

El retablo mayor de la Catedral de Palencia: Consecuencias derivadas de su traslado en el sistema de anclaje y ensamblaje

*Consuelo Dalmau Moliner
Francisco del Hoyo Santamaría*

El paso del siglo XV al XVI está marcado por un período de contradicciones culturales, producidas por el abandono de las tradiciones medievales fuertemente arraigadas en la España gótica, y por la aparición de los nuevos aires italianizantes y flamencos que vienen a coexistir en el primer tercio del siglo. Es en la arquitectura donde empieza a manifestarse la vuelta humanística a la antigüedad que preconiza el Renacimiento italiano y, el retablo, verdadero proyecto arquitectónico, va asimilando esta evolución debido a su capacidad de aunar en sí las tres grandes artes: pintura, escultura y arquitectura; ello permite sintetizar en una única obra los conocimientos técnicos y científicos imperantes en la época, y servir como testimonio del paso de la historia.

La principal finalidad de los retablos se dirigía a la instrucción religiosa de la sociedad, mayoritariamente agraria y con escasa formación cultural, siendo habitual que gran parte de ella no supiera leer o escribir, hecho que incluía incluso a algunos artistas¹. Los conceptos y misterios de la fe, a menudo abstractos, sólo podían ser comprendidos mediante las imágenes simbólicas, que con sus formas, color y luz, los convertía en inteligibles a los ojos de los espectadores; esta función didáctica se reforzaba asimismo mediante los sermones o los rituales de la propia liturgia.

Bajo el punto de vista constructivo, la estructura de los retablos góticos, conocidos entonces como retablos "a la flamenca" o "a lo moderno", consistía en una organización plana, fundamentalmente vertical, compuesta por pinturas sobre tabla ensambladas entre sí mediante molduras diversas, que

¹ Tal como señala J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, necesitaban en ocasiones ayuda de otras personas que leyeran y firmaran los contratos por ellos. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1959), tomo LXVII, I, p. 488.

siguen una narración iconográfica precisa; las escenas se separaban por pilares con sus basas, y se remataban con pináculos. En ocasiones se incorporaban imágenes escultóricas exentas apoyadas en peanas que se cubrían con pequeños doseles; los elementos ornamentales en los que dominaba el gusto abigarrado de las formas, rodeaban a los personajes, que presentaban a su vez, complicados motivos vegetales. Todo el conjunto se encontraba remarcado por una moldura común -"guardapolvo"-, que lo protegía de la suciedad, especialmente en las zonas altas.

Conforme avanza el siglo el XVI, la subordinación iconográfica disminuye en favor de la disposición arquitectónica de la mazonería, más horizontal por la incorporación de entablamentos corridos, en la que se introducen nuevos términos y elementos estructurales y decorativos, tales como zócalos, columnas exentas, arcos de medio punto, frontones, etc., procedentes de los órdenes clásicos antiguos, así como las decoraciones "a candelieri", guirnaldas de frutas, etc.; hay que señalar de forma especial la aparición del ático como otra parte del retablo.

Esta innovación se empezó a manifestar en un principio de manera progresiva, encontrándose contratos, ya en los primeros años del siglo XVI, en los que se solicitaba alguna decoración "al romano" en retablos con estructura gótica, por lo que se puede sospechar que es a partir de esas fechas cuando empezaron a circular entre los mazoneros las primeras estampas con elementos de estructuras y decoraciones según la naciente moda. De hecho, esta indicación, "al modo y manera de lo antiguo e romano" figura en el contrato firmado por Pedro de Guadalupe para la realización del retablo de la capilla del Sagrario de la Catedral de Palencia², origen del actual retablo mayor de la Catedral.

En este período, la preocupación del artista se centraba principalmente en la disposición temática de las historias e imágenes, en menoscabo de cuestiones arquitectónicas. Este hecho posiblemente fue debido al predominio de los pintores sobre los escultores; sin embargo, progresivamente se fueron imponiendo estos últimos, que introdujeron mayores innovaciones en el retablo, al ir incorporando la nueva tendencia arquitectónica. Es necesario señalar la influencia que tuvo en la transición de los retablos en España, el tratado publicado en 1526 por el burgalés Diego de Sagredo³.

² SAN MARTÍN PAYO, J., "El retablo Mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos.", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 10, (Palencia 1953), p. 283.

³ Primer texto que aparece en castellano. SAGREDO, D., *Medidas del romano*, Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1986

Esta evolución ocasiona que -en contraposición a lo sucedido hasta ese momento- el retablo, como estructura adquiera una mayor importancia en relación con el tema narrado, protagonista absoluto hasta entonces. Por otro lado, este proceso provoca una mayor complejidad arquitectónica que exige al retablista (que podía trabajar indistintamente como ensamblador y tallista simultáneamente), además de un perfeccionamiento de sus conocimientos artísticos, poseer importantes nociones sobre las matemáticas, los métodos de cálculo geométrico y sus sistemas de representación. Este aspecto lo resalta ya el propio Sagredo cuando separa a los oficiales mecánicos -canteros, plateros, carpinteros, cerrajeros y campaneros entre otros- que trabajan con las manos, de los oficiales liberales que utilizan "*el espíritu puesto y el ingenio*"⁴. Por otra parte, la sustitución de las pinturas sobre tabla por esculturas, exigió la incorporación de nuevas piezas complementarias, tales como hornacinas, pedestales, etc.

La construcción de retablos

En su mayor parte, los retablos se creaban con posterioridad e independencia de la arquitectura que les iba a albergar, sin embargo, su identificación con el edificio era total, acomodándose a los espacios disponibles; tanto es así que en algunas ocasiones el tracista los tuvo presentes en la obra de cantería, y como tal figuraban en el proyecto arquitectónico⁵.

Con independencia de su tamaño o ubicación, los retablos están constituidos en líneas generales por tres partes: sotabanco, banco y cuerpo. La función del sotabanco es estrictamente auxiliar, además de sostener todo el armazón permite situar el retablo a una altura accesible a la vista, que reafirma de este modo su carácter escenográfico; a continuación se sitúa el banco y a partir de éste se encuentra el cuerpo, zona principal del retablo, compuesto, a su vez, por varias partes verticales -calles- y divisiones horizontales de éstas -pisos-, superpuestas en altura decreciente conforme a la normativa clásica, predominando los primeros siempre en número impar, oscilando entre tres en los pequeños retablos hasta llegar a once en los grandes.

⁴ Citado por Marías, F. y Bustamante, A. en SAGREDO, D., *Medidas, op. cit.* p. 93.

⁵ Como en el proyecto realizado en 1753 por el arquitecto Ventura Rodríguez para la Iglesia de San Bernardo en Madrid. TOVAR MARTÍN, V., "El retablo madrileño del siglo XVIII" en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, (Madrid 1995), Consejería de Educación y Cultura, p. 91.

La construcción de un retablo era un trabajo laborioso y, según su importancia prolongado; se iniciaba a partir de unas "trazas"⁶, con frecuencia minuciosas y detalladas, que presentaba el propio artista para su aprobación, o bien se ceñía a ellas en el caso de que la construcción del retablo saliera a subasta. Una vez aprobadas las condiciones y firmado el contrato, las trazas se adjuntaban a éste a modo de garantía o se facilitaba una copia al comitente, mientras que otra quedaba en poder del artista. En cuanto a la realización del retablo, podía ser llevada a cabo por el propio autor de las trazas o el ensamblador, figura decisiva en este múltiple trabajo de equipo como responsable de su construcción. Este artesano tenía los conocimientos necesarios para proyectar en la madera el diseño arquitectónico, lo que permitía elaborar las diferentes piezas por separado lo que implica que las partes y el todo estaban geoméricamente relacionadas.

La precisión en la fabricación de las piezas era de gran importancia, ya que permitía su elaboración, cuando así era preciso, en lugares distantes a la futura ubicación del retablo⁷. Evidentemente, el gran número de artesanos y maestros que trabajaban en un mismo encargo simultáneamente (carpinteros, ensambladores, entalladores, escultores, etc.), requería la habilitación de un lugar o taller común ajeno al habitual, por lo que un diseño coordinado era imprescindible⁸. Esta separación física entre el obrador y el lugar destinado al retablo fue frecuente también por otros motivos, por ejemplo, cuando el maestro residía en un lugar diferente, o si el comitente quería seguir personalmente el proceso del trabajo; todo ello implicó que habitualmente se exigiera en los contratos la inclusión de las trazas que aseguraran el compromiso adquirido. La primera razón puede ser la causa de que se facilitase la sala alta del Hospital de San Antolín al maestro entallador Pedro de Guadalupe⁹ para la rea-

⁶ Conocidas también como diseño o mapa, dibujo y pitipié, plan, planta y perfil. DE LA PEÑA VELASCO, C., *Retablos Barrocos Murcianos. Financiación y contratación*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1993, p. 94.

⁷ No es extraño si se tiene en cuenta que la duración de la construcción de un retablo podía llegar a ser de varios años. En el caso del retablo que nos ocupa, debido a su importancia y al hecho de haberse proyectado para un lugar diferente al de su ubicación definitiva, necesitó 23 años.

⁸ Este hecho dependía de distintos factores tales como el espacio o ubicación del obrador, capacidad de éste en relación con el tamaño del retablo, número de encargos, etc., para garantizar así que el maestro vigilaría estrechamente el desarrollo del trabajo.

⁹ Que residió toda su vida en Valladolid. PARRADO DEL OLMO, J. M., "Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral del 1500" en el *Congreso Internacional de Historia. El Tratado de Tordesillas y su época*, (Valladolid 1995), Junta de Castilla y León, p. 548.

lización del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia¹⁰, y la sala baja del mismo Hospital a los Espinosa para la ejecución de las labores de dorado y estofado¹¹.

Además del maestro ensamblador, trabajaban en la construcción del retablo otros operarios con funciones claramente definidas y delimitadas, atendiendo a su jerarquía, -aprendices, oficiales, maestros-, o su especialización, -doradores, policromadores, estofadores-, existiendo dentro de ellos incluso subespecializaciones¹².

El Retablo Mayor de la Catedral de Palencia

La construcción del retablo se inicia con la firma del contrato con el ensamblador y entallador Pedro de Guadalupe en 1504; originalmente concebido para la antigua Capilla Mayor, hoy Capilla del Sagrario, más pequeña que la Capilla Mayor actual que hoy ocupa, siendo sus medidas iniciales de "treyn-ta e tres palmos de vara" de anchura y "treyn-ta e cinco palmos de vara" de altura¹³, es decir, de formato casi cuadrado. El trabajo se finaliza y entrega en agosto de 1506.

Desde esta fecha, el retablo es ampliado en tres ocasiones: la primera con once pinturas sobre tabla para el banco y calles laterales, obra del pintor Juan de Flandes¹⁴; la segunda con el Calvario completo en la parte superior del escultor Juan de Valmaseda, siendo preciso entonces un nuevo ensamblaje que agrandara la obra de Pedro de Guadalupe, y que fue encargado al maestro de talla Pedro Manso, para adaptarlo a la nave central bastante más ancha y alta. En 1525 se lleva a cabo el tercer añadido con seis nuevas cajas para las esculturas de los doctores, el nicho para el Calvario, y diversos remates y adornos.

¹⁰ SAN MARTÍN PAYO, J., "El Retablo Mayor", *op. cit.*, p. 286.

¹¹ A estos doradores se les facilitó asimismo una casa para que residieran con sus familiares, *Ibid.* p. 309.

¹² Es altamente ilustrativo de este hecho, la descripción exhaustiva que hace Cennini de las distintas fases que constituyen el proceso del dorado. CENINI, C., *El libro del arte*, Madrid 1988, Akal, p. 35.

¹³ SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*, p. 283. Si un palmo de vara equivale a 20 cm, las medidas aproximadas del retablo serían de 6'6 m de ancho por 7 m de alto.

¹⁴ Este es el número de tablas que figura en el contrato, aunque en el retablo aparecen doce. Según A. Sancho, las dos superiores no son obra de Juan de Flandes sino de un discípulo suyo. SANCHO CAMPO, A., *La Catedral de Palencia: Un lecho de catedrales*, Edilesa, León 1996, p. 46.

Para una mejor comprensión de los avatares sufridos por el retablo, se han ordenado cronológicamente las fechas en la figura nº1¹⁵.

No se conocen las trazas originales del retablo, dado que el dibujo que figura en el libro de fábrica de la catedral lo realizó Felipe Vigarny¹⁶ para la ubicación de sus esculturas; se trata de un dibujo abocetado con gran simplicidad, y tiene el interés de mostrar la forma original del retablo en el momento en que se estaba realizando. Quizás sus trazas no llegaron a existir, puesto que al haber sido construido a imagen y semejanza del ejecutado por el mismo Pedro de Guadalupe para el Colegio de Santa Cruz de Valladolid¹⁷, bien pudo aprovechar las mismas, a pesar de que éste último era más pequeño; o es posible que fueran consideradas innecesarias debido al conocimiento que del mismo tenía el comitente, el obispo Diego de Deza¹⁸.

De acuerdo a las fechas de entrega de las tallas por parte de Vigarny, y de las pinturas por parte del pintor Juan de Flandes dos meses más tarde, es probable que el retablo no llegara a ser colocado nunca en el lugar para el que fue concebido, sino que se montase directamente en la Capilla Mayor. Sin embargo, durante el estudio realizado, se ha encontrado un doble sistema de construcción y ensamblaje, que aunque bien pudiera haber sido realizado con la intención de dotar de una mayor fortaleza al conjunto, lo más probable es que se trate del sistema original de Pedro de Guadalupe, reforzado con el realizado por Pedro Manso de mayores dimensiones¹⁹, que a su vez fue aprovechado para el montaje final realizado por Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza.

Problemáticas de construcción

El principal problema con el que se enfrentaba el ensamblador era mantener la estabilidad del conjunto, que puede verse afectada por la pérdida del equilibrio ocasionada por tensiones de tracción y compresión ejercidas

¹⁵ Recopiladas de SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*

¹⁶ Folios 105-106 de los contratos de obras de la catedral de Palencia, citado por J. SAN MARTÍN, *ibíd.*, p. 288.

¹⁷ Parrado del Olmo sugiere que el tracista de este retablo, hoy desaparecido, pudo ser Lorenzo Vázquez. PARRADO DEL OLMO, J. M., "Gótico" *op. cit.* p. 551.

¹⁸ La exigencia de semejanza se establece en el contrato firmado con Pedro de Guadalupe. "... para que sea e concierte la obra del de la forma e manera del retablo del colegio del Señor Cardenal que está en villa de Valladolid ...", SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.* p. 283.

¹⁹ Esta hipótesis podría verse corroborada si se pudiera estudiar otro retablo del mismo autor, y se encontraran semejanzas en el sistema constructivo.

sobre los entablamentos y columnas. Y aunque la gravedad conserva el equilibrio, es preciso que esté anclado al muro y a los laterales por un sistema seguro y efectivo. En el caso de grandes retablos que se articulan en planos ensamblados entre sí, al ceñirse al diseño de cantería aumentan su profundidad, con lo que se simplifican los sistemas de anclaje, pudiendo prescindir incluso de ellos.

La segunda dificultad la presenta la resistencia a los pesos, constituidos no sólo por el que aportan los elementos que forman el retablo, -mazonería, esculturas-, sino los que añaden los propios operarios durante el proceso de ejecución, montaje o manipulación. Estos pesos se transmiten a los entablamentos y de éstos a las columnas, que a su vez los van trasladando hasta llegar a la base o soporte final.

En el caso del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia, destaca la variedad y originalidad de los distintos fustes utilizados en columnas y pilastras, situados en el cuarto piso, muestra de la gran creatividad inventiva y refinamiento del entallador (fig. 2). De todo ello se deduce que el principal problema que requieren las técnicas de anclaje, viene determinado por los elementos que lo constituyen. Así pues, un retablo compuesto por pinturas se adaptará al marco arquitectónico de diferente manera que el constituido por esculturas; éstas, además de ser de mayor peso, incorporan un volumen que exige una mayor profundidad, reforzado todo ello a su vez por la utilización de hornacinas, pilastras, pedestales, etc. De hecho, los sencillos retablos góticos para su mantenimiento no precisaban más que unas molduras encoladas o ensambladas entre sí, sujetas a la pared con pequeñas vigas de madera y yeso.

Sistema de anclaje utilizado en el retablo

La planta del retablo es ochavada, conformada así para el emplazamiento original previsto en la actual capilla del Sagrario de forma octogonal. Esta estructura, en cambio, es innecesaria para la ubicación que hoy ocupa, dado que la forma de la Capilla Mayor es plana (debido a que hasta 1519 este espacio estaba ocupado por el coro conventual); la nueva ubicación, además, fue el origen de las numerosas adiciones que se incorporaron al retablo original, necesarias para su adaptación a este nuevo lugar, de distinta forma y mayor tamaño (fig. 3).

Estos cambios supusieron una importante labor de arquitectura de sostén, que exigió un nuevo armazón capaz de distribuir las diferentes cargas añadidas que el conjunto se veía forzado a soportar. Este armazón se encuen-

tra en la parte posterior del retablo, entre la estructura básica de montaje original de éste y la pared, a la cual se une mediante frenos de madera que se encuentran insertos en mechinales.

La forma de articulación del sistema de apoyo consiste en una estructura a modo de gran bastidor que se eleva, formada por largos maderos de pino de sección cuadrada, que se insertan horizontalmente mediante caja y espiga, a los pies derechos que recorren el retablo, siguiendo las separaciones de las calles y creando una retícula cuadriforme, que por un lado sirve de freno a potenciales movimientos del retablo hacia la parte de atrás, dada la considerable distancia que existe entre éste y la pared, y por otra, une todo el retablo armándolo por el reverso y uniendo estructuralmente los añadidos que ha sufrido, jugando un papel importante en la sustentación del ático y en el desvío de las cargas, puesto que por tratarse de un retablo cuyo banco está formado por pinturas sobre tabla y al no poseer ninguna estructura de retén, los pesos deben ser encauzados a los pies derechos de la estructura posterior.

Del mismo modo el ático, realizado por Juan de Valmaseda, suponía un peso excesivo para el débil anclaje del retablo primitivo y el sotabanco que sustenta el conjunto. El ático arranca de la pared hasta unirse perpendicularmente al eje vertical del retablo; creando un espacio escénico que avanza hacia el espectador, por lo que se colocó un entarimado posterior que permite sustentar el Calvario, aligerando así de este peso que supondría un riesgo para la estabilidad del retablo.

Se puede considerar, por tanto, que el sistema de anclaje original de Pedro de Guadalupe, es el responsable del ensamblaje de las distintas piezas de la mazonería y tallas del retablo original, mientras que el peso y la estabilidad de todo el conjunto, recae sobre el realizado por el maestro Pedro Manso, que discurre paralelamente al primero debido sobre todo al amplio espacio existente en el reverso.

Dada la considerable altura y peso del conjunto, el sotabanco, primer responsable de la estabilidad del retablo, está construido por una fábrica de ladrillo con argamasa de cal y arena. Esta circunstancia es algo inusual en retablos de esta época, que generalmente recurrían a sotabancos de piedra sobre los cuales recaía el peso directamente, tal es el caso de los retablos mayores de las catedrales de Burgos y Astorga.

Los dos sistemas de anclajes se complementan perfectamente al discorrir de forma paralela entre sí, separados por una escasa distancia de 30 cm. La forma de unión entre ellos se ha realizado mediante listones de madera cla-

vados alternativamente a modo de escala. No presenta ningún tipo de problemática debido a la sencillez constructiva del retablo: basamentos lisos sobre los que se apoyan pilastras, que enmarcan tablas u hornacinas sencillas; de este modo, se puede resumir que es un tipo de retablo claramente lineal y plano. Las hornacinas se apoyan directamente sobre una intersección de las vigas de la estructura con pequeños tableros perpendiculares a éstas que conforman el armazón original antes citado.

El sistema de anclaje sustentante está formado por gruesas vigas verticales de unos 20 cm de lado, sujetas por otras más estrechas; éstas van insertas en mechinales al muro por un lado, y por el otro (mediante clavos o ensamblados a caja y espiga) se unen al primer sistema, y, a su vez, lo atraviesan hasta enlazarse con el original (fig. 4). Hay que reseñar que en el espacio resultante en las zonas laterales, se conserva la decoración original que sirve de inicio a los nervios de la bóveda, y que ha sido aprovechado por el ensamblador para evitar desplazamientos laterales mediante maderas clavadas directamente con clavos a la fábrica, que por el otro extremo se unen a la estructura que refuerza la mazonería.

Cabe resaltar como un hecho inusual, que una de las vigas gruesas que sostiene el peso de las calles centrales, a la altura del primer cuerpo, se encuentra policromada; esta policromía se conserva en gran parte y representa al león y al castillo, símbolos del reino de Castilla y León, además de otros motivos geométricos y vegetales, predominando los colores rojo y azul. Esta viga presumiblemente formó parte de un artesonado, y se supone que las causas de su reutilización fueron económicas (fig. 5).

En cuanto al sistema de anclaje del Calvario, se puede deducir que fue realizado por Solórzano y de la Maza, y no por Pedro Manso, pues según se desprende del contrato firmado en 1525 con los doradores Espinosa, el Calvario no se encontraba asentado en el retablo, sino en otra capilla de la misma Catedral, y fueron estos maestros los responsables ese mismo año de lo que se conoce como "tercera adición", siendo una de las obras a ejecutar "*hazer el encasamiento para el Cristo y nuestra Señora y san Juan...*".

Este anclaje consiste en la plataforma anteriormente citada, compuesta por una docena de tablas planas que se apoyan por la parte posterior en una larga viga horizontal; ésta reposa en otras dos vigas -horizontales y transversales a aquélla-, que parten de los mechinales horadados en el muro, para sujetarse con clavos a los dos sistemas estructurales existentes.

En lo referente a la utilización de elementos metálicos, frecuentes en retablos de mediados del siglo XVI, señalar que en este caso no se ha encontrado ninguna pieza de este tipo, si se exceptúan los clavos que sujetan a la pared los listones para evitar los desplazamientos laterales del retablo, y que se encuentran clavados directamente a la fábrica de cantería.

A la altura del banco, al cual se accede por una escalera, existe un pequeño espacio en el que se ha encontrado un mecanismo singular desmontado a modo de polea, cuya función se desconoce, pero que pudiera estar destinado a elevar piezas pesadas ajenas al retablo en sí, tales como cortinajes, lámparas, etc. (fig. 6).

Sistema de ensamblaje

Las diferentes piezas que constituían el retablo, debían disponer de sistemas de unión simples pero eficaces, que permitieran con facilidad y sin riesgo de deterioro, realizar los montajes y desmontajes necesarios durante todo el proceso de construcción. Para ello se recurría a ensambles cuyos cortes se ajustasen entre sí de manera casi perfecta. Estos cortes dependerían de factores diversos, tales como la calidad de la madera, el objeto al que se destinaban, la posición y grueso que habían de tener, la fuerza que tenían que resistir, y la mayor o menor apariencia que tuvieran que presentar.

En los retablos de cierta importancia, las labores de ornamentación -policromía, dorado o estofado-, se realizaban con posterioridad a su montaje y ensambladura²⁰ por dos razones fundamentales, la primera porque esto posibilitaba el trabajo y manipulación de las piezas en el taller del maestro evitando así su deterioro, y la segunda, porque el elevado costo que estas labores conllevaban, no permitía con frecuencia abordar el pago de todo el retablo a la vez, por lo que se realizaba pasado un cierto periodo de tiempo desde su asentamiento²¹. Así pues, en el primer montaje quedaba la madera a la vista -"en

²⁰ Así sucedió, por ejemplo, en otro retablo de la misma Catedral de Palencia, el situado en la Capilla del Sacramento, que una vez armado fue desmontado para ser dorado, estofado y pintado, disponiendo para ello de un año para realizar este trabajo "...*Primeramente, quel quitar la primera vez el dicho retablo y tornarle después de dorado a asentar sea a costa y cargo de los dichos señores obreros, de su obra y fábrica, pues tienen los maestros que le hicieron de talla que lo suelen hazer...*", GARCÍA CUESTA, T., "La Catedral de Palencia según los protocolos", *BSAA*, XX, (1954), p. 68.

²¹ Concretamente en este retablo, las cifras abonadas a Guadalupe, Vahía, Vigarny, Juan de Flandes, Valmaseda y Manso ascendieron a 580.600 mrs. mientras que lo que se pagó a los doradores Espinosa se elevó a 712.500 mrs.

blanco"-, para que los vedores de ambas partes evaluaran el trabajo y el escultor pudiera cobrar el precio convenido. Cuando el comitente podía afrontar el nuevo gasto que implicaba el dorado y policromado, de nuevo era desmontado²², para ser asentado posteriormente después de su decoración.

El retablo, por tanto, experimentaba una serie de manipulaciones, que se iniciaban en el taller donde se preparaban las distintas piezas, cuyo ajuste se probaba para verificar que las ensambladuras encajaban correctamente, previniendo así posteriores rectificaciones durante el proceso de montaje en su lugar definitivo.

El modo de ensamblaje utilizado fue muy simple por tratarse de elementos planos articulados mediante sencillos ensambles verticales reforzados con clavos. Los más utilizados en el sistema de refuerzo son los ensambles conocidos como "rectos a caja y espiga" y "a tenaza", que en ocasiones se han reforzado mediante espigas de madera (fig. 7). En algunos casos para unir tablas de menor tamaño, se ha recurrido a la clavazón con clavos de forja, que eran provistos por el comitente.

El juego de montaje-desmontaje exigía una numeración o marcación concreta y detallada de las distintas piezas, tanto para su identificación durante el encolado, como para su ubicación puntual en la máquina retablística. En este retablo se han encontrado algunas marcas en el reverso, que presumiblemente pertenezcan a una tipología propia del taller (fig. 8). Es de suponer que se encuentran otro tipo de marcas en la zona inferior o cercana a las cajas, ya que esta metodología facilitaba la situación espacial de las piezas, pero que una vez ensamblado el retablo han permanecido ocultas.

El tratamiento del ensamblaje de las tablas, en la mayoría de los casos, se ha realizado de forma muy cuidadosa, se puede apreciar tanto en la parte posterior como en el modo de colocar los barrotes. Los paneles se han ensamblado por el sistema denominado "unión viva" encolada y, además, esta unión se ha consolidado con varias piezas en forma de "cola de milano". Como sistema de refuerzo, aparecen resistentes travesaños que se encastran en un carril tallado sobre la superficie de la tabla y que presenta, asimismo, forma de media "cola de milano" (fig. 9). Sin embargo, los paneles situados en la parte posterior de la calle central no poseen esta delicadeza y simplemente se encuentran ensamblados mediante el mismo tipo de unión, reforzada posteriormente con la colocación de gruesos barrotes sujetos directamente sobre la

²² Aunque no siempre ocurría así, el Retablo Mayor de la Catedral de Astorga por ejemplo, fue policromado in situ sin llegar a desmontarse.

superficie de los paneles sin rebajar mediante varias espigas, lo que permite deducir una autoría diferente.

Este trasiego de las piezas del retablo afectó de forma directa al entramado posterior que lo soportaba, y si bien mantiene aparentemente su correcta disposición, durante nuestro estudio se ha podido apreciar cómo se han reutilizado numerosas vigas de un entablado anterior, quizás al realizado antes del dorado, puesto que hay cajas vacías que no han sido utilizadas pero que fueron creadas para ese fin; del mismo modo aparecen pies derechos que han sido prolongados mediante medias uniones reforzadas con clavos.

Otros problemas que tenía que resolver el ensamblador eran los imprevistos derivados del montaje, y más aún en este caso, en el que el retablo sufrió en un período relativamente corto de tiempo, una serie de cambios y transformaciones importantes en su mazonería; de aquí provienen una serie de piezas de apoyo, más o menos ortodoxas, que han afianzado las estructuras, como en el caso de algunas pinturas que poseen pequeños puntales clavados a los travesaños del reverso mediante clavos de forja, con una función claramente sustentante ante un hipotético desplome de éstas hacia atrás (fig. 9); del mismo modo, otras poseen en la zona inferior cuñas de madera que las elevan y calzan. Hay que recordar que las pinturas no fueron diseñadas para el retablo original y por lo tanto, la adecuación a la nueva estructura exigía soluciones más o menos particulares para cada una de ellas.

Piezas metálicas de sujeción

Así como no se han encontrado elementos metálicos en el anclaje, sí aparecen abundantemente en el modo de sostener las tallas a la mazonería; el más utilizado es un ingenioso sistema que consiste en una varilla de hierro fundido en forma de "Y", uno de los extremos va clavado a la pared de la hornacina que lo alberga, mientras que por el otro lo atraviesa para dejarlo firmemente unido mediante una espiga a modo de pasador, que impide su vencimiento. En el otro extremo de la pieza, la varilla se acoda -a modo de escarpia- para sostener la escultura por medio de una argolla que lleva encastrada en su espalda (fig. 10).

Caso aparte es la escultura de la Virgen que posee una larga varilla a modo de clavo con cabeza ancha y plana, que atraviesa la escultura directamente desde el pecho para llegar al reverso de la mazonería. Debido a la diferencia del sistema de anclaje utilizado, no se puede aventurar que se trate de

un elemento original, sino de otro añadido con posteridad que simplemente se reseña aquí como un dato adicional.

Existen asimismo otras piezas metálicas, restos de las poleas y gruesas grapas, que formaban parte de la sujeción de las sargas que debieron cubrir el retablo en la época litúrgica de Semana Santa, localizadas a la altura del tercer cuerpo, cercanas a la pintura de la Adoración de los Reyes Magos y que se distribuyen por todo ese cuerpo. Este peso añadido debió suponer una carga importante para las molduras sobre las que recaía, produciéndose así la rotura de ellas, por este motivo, para unir las de nuevo a la cornisa y a la vez reforzarlas, se colocaron unas largas pletinas claveteadas.

Conclusión

Como conclusión de este estudio, puede establecerse que la característica principal del sistema de construcción y anclaje de este retablo, tiene su origen en su sencillez y en su conformación plana. Que este retablo fue desmontado para su dorado y policromado, lo confirma el hecho de que gran parte de las vigas y piezas del sistema de sujeción han sido reutilizadas, habiendo quedado sin usar numerosas cajas talladas en las vigas, así como diversos empalmes burdamente realizados. Por otra parte, se evidencian las diferentes autorías en el propio modo del trabajo realizado, uniones de las tablas, tipos de ensambles, utillaje metálico, etc.²³

Agradecimientos

Esta investigación ha sido realizada gracias a la subvención recibida de la DGES a través del proyecto nº PB96-0581.

²³ Deseamos expresar nuestro agradecimiento a D. Antonio Meléndez, Comisario de la Exposición "Memorias y Esplendores" realizada en Palencia por la Fundación Las Edades del Hombre, que amablemente autorizó nuestro acceso al retablo cuando la Catedral se encontraba cerrada al público, así como a D. Fabián Pérez Pacheco, responsable de la restauración del retablo.

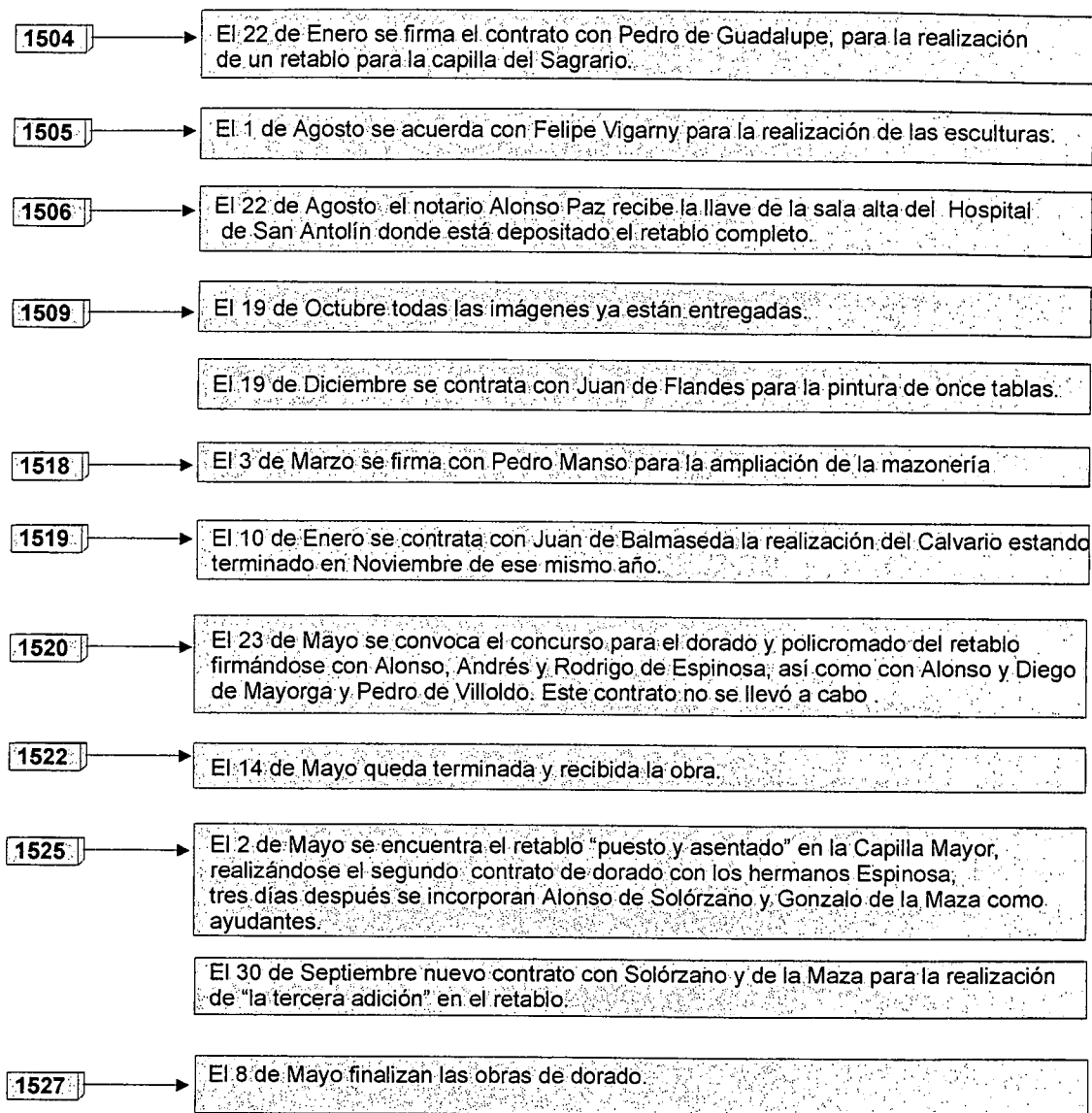


Fig. 1 - Cronología del retablo

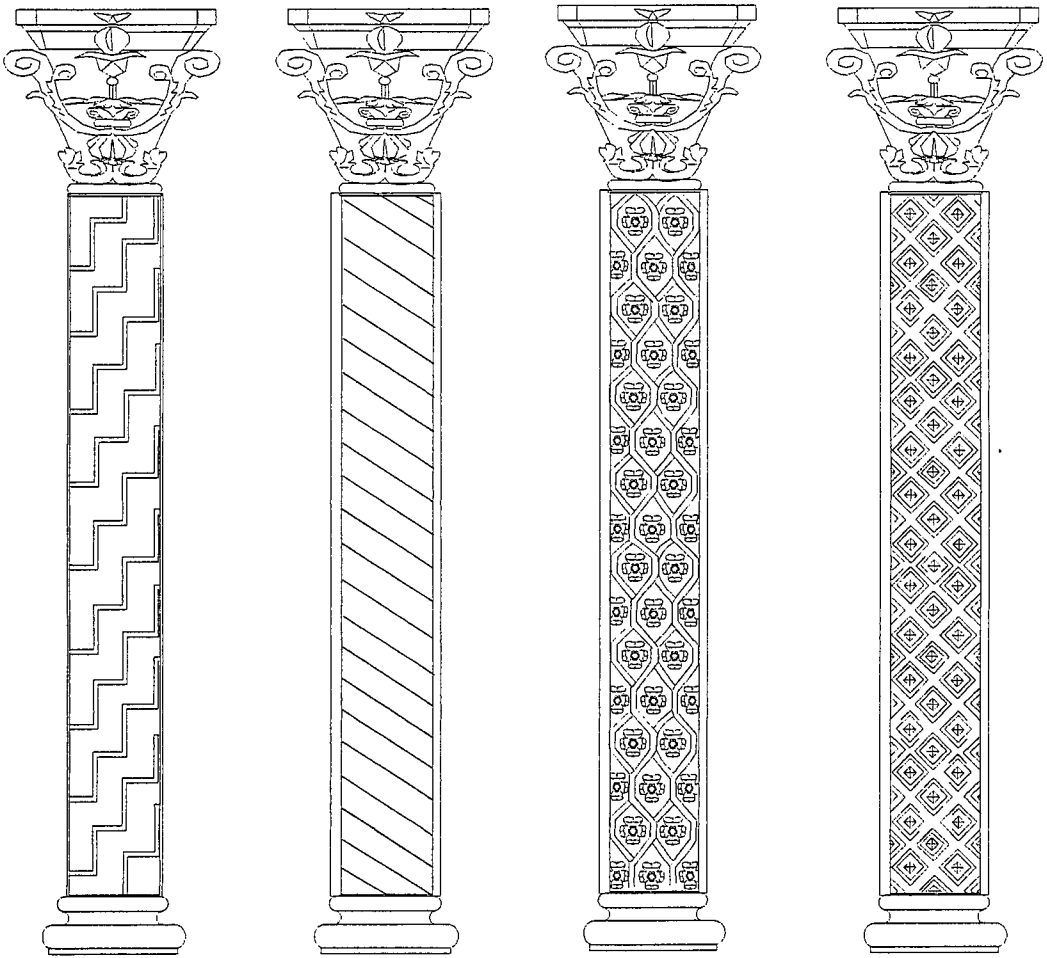


Fig. 2-Distintos tipos de fuste encontrados en el retablo

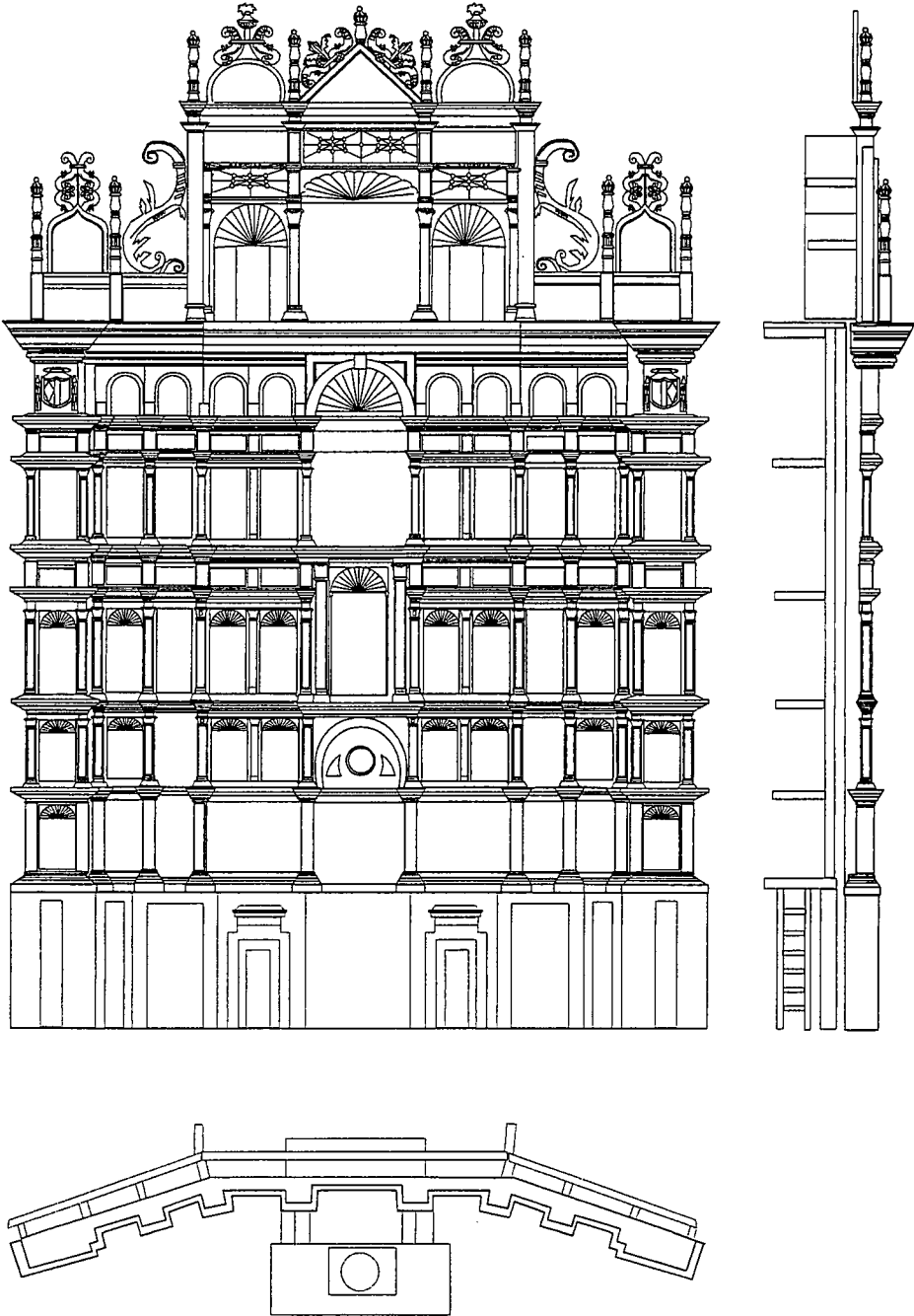


Fig. 3 - Planta, alzado y perfil del retablo

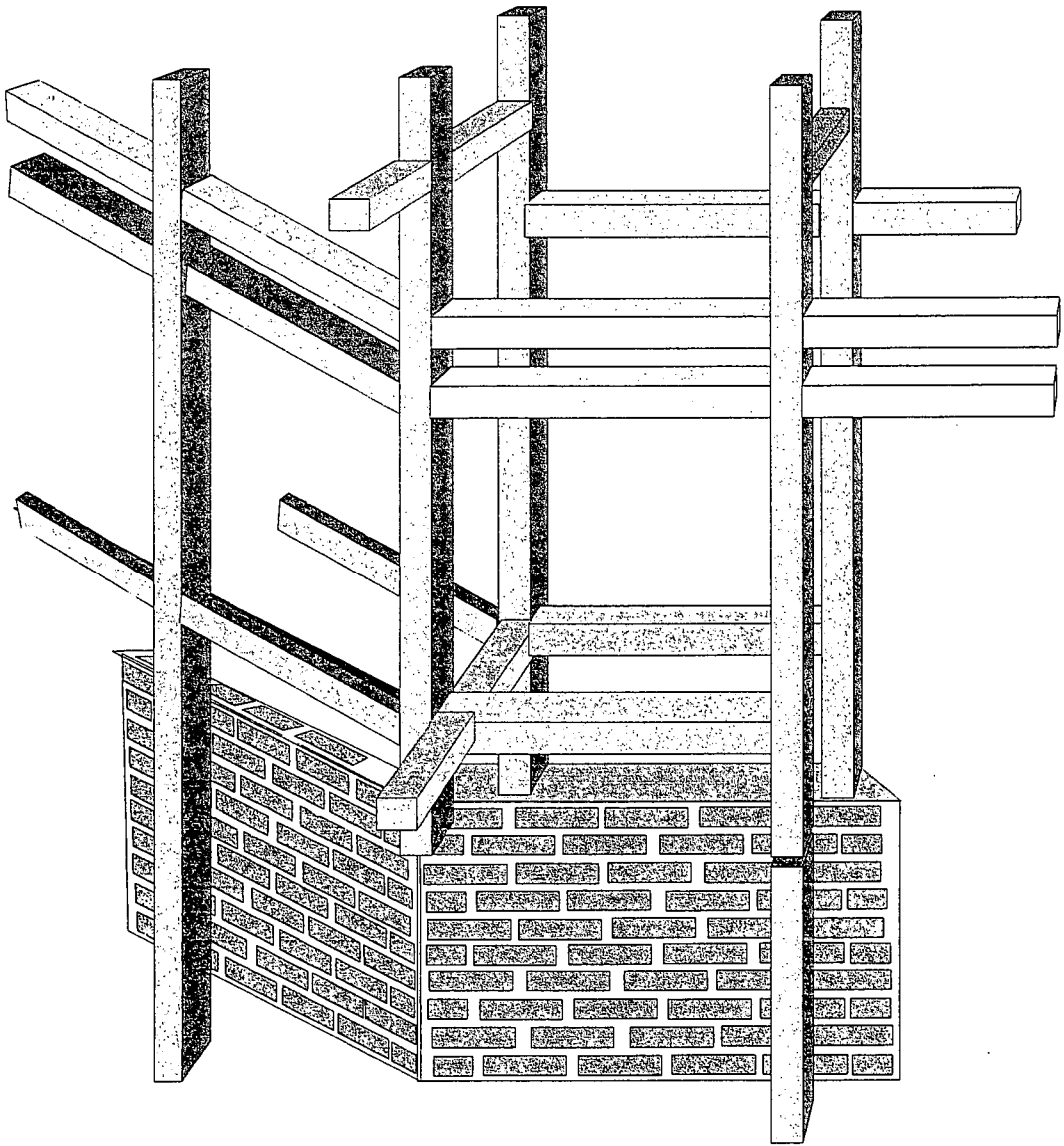


Fig. 4 - Esquema de la disposición del bastidor autoportante del reverso del retablo

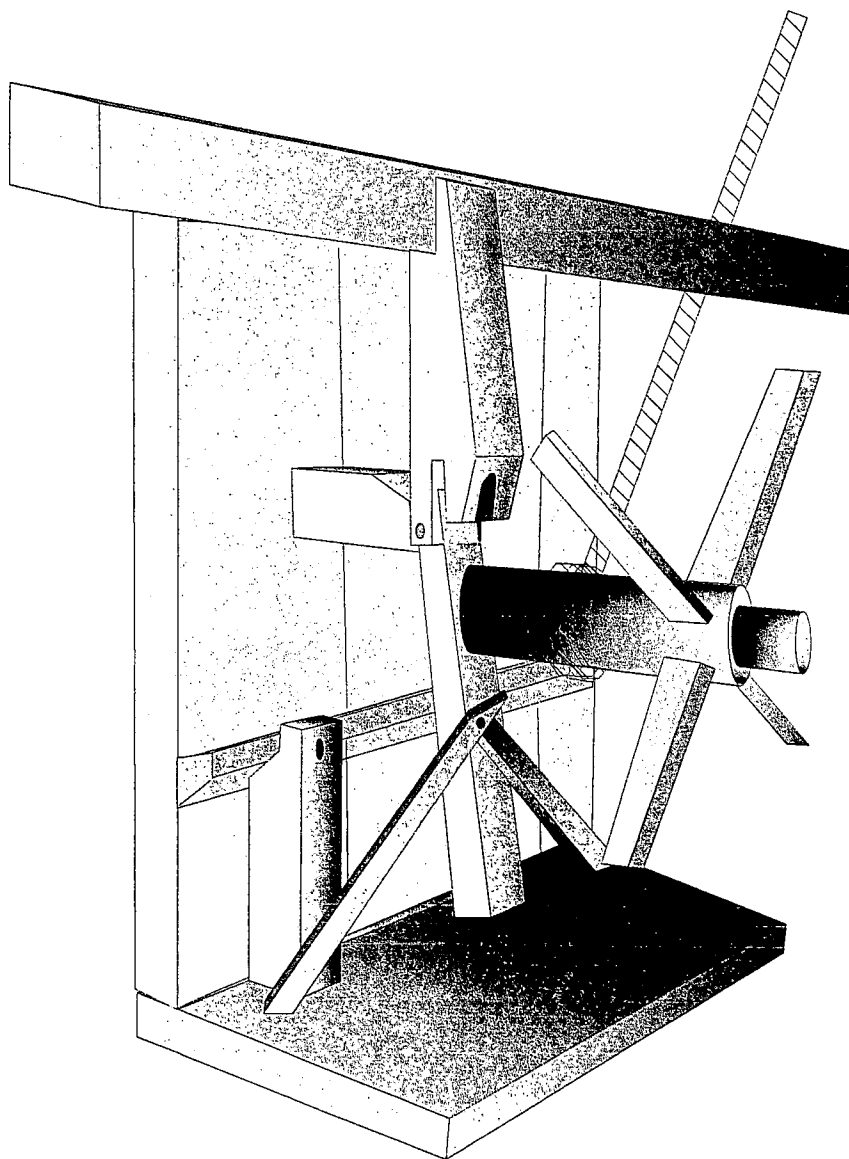


Fig. 6 - Reconstrucción del ingenio elevador en el reverso del retablo.

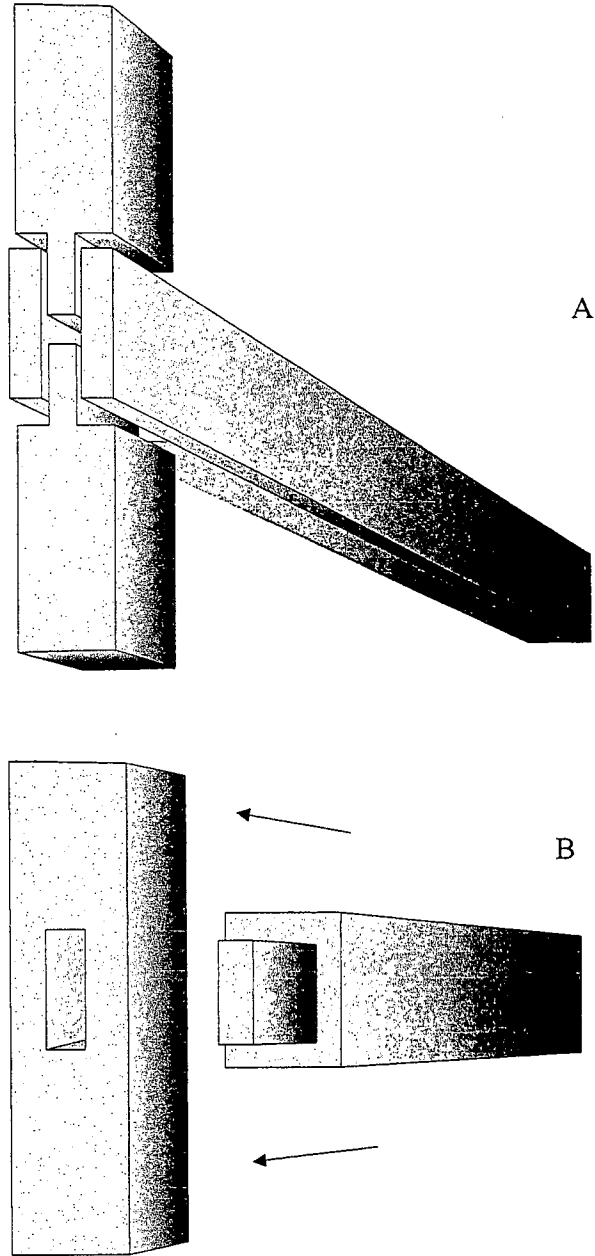


Fig. 7 - Ensamblajes en el sistema de anclaje: "a tenaza" (a), "rectos a caja y espiga" (b)

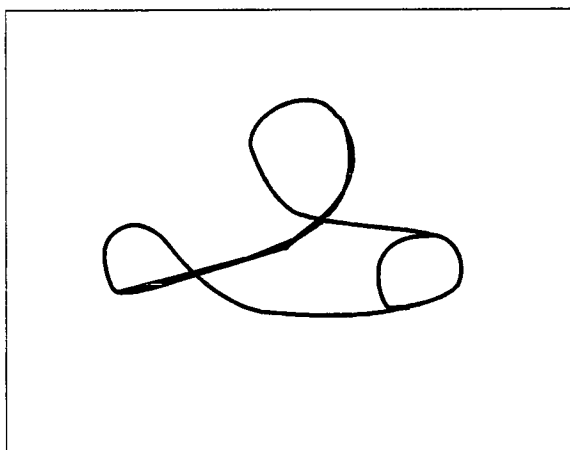


Fig. 8 - Marca de identificación en el reverso del retablo

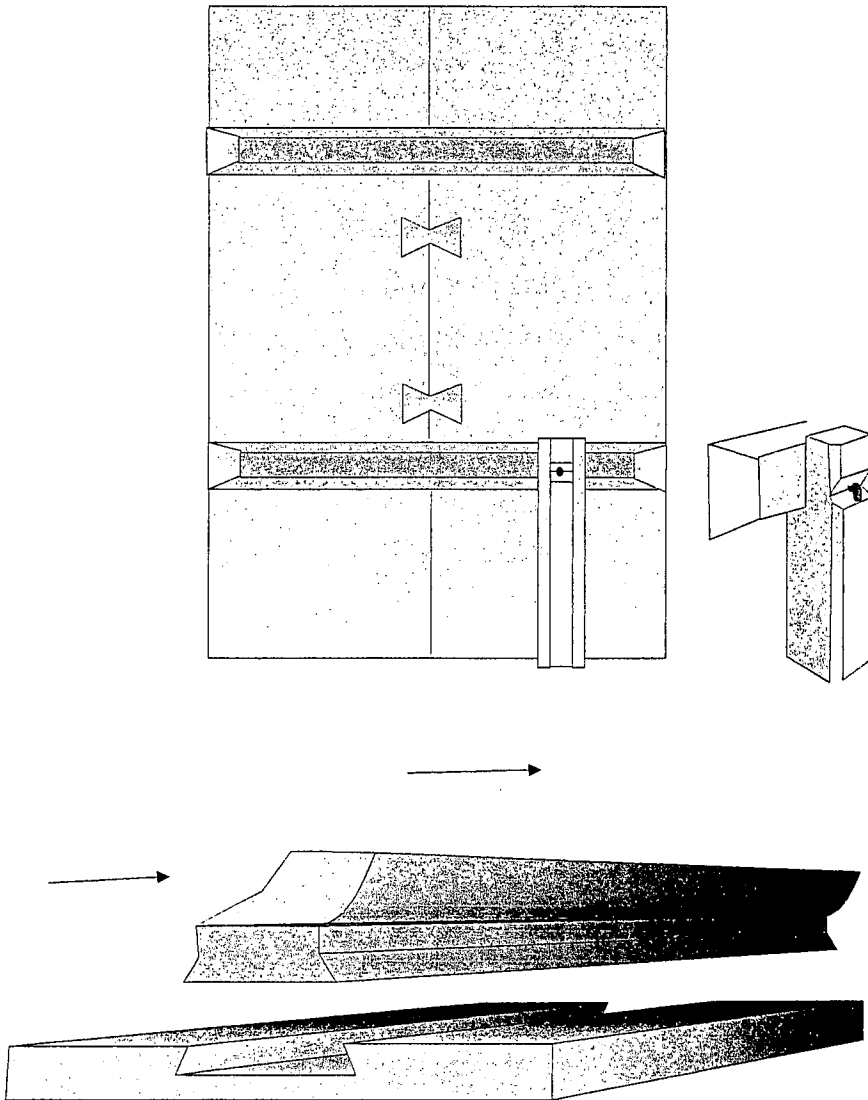


Fig. 9 - Sistema de unión y refuerzo de las pinturas sobre tabla, a la derecha pequeños puntales que evitan su desplazamiento hacia atrás. En la parte inferior, detalle del barrote móvil y la caja en cola milano

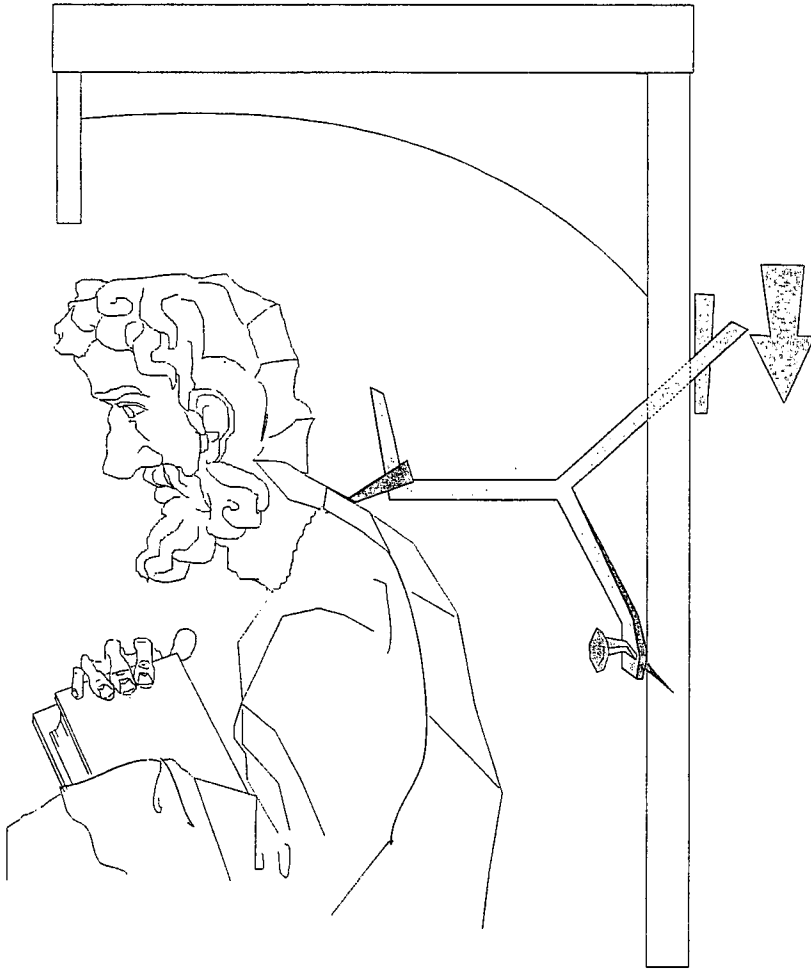


Fig. 10 - Elemento metálico para la sujeción de las esculturas