup>41</sup> Concretamente se ubica en la parte superior de la escalera.

<sup>42</sup> Parte de esta información nos fue transmitida por el párroco de la iglesia en una entrevista previa.



Analizando la estructura del ático, observamos que no es plana como la del primer piso, ya que el remate del retablo sobresale hacia afuera, por lo que su esqueleto es más complejo. Encontramos tablas unidas mediante clavos y dispuestas de manera ordenada, reforzadas en algunos casos con cuñas, aunque también existen listones clavados sin ninguna organización. A simple vista no se aprecian ensamblajes.

Un total de diez elementos visibles de madera son los encargados de sujetar todo el remate del retablo. De ese número, siete son anclajes dispuestos en diferentes niveles, los cuales salen de mechinales recubiertos de yeso, localizados en el muro, afianzándose mediante clavos a la estructura de madera.

De igual modo aparecen tres vigas cuadradas en la parte superior, aunque por la zona en la que están colocadas, no hay una buena visión de ellas. Por último, un pilar vertical sirve de agarre desde la parte superior de la hornacina hasta una pequeña estructura de madera que se encuentra en el techo. Esta tiene una serie de cuñas clavadas a modo de escalera.

También, se han detectado una serie de cables y cuerdas a modo de tirantes (trabajan a tracción), aunque esos cables se encuentran sueltos, por lo que no están realizando su función. La cuerda en este caso sí, ya que es la encargada de sostener la corona del ático, junto a elementos de madera, que se sujetan al pilar vertical mencionado con anterioridad.

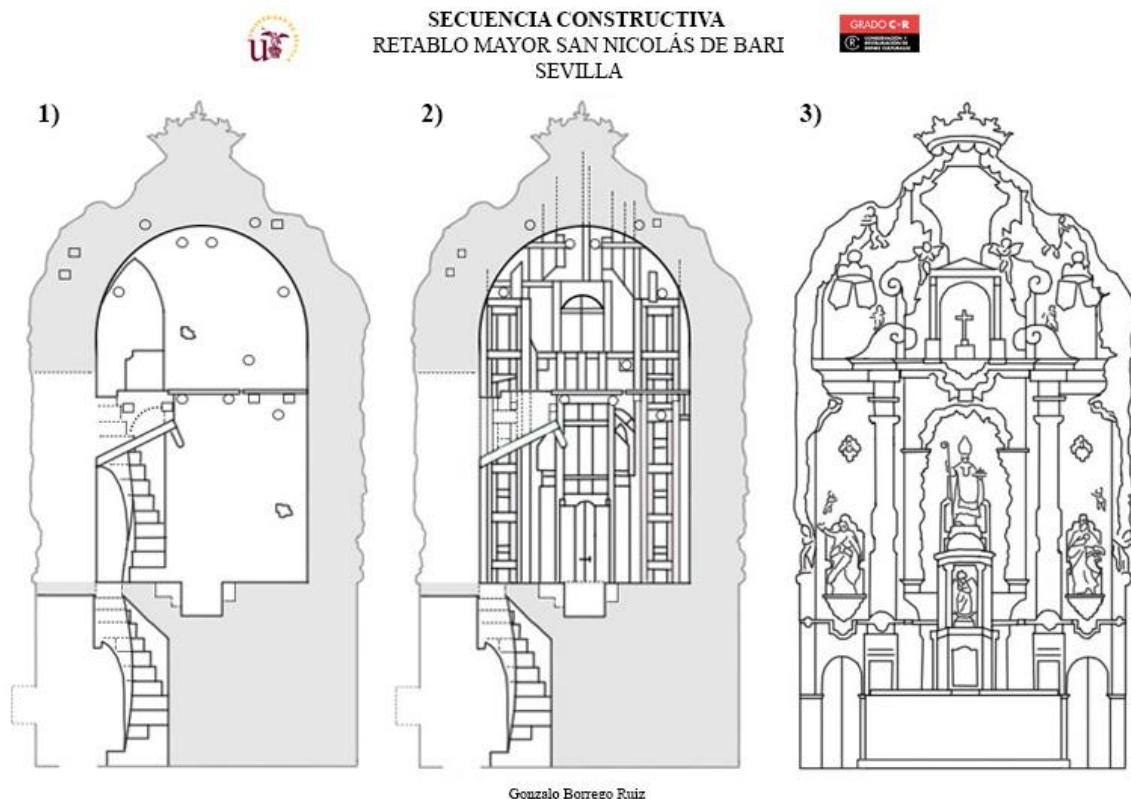


Gráfico 11: *Secuencia constructiva del Retablo Mayor de San Nicolás de Bari*


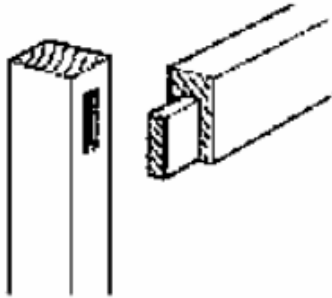

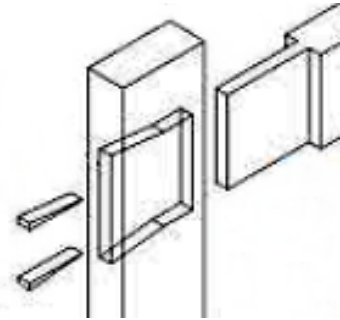

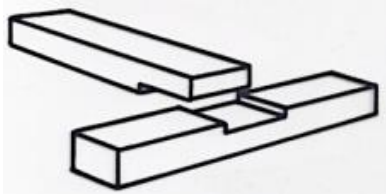
- 1) Pisos y espacios de tránsito en la fábrica del presbiterio y principales elementos de sujeción y anclajes del retablo.
- 2) Sistema estructural y disposición de tablas del retablo.
- 3) Cara exterior del retablo con sus principales elementos decorativos y esculturas.

### 3.6 ENSAMBLES DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO

Debido a varios factores no se han detectado visualmente demasiados ensambles en el sistema estructural del Retablo Mayor de San Nicolás de Bari tras realizar el análisis.

Uno de estos factores tiene que ver con la época de ejecución del retablo (como ya exponemos en apartados anteriores) y otro es debido a la cantidad de polvo y restos de materiales diversos que se encuentran por toda la estructura, ocultando de esta manera uniones y detalles constructivos.

A continuación, exponemos en la siguiente tabla algunos de ellos:

ENSAMBLES		
NOMBRE	IMAGEN	GRÁFICO
CAJA Y ESPIGA		
CAJA Y ESPIGA CON CUÑAS		
A MEDIA MADERA		

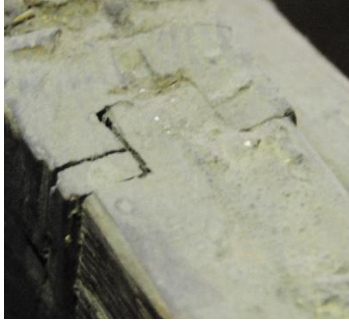


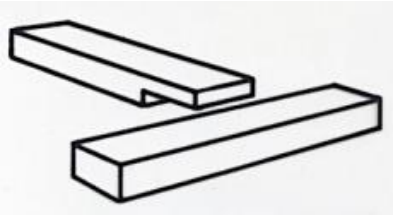

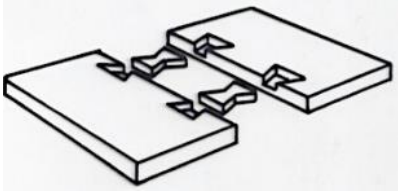
<p>MACHIHEMBRADO SIMPLE</p>		
<p>SIMPLE ENTALLADURA</p>		
<p>COLA DE MILANO</p>		

Tabla 5: Ensamblajes del Retablo Mayor de San Nicolás

#### 4. CONCLUSIONES

Cuando en cuarto curso se nos ofrece la posibilidad de enfocar el Trabajo Fin de Grado sobre la estructura del Retablo Mayor de San Nicolás de Bari de Sevilla, vimos una oportunidad de ahondar en un tema muy interesante a la par que complejo, y que hasta el momento no habíamos podido estudiar en detalle. Sinceramente, pensamos la gran responsabilidad que conllevaba, ya que la estructura de dicho retablo no había sido estudiada anteriormente, por lo que no existían documentos técnicos. Aún así, nos embarcamos en este trabajo con la mayor ilusión y ganas de seguir aprendiendo a través de investigar y consultar información, entre otros aspectos.

Debido al marco normativo de realización del TFG, y al tema elegido, ha sido imposible indagar y profundizar en un estudio del dorado y la policromía del retablo, ya que tenemos que ceñirnos como decimos a este marco.

También, sería de gran interés y necesario, realizar en algún momento un informe de su estado de conservación, acompañado de una propuesta de intervención, así como un plan de mantenimiento aplicable tras la realización de dicha intervención para la conservación del bien en los años venideros.

Por ello, queremos decir que esta línea de trabajo sigue abierta, ya que este ámbito es muy amplio y abarca determinados campos, por lo que queda mucho que estudiar e investigar.

Poco a poco, hemos visto cumplidos los objetivos marcados del principio, gracias a:

- A) La búsqueda de referencias bibliográficas sobre el tema a tratar, así como la comparación y verificación de la información consultada entre sí.
- B) Los trabajos realizados “*in situ*” con cada visita:
  - Realización de fotografías del anverso y reverso del retablo.
  - Toma de muestra de madera.
  - Ejecución de bocetos y croquis del interior.
  - Cotas y mediciones ambientales.
  - Estudio y análisis de los ensamblajes visibles de la estructura.
  - Producción de gráficos y mapas para mayor entendimiento e información del bien.

Debido a la acumulación de polvo en el esqueleto del retablo, se realizó una mínima limpieza superficial en determinados puntos donde creíamos que podía localizarse algún ensamblaje, para así, proceder a continuación con su identificación. Estos a simple vista no eran visibles. Por ello, mencionamos anteriormente la necesidad de la elaboración de un informe de diagnóstico, tanto de la parte externa del retablo, como de la interna.

Gracias también a la ejecución y desarrollo del presente documento, hemos puesto en práctica y en valor, todos aquellos conocimientos adquiridos en estos años en el grado

y que eran de utilidad para este trabajo, madurando al mismo tiempo tanto a nivel personal, como profesional.

Por otra parte, hay que destacar la falta de documentación existente relacionada con el estudio de sistemas constructivos de retablos, ya que no ha sido tarea fácil encontrar información que fuera válida, o simplemente información, a excepción de muy pocos documentos, la mayoría centrados en la cara exterior del retablo, es decir, la ornamental y escultórica.

No podemos olvidar, que, sin estos grandes esqueletos y tablazones de madera, no se sustentaría la parte ornamental, ni se mantendría en pie este bien, por lo que el estudio, la investigación y la conservación de estas estructuras se vuelve parte fundamental para el mantenimiento y durabilidad de estas obras arquitectónicas en el tiempo.

De este modo, espero que este TFG ayude, aunque sea en una mínima parte, a concienciar la importancia que tiene conservar estos sistemas estructurales, así como todo nuestro patrimonio en general. Esto también implica, contratar y confiar las obras o bienes a profesionales cualificados, ya que son ellos los que recuperarán el esplendor de la obra, siempre y cuando esta lo permita, para disfrute de generaciones futuras.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Becerra, Pepe, 2012. “Iglesia de San Nicolás de Bari”. En *Leyendas de Sevilla: Historia, leyendas y curiosidades de nuestra ciudad y sus alrededores* [en línea] [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: <http://leyendasdesevilla.blogspot.com/2012/08/iglesia-de-san-nicolas-de-bari-i.html>
- Belda Navarro, Cristóbal, 1997. “Metodología para el estudio del retablo barroco”. *Imafronte*, [en línea], nº 12-13, pp. 9-24 [consulta: 21 de abril de 2022]. Disponible en: <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/38571>
- Blanco Martínez, J. R. y Latorre Zubiri, J. 2011. “Evolución de la estructura portante del retablo (País Vasco, Navarra y Aragón)”. En autores varios. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación: actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español del IIC, Valencia, 25, 26, 27 de febrero de 2009, Museo de Bellas Artes*. Valencia: IVC+R, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, pp. 107-117
- Bruquetas Galán, Rocío, 2004. “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*, pp. 1-22
- Bruquetas Galán, Rocío, 2011. “El uso de la madera en los retablos: aportación de las fuentes históricas para los siglos XVI y XVII”. En autores varios. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación: actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español del IIC, Valencia, 25, 26, 27 de febrero de 2009, Museo de Bellas Artes*. Valencia: IVC+R, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, pp. 63-72
- Carrassón López de Letona, Ana, 2004. “Construcción y ensamblaje de los retablos en madera”, *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*, pp. 1-16
- Carrassón López de Letona, Ana; Rocío Bruquetas Galán y Teresa Gómez Espinosa, 2003. “Los Retablos: Conocer y Conservar”. *Instituto del Patrimonio Histórico Español*. [en línea], nº 2, pp. 13-48 [consulta: 21 de abril de 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1183355>
- Ceballos Enríquez, Laura, 2011. “Las tres dimensiones del retablo y su relación con la superficie”. En autores varios. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación: actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español del IIC, Valencia, 25, 26, 27 de febrero*

de 2009, *Museo de Bellas Artes*. Valencia: IVC+R, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, pp. 51-61

Dalmau Moliner, Consuelo; Francisco del Hoyo Santamaría, 2000. “El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Consecuencias derivadas de su traslado en el sistema de anclaje y ensamblaje”. Institución Tello Téllez de Meneses. [en línea], nº 71, pp. 269-291 [consulta: 13 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1098372>

Díaz Parrilla, Silvia, 2017. *Estudio del sistema constructivo y estructural del Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco en Icod de los Vinos* [en línea]. M<sup>a</sup> de los Ángeles Tudela Noguera, dir. Trabajo fin de grado, Grado en Conservación y Restauración de BBCC, Facultad de Humanidades. Universidad de la Laguna [consulta: 26 de abril de 2022]. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/25334?show=full>

Enciclopedia católica online, 2009. “San Nicolás de Bari – Leyendas e Iconografía”. En *enciclopedia católica online* [en línea], [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: [https://ec.aciprensa.com/wiki/Nicol%C3%A1s\\_de\\_Bari,\\_San\\_-\\_Leyendas\\_e\\_iconograf%C3%ADa](https://ec.aciprensa.com/wiki/Nicol%C3%A1s_de_Bari,_San_-_Leyendas_e_iconograf%C3%ADa)

ExplicArte Sevilla, 2019. “La Iglesia de San Nicolás de Bari”. En *ExplicArte Sevilla* [en línea] [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: <http://explicartesevilla.blogspot.com/2019/12/la-iglesia-de-san-nicolas-de-bari.html>

Falcón Márquez, Teodoro, 2006. “El Patrimonio Artístico del I Marqués de Loreto (1687-1772) y de la familia del Campo”. *Laboratorio de Arte* [en línea], 19, pp. 287-302

Falcón Márquez, Teodoro, 2008. *La Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una parroquia del s. XIII en un templo barroco*. Sevilla: Hermandad de la Candelaria de Sevilla. [consulta: 23 de febrero de 2022]. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/arte/19/016%20falcon.pdf>

Falcón Márquez, Teodoro. “Hermandad, Sede/Parroquia”. En *Hermandad de la Candelaria* [en línea], [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: <https://www.hermandadde lacandelaria.com/seccion.php?Id=3>

Forestal Maderero, 2016. “Técnicas para unir piezas de madera”. En: Forestal Maderero [en línea], [consulta: 10 de mayo 2022]. Disponible en: <https://www.forestalmaderero.com/articulos/item/tecnicas-para.html>

Gómez Espinosa, Teresa, 2004. “La policromía de los retablos. Estilos y evolución”, *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*, pp. 1-21

- González-López, M<sup>a</sup> José, 2016. La intervención en retablos lígneos problemática y pautas de actuación. En A.C. Glória (Ed.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, [en línea], pp. 141-154. Portugal: Lisboa: Instituto de História da Arte, Universidad Nova de Lisboa [consulta: 15 de abril de 2022]. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/50798>
- Guerra-Librero Fernández, Fernando, 2004. “Estructuras de retablos”. *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*, pp. 1-12
- Herrera García, F. J., 2001. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Ineba Tamarit, Pilar, 2004. “El conocimiento del soporte y del dibujo subyacente por medio de la radiografía y reflectografía de infrarrojo”, *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*, pp. 1-21
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2009. *Memoria final de intervención Retablo Mayor Capilla del Palacio de San Telmo*. [en línea] Domingo Martínez – José Maestre siglo XVIII. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. [consulta: 10 de mayo de 2022]. Disponible en: [https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/proyectos-destacados/documentos/Retablo\\_Mayor\\_Informe\\_final\\_de\\_restauracion.pdf](https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/proyectos-destacados/documentos/Retablo_Mayor_Informe_final_de_restauracion.pdf)
- Macías, Fernando, 2015. “Iglesia de San Nicolás de Bari”. En *Historiarte Sevilla* [en línea], [consulta: 20 de febrero de 2022]. Disponible en: <http://lashermandadessevillanas.blogspot.com/2015/03/iglesia-de-san-nicolas-de-bari.html>
- Martín González, J., 1989. “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Imafronte*, [en línea], n<sup>o</sup> 3-5, pp. 111-155 [consulta: 21 de abril de 2022]. Disponible en: <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/40651>
- Metodología para la Conservación de Retablos de madera policromada, 2006. *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada: Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, mayo 2002*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Ochoa, Álvaro, 2020. “Iglesia de San Nicolás de Bari”. *Diario de Sevilla* [en línea]. Febrero 2020, El Palquillo, [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/Iglesia-San-Nicolas-Bari-Sevilla\\_0\\_1441056022.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Iglesia-San-Nicolas-Bari-Sevilla_0_1441056022.html)



- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte* [en línea], 3, pp. 43–52 [consulta: 4 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2605/2762>
- Rodríguez Rechi, Manuel Jesús, 2008. “San Nicolás de Bari vuelve a su Parroquia tras su restauración”, *ABC* [en línea], octubre 2008, Pasión en Sevilla [consulta: 23 de febrero de 2022]. Disponible en: [https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-241008-san-nicolbari-parroquia-candelaria-200810240212\\_noticia.html](https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-241008-san-nicolbari-parroquia-candelaria-200810240212_noticia.html)
- Rodríguez Trobajo, Eduardo, 2011. “Dendrocronología: una aproximación a la técnica constructiva y datación de retablos”. En autores varios. *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación: actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español del IIC, Valencia, 25, 26, 27 de febrero de 2009, Museo de Bellas Artes*. Valencia: IVC+R, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, pp. 89-103
- Romero Torres, José Luis, 2009. “La Imagen Edificada: Los Retablos Barrocos”, *Andalucía Barroca* [en línea], pp. 3-30 [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: [https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/Iti\\_retablos.pdf](https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/Iti_retablos.pdf)
- Sevilla Guía, 2022. *Sevilla Iglesia de San Nicolás* [en línea] [consulta: 16 de febrero de 2022]. Disponible en: <https://www.sevillaguia.com/sevillaguia/iglesias/iglesiadesannicolas.htm>

## ANEXOS

### INFORMACIÓN ADICIONAL

#### • ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

De abajo hacia arriba, encontramos el frontal de plata enmarcado por dos pilastras acanaladas y decorado con rocallas, guirnaldas con pequeñas flores y molduras mixtilíneas. En la parte superior central vemos una corona imperial y un ostensorio. En la zona central se encuentra un medallón en el que aparece representado San Carlos Borromeo y en la zona inferior, el blasón de los Villa, una torre. Dicho medallón está flanqueado por la cruz patriarcal y el báculo, haciendo alusión a San Nicolás. En la parte central derecha vemos en otro medallón a San Nicolás de Tolentino y en el de la izquierda a San Antonio de Padua, ya que eran los santos titulares del donante, don Carlos Villa y de su familia (Falcón, 2008:107).

El conjunto escultórico del retablo está compuesto por esculturas de madera policromadas y estofadas, destacando los ángeles-niños, repartidos por el retablo. En las calles laterales encontramos dos tallas que representan a dos apóstoles de Jesús. En la calle izquierda se encuentra San Pedro y en la derecha a Santiago<sup>43</sup>. Sobre estos, aparecen dos medallones (uno en cada calle) en los que se representan a santos con hábito que posiblemente sean San Benito (izquierda) y San Bernardo (derecha) (Falcón, 2008:64).

La imagen que preside el centro del retablo mayor representa a San Nicolás, titular de esta parroquia. Es una talla escultórica perteneciente a finales del siglo XVII, ya que procede de una capilla que se encontraba en el anterior templo<sup>44</sup> (renacentista). El santo aparece representado con la indumentaria propia de un obispo, llevando sobre su cabeza una mitra y un báculo en su mano derecha, siendo ésta la que bendice por su posición. En su mano izquierda porta el libro de los Evangelios y sobre este, tres piezas de oro que hacen alusión al rescate de las tres doncellas<sup>45</sup>. Un atributo que no posee esta imagen es el cubo con los tres niños, que debería ir a sus pies<sup>46</sup>. La vestimenta ricamente decorada y estofada, muestra elementos florales y ornamentales (Falcón, 2008:64).

En el ático del retablo actualmente, observamos una cruz dorada apoyada sobre una peana, aunque hace pocos años podíamos ver la talla de una imagen

---

<sup>43</sup> Posiblemente pudieron realizarse por un equipo bajo la dirección de Benito de Hita y Castillo, ya que trabaja durante un periodo con su tío, Fernández del Castillo, a quien se le atribuye la ejecución de este retablo.

<sup>44</sup> En el templo renacentista, puede que se encontrara ubicado en un retablo realizado en 1689 por Sebastián Rodríguez.

<sup>45</sup> Estos tres elementos dorados no siempre aparecen representados de la misma forma, ya que existe iconografía de San Nicolás en la que aparecen como tres bolsas de oro o tres manzanas doradas por dejar regalos en Navidad a los niños en sus zapatos (en este caso son tres manzanas).

<sup>46</sup> Este atributo de los tres niños hace alusión al milagro que hizo con ellos, ya que los resucitó cuando se encontraban en un saladero descuartizados:  
[https://ec.aciprensa.com/wiki/Nicol%C3%A1s\\_de\\_Bari,\\_San\\_-\\_Leyendas\\_e\\_iconograf%C3%ADa](https://ec.aciprensa.com/wiki/Nicol%C3%A1s_de_Bari,_San_-_Leyendas_e_iconograf%C3%ADa)

femenina ataviada con preciosas vestimentas<sup>47</sup>. Representa a la mujer apocalíptica (Inmaculada<sup>48</sup>), en actitud orante, desplazando sus manos hacia la izquierda. Viste una larga túnica y está apoyada sobre una base en la que aparece la luna y varios querubines (Falcón, 2008:65).

A poca distancia del retablo, en la misma Capilla Mayor aparecen dos ángeles lampareros que iluminan dicha capilla, de igual modo policromados y estofados. Siguen el modelo de los de Roldán y Duque Cornejo<sup>49</sup>, aunque son obras de taller (Falcón, 2008:65).

Las pinturas murales de la Capilla Mayor representan las virtudes teologales como la Fe (centro), la Esperanza (derecha) y la Caridad (izquierda) y al mismo tiempo también escenas de la vida del titular del templo, San Nicolás (infancia y fallecimiento). Como mencionamos en otro apartado, esta capilla tiene carácter funerario debido al mensaje del conjunto de las escenas representadas en ella<sup>50</sup> (Falcón, 2008:66).

#### • RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS

En 1758 fue intervenida la imagen de San Nicolás debido al reestreno del templo, lo que se cree que se le añadieron los actuales ojos de cristal y también se le hizo un nuevo estofado en las vestimentas (Falcón, 2008:100). En 2008 tiene lugar otra intervención<sup>51</sup> realizada por Pedro Jiménez y Mirella Albert, siendo financiada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Rodríguez, 2008).

La Virgen del Subterráneo (s. XV) cuenta con varias intervenciones. Una de ellas fue la que se le realizó con motivo del reestreno de la parroquia en 1758, ejecutando una nueva policromía y estofado. Consta que en 1888 se restaura de nuevo, y también en 1995 realizando la intervención el IAPH<sup>52</sup>. Se encontraba en la parte inferior de este retablo desde su reedificación en 1758 y hasta 1914, reubicándose la imagen a la cuarta capilla de la nave de la Epístola<sup>53</sup>. En 1982 la virgen vuelve al Retablo Mayor tras el robo de su corona en la capilla anterior, colocándose en el templete del manifestador del Santísimo<sup>54</sup> (Falcón, 2008:97-98).

<sup>47</sup> Como ya hemos mencionado anteriormente, se cambia de ubicación la Inmaculada sustituyéndola por una cruz, por lo que la Virgen pasa a una capilla de la iglesia.

<sup>48</sup> Atribuida a Montes de Oca.

<sup>49</sup> Túnica abierta de la que sale una pierna con la rodilla flexionada, sandalias romanas y brazos extendidos sujetando la lámpara.

<sup>50</sup> Escenas de nacimiento y muerte, el devenir de los mortales y la práctica de las virtudes teologales, pero siempre teniendo como modelo a San Nicolás.

<sup>51</sup> En ella se realizan procesos de consolidación, fijación, eliminación de repintes, limpieza, reconstrucciones volumétricas y reintegraciones cromáticas: [https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-241008-san-nicolbari-parroquia-candelaria-200810240212\\_noticia.html](https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-241008-san-nicolbari-parroquia-candelaria-200810240212_noticia.html)

<sup>52</sup> Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

<sup>53</sup> Empezando por la cabecera (hoy la capilla de San Roque).

<sup>54</sup> Realizado en 1860.

El frontal de plata del altar es obra de Raimundo Garay y se realizó en 1790<sup>55</sup>, aunque en 1791 se restauró debido a problemas en el ensamblado y en el transporte de la obra (Falcón, 2008:107).

• EJEMPLOS DE RETABLOS DE FELIPE FERNÁNDEZ DEL CASTILLO

FELIPE FERNÁNDEZ DEL CASTILLO					
RETABLOS		AÑO	PRECIO (REALES)	DURACIÓN (MESES)	ESTRUCTURA Y ENSAMBLAJE
1	Iglesia de Ntra. Sra. de la Consolación <sup>56</sup> (Umbrete)	1734 - 35	32.000	18	Pino de Flandes
2	R. Convento Espíritu Santo <sup>57</sup> (Clérigos regulares menores)	1735	66.000	-	Pino de Flandes
3	R. M. San Andrés (Sevilla)	1737- 39	10.450	-	Pino de Flandes
4	Parroquia de San Pablo Apóstol <sup>58</sup> (Aznalcázar)	1743	8.000	-	Pino de Flandes
5	R. Capilla Sacramental (Iglesia de Santa Catalina, Sevilla)	1748 - 56	14.000	9	Pino de Flandes
6	R. M. Iglesia de San Isidoro <sup>59</sup> (Sevilla)	1752	675	1,5	Pino de Flandes

Tabla 6: Retablos de Felipe Fernández del Castillo

• MEDICIÓN DE TEMPERATURA Y HUMEDAD RELATIVA AMBIENTAL

Como ya mencionamos en el apartado de metodología, usamos un termohigrómetro para medir la temperatura y la humedad relativa ambiental del interior del retablo.

<sup>55</sup> Donado por don Carlos Villa (canónigo) en ese mismo año, aunque se entrega a la Hdad. Sacramental un año después.

<sup>56</sup> En total fueron realizados cinco retablos: el mayor, dos para el crucero de la iglesia y otros dos, uno para cada una de las primeras capillas a cada lado de la nave.

<sup>57</sup> Desaparecido.

<sup>58</sup> A causa de la Guerra Civil (1932) se produce un incendio.

<sup>59</sup> Sólo realizó la talla.

El día 24 de mayo de 2022 entre las 12:00 h. y las 12:30 h. realizamos tres mediciones en la parte posterior del retablo, obteniendo distintos resultados. La primera medición tuvo lugar en la planta baja, luego en el primer piso y la última en el segundo piso.

MEDICIÓN INTERIOR RETABLO SAN NICOLÁS		
ZONA	H.R. %	TEMP. °C
PLANTA BAJA	36.9	27.2
PRIMER PISO	38.0	26.7
SEGUNDO PISO	40.5	26.3

Tabla 7: *Medición interior*



Fig. 1A y 2A: izquierda: H.R.%. Derecha: Temperatura °C

También, realizamos el mismo procedimiento, pero en el exterior del inmueble, consiguiendo los siguientes resultados:

MEDICIÓN EXTERIOR	
H.R. %	TEMP. °C
38.8	31.3

Tabla 8: *Medición exterior*

Los resultados obtenidos en las mediciones del interior del retablo muestran que se cumple la relación inversa que existe entre la temperatura y la humedad. A mayor temperatura, menor humedad relativa y al disminuir la temperatura, la humedad relativa aumenta, tal y como podemos observar en la tabla nº 7 llegando a 40,5% de H.R. en el segundo piso, mientras que la temperatura marca 26.3 °C.

En el exterior la H.R se mantiene en 38.8% (parecido al porcentaje del primer piso si lo comparamos con los resultados de la tabla anterior), aunque la temperatura es más elevada que en las tres mediciones de dicha tabla.

## FOTOGRAFÍAS

### • ESTRUCTURA DEL RETABLO BARROCO SEVILLANO

#### Plantas y alzados



Fig. 3A y 4A: izquierda: *Retablo Mayor San Felipe Neri, Sevilla* (Foto: Pepe Becerra). Derecha: *Retablo Mayor de San Telmo, Sevilla* (Foto: Manuel P. Rodríguez)

#### Sotabanco

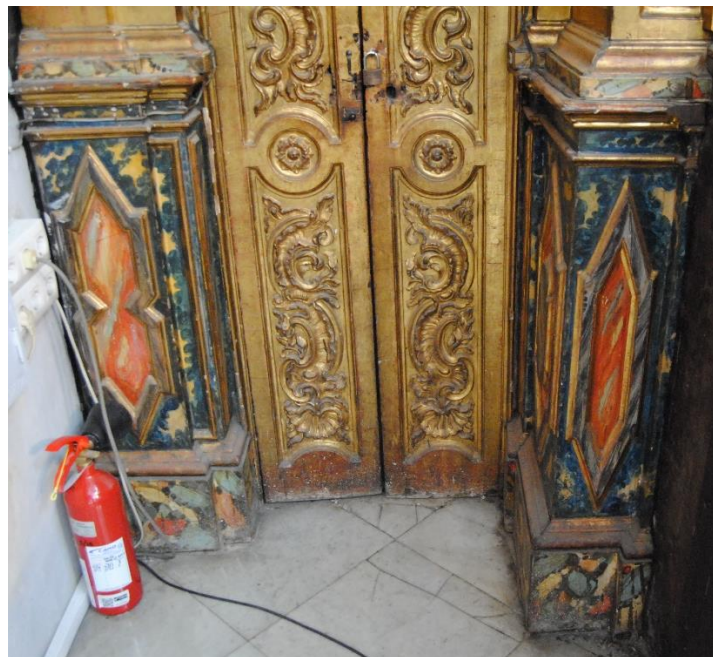


Fig. 5A: *Sotabanco Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego)

Banco / Predela



Fig. 6A: *Banco Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego)

Calle central



Fig. 7A y 8A: izquierda: *Detalle Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego). Derecha: *Detalle Retablo capilla Sacramental, 1728, Iglesia de San Miguel, Morón de la Frontera* (Fuente: turismomoron.es)

Entrecalles o calles laterales



Fig. 9A y 10A: *Detalle retablo mayor de Loreto, Espartinas* (Foto: Miguel Hermoso)

Ático o remate



Fig. 11A y 12A: superior: *Detalle Retablo Sacramental de San Isidoro, Sevilla* (Foto: Daniel Salvador)  
inferior: *Detalle Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego)



• ELEMENTOS DEL RETABLO

Columnas (salomónicas, de fuste cilíndrico y estípites)



Fig. 13A, 14A y 15A: izquierda: *Detalle columnas salomónicas, Retablo Mayor de la Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad) Sevilla* (Fuente: I.A.P.H.). Centro: *Columna Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego). Derecha: *Estípite retablo San Fco. Javier, Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla* (Fuente: visitarsevilla.com)

Dispositivos Eucarísticos



Fig. 16A y 17A: izquierda: *Detalle Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego). Derecha: *Detalle Retablo capilla Sacramental, San Miguel, Morón de la Frontera* (Foto: Diputación de Sevilla)

### Entablamentos y cornisas



Fig. 18A: *Detalle Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego)

### Camarín o parte trasera



Fig. 19A y 20A: izquierda: *Detalle Retablo Mayor de San Nicolás de Bari, Sevilla* (Foto: Gonzalo Borrego). Derecha: *Detalle camarín Virgen de las Aguas, Iglesia Colegial del Divino Salvador, Sevilla* (Foto: Daniel Salvador)

### Guardapolvo o polsera



Fig. 21A y 22A: *Detalle guardapolvo retablo de San Miguel, Catedral de Valencia, siglo XVI* (Fuente: [catedraldevalencia.es](http://catedraldevalencia.es)).