

El retablo de los Santos de la Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias (Burgos): estudio de la policromía

Maite Barrio Olano y Ion Berasain Salvarredi

Resumen: La reciente restauración del retablo de los Santos de la Antigua Colegiata de Covarrubias ha permitido ahondar en el conocimiento de las características técnicas de una obra significativa que había permanecido relativamente desconocida hasta la actualidad. Los diversos estudios y pruebas científicas realizadas han contribuido a su ubicación dentro del corpus de retablos brabantones del siglo XV. A pesar de sus importantes pérdidas, la calidad de su talla y la riqueza de sus brocados aplicados excepcionalmente conservados le convierten en un referente en su campo. Su policromía, sobria y rica al mismo tiempo, adquiere su propia personalidad dentro de la tradición de los retablos de la época, con los que se emparenta tanto por su colorido como por los materiales y procedimientos técnicos empleados.

Palabras clave: retablo, flamenco, brabantón, marca, técnica, policromía, dorado, brocado aplicado

The altarpiece of the Saints of the Collegiate church of Covarrubias (Burgos): study of the polychromy

Abstract: The recent restoration of the altarpiece of the Saints, found in the Old Collegiate Church of Covarrubias, Spain, has revealed technical characteristics of this significant work that had remained largely unknown until now. The various studies and scientific tests carried out have confirmed its inclusion into the group of the Low Countries altarpieces of the 15th century. Despite significant losses, the quality of its carving and the richness of its exceptionally well preserved applied brocades make it a true reference in its field. The polychromy of this altarpiece, sober and rich at the same time, acquires its own personality within the tradition of others from that period, to which it is related as much by its color as by the materials and technical procedures used.

Keyword: altarpiece, Flemish, Low Countries, mark, technique, polychromy, gilded, applied brocade

O retábulo dos Santos da Colegiata de Covarrubias (Burgos): estudo da policromia

Resumo: O recente restauro do retábulo dos Santos da Antiga Colegiada de Covarrubias, Espanha, permitiu aprofundar o conhecimento sobre as características técnicas de uma obra importante e que permaneceu relativamente desconhecida até ao momento. Os diversos estudos e testes científicos realizados contribuíram para a sua incorporação no corpus de retábulos de Brabante do século XV. Apesar das suas perdas significativas, a qualidade do entalhe e a riqueza dos seus brocados, excepcionalmente preservados, convertem-no numa referência no seu campo. A sua policromia, sóbria e rica ao mesmo tempo, adquire uma personalidade própria no âmbito da tradição dos retábulos da época, com os quais se relaciona tanto pela sua cor como pelos materiais e procedimentos técnicos utilizados.

Palavras-chave: retábulo, flamengo, brabantino, marca, técnica, policromia, dourado, brocado aplicado

Introducción

La reciente restauración del retablo de los Santos de la Antigua Colegiata de Covarrubias ha brindado una excelente oportunidad para abordar el estudio y análisis de las características técnicas de una obra significativa que había permanecido relativamente desconocida hasta la actualidad^[1]. La intervención ha sido llevada a cabo en 2016-2017^[2], gracias a la financiación de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y el Fondo René y Karin Jonckheere de la Fundación Roi Baudouin (Bruselas).

La actuación ha permitido en primer lugar la estabilización del proceso de degradación que hacía peligrar la integridad de este bien cultural. Al mismo tiempo, la disociación de elementos ajenos al retablo^[3] ha supuesto relevantes cambios a nivel formal y estético, recuperando una correcta lectura de la obra, a pesar del paso del tiempo y las pérdidas irreversibles que presenta.

Antes, durante y después del tratamiento, el equipo multidisciplinar constituido^[4] ha efectuado el examen pormenorizado sobre la pieza con luz visible y ultravioleta, microscopio binocular, microscopio digital y mediante escáner multicorte. Así mismo se ha apoyado en pruebas científicas para corroborar o determinar particularidades de diversa índole: análisis y caracterización de pigmentos, colorantes y aglutinantes, dendrocronología e identificación de microorganismos.

En este artículo expondremos las conclusiones referentes al recubrimiento policromo del retablo, con el fin de aportar una visión completa del mismo y proporcionar así un punto de partida para posibles comparaciones con retablos de su entorno y periodo cronológico.

El retablo

El retablo de los Santos [figura 1], ca.1455^[5], es uno de los ejemplos más tempranos de retablo flamenco exportado en la península^[6]. Actualmente está ubicado en el museo de la Antigua Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias (Burgos), iglesia gótica de 3 naves construida fundamentalmente en el s. XV sobre un templo románico anterior del s. XII. J. J. Clopés Burgos^[7] considera que la documentación conservada en el Archivo de la Colegiata apuntaría a que el tríptico originariamente se ubicaba en el arco del testero de la capilla que preside la nave de la Epístola bajo la advocación de "Capilla de Nuestra Señora" o "Capilla de Santa María". Posteriormente sufriría múltiples avatares, siendo desplazado probablemente a mediados del siglo XVIII^[8], para ser trasladado desde la Capilla de San Antón, del claustro, donde está documentado entre 1847 y 1925, hasta la Capilla de los Santos Mártires, ubicada a los pies de la nave del Evangelio, y finalmente a las dependencias del Museo de la Colegiata, donde en la actualidad se expone.



Figura 1.- El retablo tras la restauración

Se ignora la identidad del comitente, si fue la propia Colegiata, un miembro de la nobleza o un mercader quien fue el promotor de este mueble litúrgico^[9]. A este efecto resulta particularmente interesante la marca hallada en el reverso de la caja [figura 2], realizada con un instrumento cortante en un momento posterior a la fabricación de la tabla (hendidura más clara). Es cierto que en muchos retablos brabanzones se encuentran marcas de garantía que avalaban la calidad de la madera, la ebanistería, la policromía o el producto final de los diferentes focos de producción^[10], si bien empiezan a emplearse en fecha más tardía y su diseño, dimensiones o técnica de ejecución nada tienen que ver con esta. Lo mismo sucede con otras que adoptan la forma de una flor, una letra o la cabeza de un joven (Périer 2013) localizadas de forma más excepcional y que se han interpretado como marcas personales o de taller.

La simplicidad de los trazos geométricos y el modo en que se realizó la asemejan más a las marcas de legra que también es posible hallar en el reverso de algunas cajas de retablo y esculturas. Estas eran efectuadas en el bosque probablemente por leñadores o mercaderes de la madera con el propósito de identificar las piezas obtenidas por cada uno de ellos (Glatigny 1993, Rief 2005). Su diseño, con un escudete en la base rematado por unos trazos a modo de mástil, evoca la marca propia de un comerciante, utilizada para diferenciar su mercancía y controlar su trazabilidad (González Arce y Hernández García 2011, Rief 2005). Este seguramente habría negociado el transporte, la entrega y quizás el encargo del retablo, bien fuera por orden del receptor o para sí mismo. Signos de este tipo se encuentran igualmente en otros elementos, como contratos, laudas y capillas^[11].

El retablo (187 x 182,7 x 27 cm) muestra una estructura clásica en la producción brabanzona de "T" invertida, con



Figura 2.- Marca en el reverso de la caja que pudiera identificar al mercader (y/o promotor) que transportó la obra hasta España (17 x 7 cm).

la calle central sobre elevada y dos laterales a cada lado. Las dimensiones internas encajan en un cuadrado de 174,5 x 174,4, lo que corresponde a 6 pies 1/3 de Bruselas (Glatigny 2016). Todos los elementos de la caja (salvo la base, los travesaños y las espigas) están realizados en roble de crecimiento lento (*Quercus petraea*), de consistencia blanda, proveniente del Báltico. Según el análisis dendrocronológico dos de los tablonos estudiados han sido extraídos del mismo árbol y su último anillo se ubica de forma clara en 1442, no comportando albura (6 anillos de media)^[12], lo que implicaría una fecha de tala en torno a 1448 y una datación del retablo posterior a este año (Fraiture 2017).

Desafortunadamente, con el paso del tiempo, la caja ha perdido los postigos pintados, parte de los detalles de su arquitectura interior y la tracería calada del zócalo. El retablo debía acoger en origen dos tallas de santos a cada lado de la calle central, ocupada a su vez con toda probabilidad por una Virgen con Niño. J. J. Clopés ha localizado recientemente en el propio museo de la Colegiata una talla repolicromada que bien pudiera tratarse de esta figura original, a la espera de estudios técnicos y estilísticos que lo confirmen [figura 3].

Hoy en día se conocen con seguridad únicamente tres esculturas en madera de nogal que pertenecen al retablo: San Pedro (73,5 x 24,5 x 18,5 cm), San Pablo (72,5 x 26 x 18,5 cm), y San Antón (71,3 x 26 x 20 cm), protegidas bajo doseletes poligonales^[13].



Figura 3.- Talla de Virgen con Niño que pudiera pertenecer al retablo.

El estudio de la disposición de los orificios de los clavos de sujeción de las esculturas y peanas, las reservas practicadas en el dorado en aquellas zonas que no iban a recibir la hoja metálica y otras huellas sobre la obra, no han permitido establecer una hipótesis fidedigna sobre la estructura original del retablo, además de la reordenación de las figuras que se conservan [figura 4].

Características generales de la policromía

La policromía del retablo de Covarrubias se enmarca dentro de las pautas tradicionales de los retablos brabantinos (Serck 2005: 55-61), presentando al mismo tiempo sus propias particularidades. La impresión general que transmite hoy en día se encuentra desvirtuada por los elementos faltantes. A pesar de ello, la singular delicadeza de su ejecución y la riqueza de sus motivos de brocado aplicado indican que estamos ante una obra de importancia, ejecutada por maestros de primera línea.

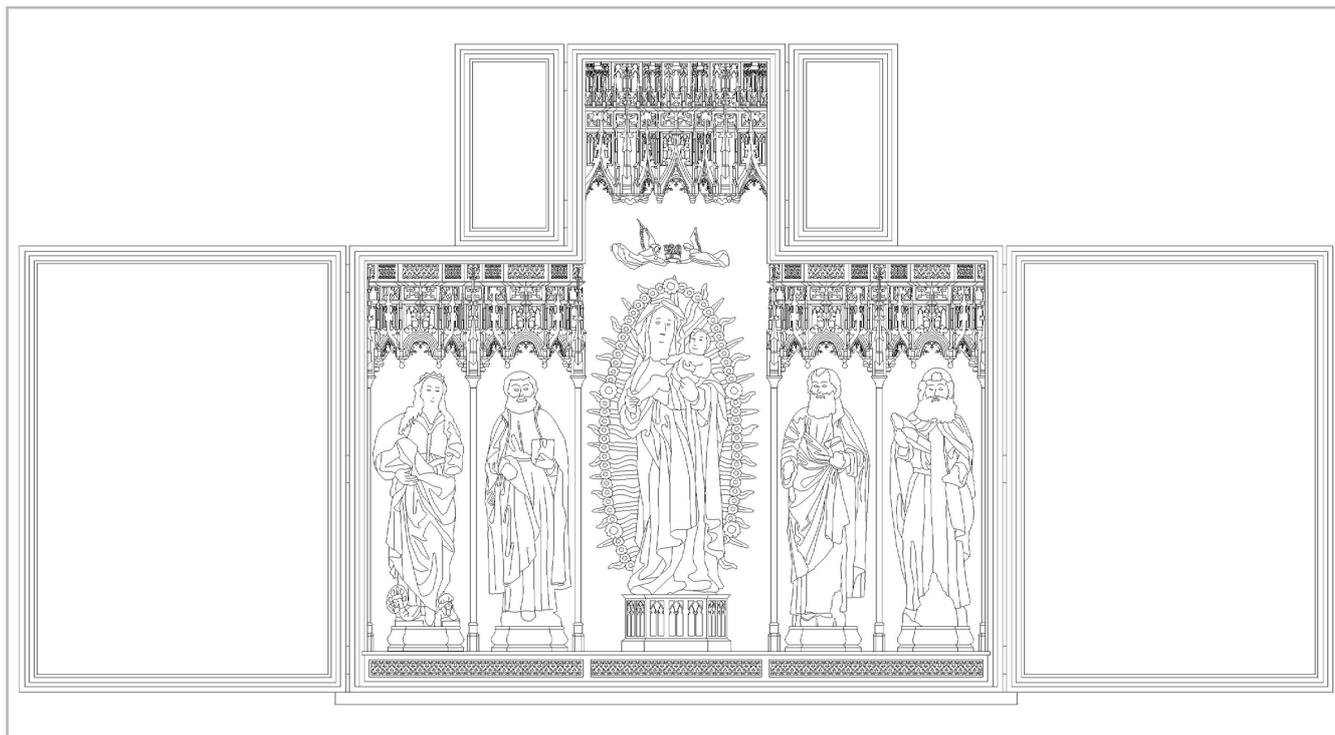


Figura 4.- Reconstrucción hipotética de la estructura original del retablo, con puertas, arquitectura interior completa, Virgen en la calle central y un santo o santa en el lateral izquierdo,



Figura 5.- San Pedro y San Pablo con su policromía original y San Antón con una reconstrucción virtual de la misma realizada a partir de la correspondencia de policromías.

El tono cálido del dorado, bruñido y mate, domina el conjunto. Alterna en la caja con el azul de azurita de las bóvedas de los doseletes, el rojo de la base de apoyo de las esculturas y el negro del tablón inferior y plano posterior de la tracería. San Pedro y San Pablo conservan la policromía original, con mantos en dorado bruñido, enveses con lacas rojas y veladuras verdes y túnicas de brocado aplicado continuo. San Antón actualmente se encuentra totalmente repolicromado. Sin embargo, la

correspondencia de policromías realizada certifica que conserva, al menos en parte, su colorido original, y permite su identificación y comparación [figura 5].

Prácticamente toda la policromía del retablo, salvo el color rojo de la base bajo las esculturas, se asienta sobre un estrato preparatorio. El aparejo utilizado, como corresponde a una obra de esta procedencia, y en general al norte de Europa, es a base de carbonato cálcico (creta) aglutinado en cola animal. Está aplicado en varias manos y muestra diferentes grosores dependiendo de la zona a cubrir, siendo extremadamente fino en encarnaciones y cabellos ($0-20\mu$), y más grueso en las áreas de dorado bruñido, pudiendo alcanzar un espesor de 900μ .

El dorado puede ser al agua, bruñido —arquitectura en general, mantos de los santos—, o mate, aplicado sobre mixtión, —zonas menudas de las tracerías, cantos de libros y dorado de los brocados aplicados—. No encontramos aquí cabellos dorados, tal y como podemos observar en el retablo de Santibáñez-Zarzaguda (ca.1430) o Laredo (1440), etc., aunque tal vez decoraran la cabeza de la Virgen y de los angelitos que pudieran rodearla o coronarla.

El bol que constituye el asiento del oro cuando este es pulido, de color anaranjado y extremadamente fino ($<2\mu$), está aplicado en una sola capa, cambiando el sentido de la mano según la zona, y en raras ocasiones, entrecruzándose. Es tan sutil que en ciertos puntos apenas cubre la preparación y constituye una base discontinua sobre la que se ha bruñido el oro, estando el pan metálico en contacto directo con el aparejo de carbonato cálcico en

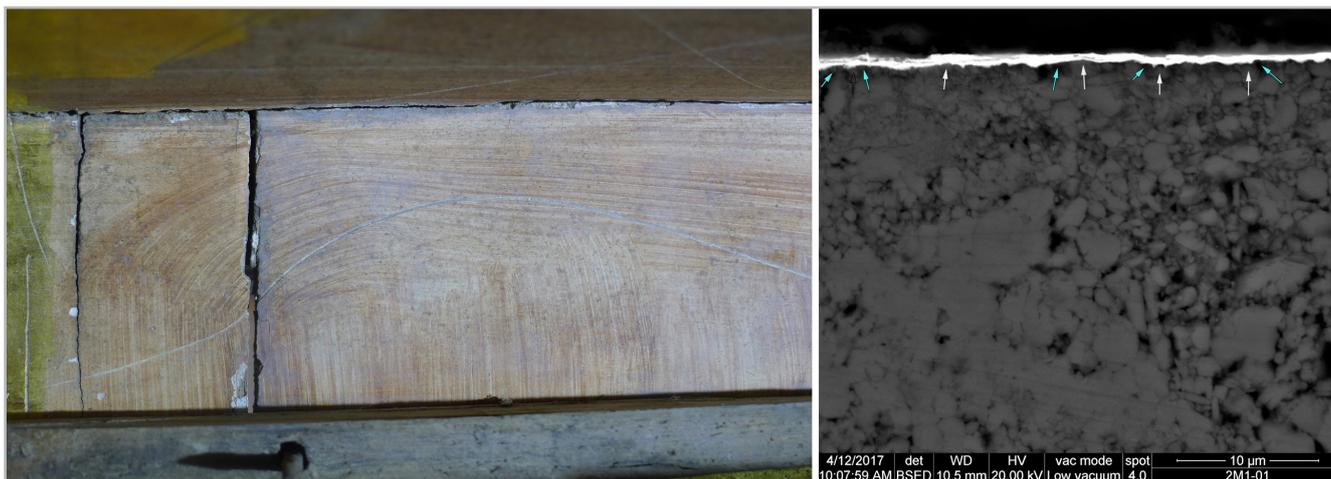


Figura 6.- Imagen de una zona de bol y fotografía de una muestra tomada al microscopio electrónico de barrido. En la fotografía de la derecha se observa el aparejo, una fina capa de bol y el pan de oro. Con flechas blancas se han señalado los granos de carbonato cálcico que están prácticamente en contacto con el pan de oro.

algunos puntos (Arte-Lab 2017)^[14]. Si bien la finura en el bol es una de las características de las obras brabantonas y sobre todo bruselenses (Serck: 2005: 57), en este retablo es particularmente sutil [figura 6].

En el dorado mate la lámina descansa sobre un estrato de tono amarillento rojizo, de entre 110-160µ, compuesto de pigmentos aglutinados en aceite (albaya, tierras, negro de huesos, pigmentos de cobre, tierra sombra, amarillo de plomo y estaño). En todos los casos la lámina de oro cuenta con un espesor inferior a 0,5µ y generalmente no presenta ninguna aleación o impureza, salvo en dos muestras, el dorado del envés del manto de San Pedro y el brocado aplicado de San Antón. Se trata en el primer caso de un pan de oro con una composición semicuantitativa de 96.19 % de oro (Au), 3.28 % de plata (Ag) y 0.53 % de cobre (Cu) y en el segundo de 95.10 % de oro (Au), 3.48 % de plata (Ag) y 1.42 % de cobre (Cu) (Artelab 2017). La lámina, medida en los tabloncillos del fondo de la caja, tiene unas dimensiones de 9 x 9 cm. Sobre estas planchas de fondo, las superficies que no debían ser doradas están delimitadas por medio de incisiones rápidas y finas, que seguían el contorno de las formas. Estas reservas nos permiten aventurar hoy en día la forma de las esculturas faltantes.

La presencia de otras láminas metálicas es muy limitada. El estaño, como suele ser habitual, ha sido detectado como parte constituyente de los brocados aplicados, en contacto con la masa de relleno. La plata en cambio se utiliza como estrato final (reverso de las mangas de las túnicas) o como capa subyacente cubierta por laca parda en el libro de San Pedro (Sanyova 2017:10) y probablemente en el gorro y escapulario de San Antón^[15].

La paleta cromática es muy reducida. El color azul es exclusivamente a base de azurita, aplicada al temple sobre capa subyacente negra y aparejo en las bóvedas de la arquitectura, en capa espesa, molida en grano grueso, con una fuerte impresión de consistencia y matidez. El rojo

aporta una pincelada de color vivo a la caja, coloreando la base donde debían reposar las peanas de las esculturas, hoy desaparecidas. De tono rojo oscuro es también el envés del manto de San Pablo, esta vez compuesto por dos capas: una subyacente de color rojo-anaranjado, opaca, que contiene bermellón, tierra roja y minio^[16], y una segunda constituida de laca de granza fabricada a partir de lana teñida (Sanyova 2017: 6-10)^[17]. Los realces coloreados del brocado aplicado de la túnica de San Pedro son igualmente rojos -e igualmente están constituidos por dos estratos- así como las matizaciones sobre dorado en las llamas de San Antón y el gorrito y escapulario de este santo.

Otra laca de tono pardo rojizo ha sido localizada en la cubierta del libro que sostiene San Pedro. Esta vez, tal y como hemos dicho precedentemente, la veladura se asienta sobre una lámina de plata. Las fuentes de colorante identificadas en este caso han sido el kermes de los tintoreros (Kermes vermilio, Planchon) y la granza mencionada anteriormente (Sanyova 2017: 10-14). Tal y como afirma J. Sanyova tras el estudio comparativo de varios retablos, esta asociación de granza y kermes se encuentra habitualmente en las veladuras rojas de los retablos brabantonas de los siglos XV y XVI (Sanyova 2013: 180).

El verde tiene una presencia significativa en las esculturas. Estéticamente adquiere un color muy rico y brillante, sobre todo cuando se asienta sobre lámina metálica. Cubre el envés de la túnica de San Pedro, y está aplicado sobre pan de oro. Aquí está compuesto por dos estratos, un primero más opaco, de tono verde-amarillento (0-50 µ), a base de cardenillo, amarillo de plomo y estaño y albaya, y un segundo traslúcido (0-5 µ) obtenido mediante una veladura realizada con un pigmento verde de cobre. En los realces del brocado aplicado de san Pablo, se identifica únicamente la capa traslúcida, de una gran viveza. Encontramos esta tonalidad también en pequeñas

zonas, como la base de las esculturas y la cubierta del libro de San Antón.

A juzgar por el estudio de correspondencia de policromía, el negro, realizado básicamente con negro de carbón vegetal, también tenía su protagonismo cromático, ya que el manto de San Antón era originalmente de este color, y los realces de color del brocado de su túnica también. En la arquitectura está presente en la tabla inferior y en el fondo del zócalo calado, como suele ser habitual, así como en otros pequeños detalles dispersos en las vestimentas y atributos (lomo y grafía de libros, etc.). En menor medida el pardo (figura del cerdito), el gris y el blanco pincelan el conjunto.

La ausencia de dos figuras originales (la Virgen y otro santo o santa) nos impiden hacer la comparación entre personajes masculinos y femeninos en la representación de los encarnados. En cualquier caso se trata de un acabado sobrio, sin detalles anecdóticos, si bien el maestro policromador ha buscado caracterizar la edad del personaje por medio de pequeños efectos de tonalidad [figura 7]. Los rostros están ejecutados en tono rosado con matizaciones en rosa más oscuro (pómulos, cejas, nariz) o más grisáceo (patillas). La boca es roja-rosa, con una pincelada muy intensa de laca roja oscura marcando las comisuras y el encuentro de los labios. Los dientes están tallados y posteriormente pincelados en blanco. Los ojos están pintados con el párpado superior en negro y el inferior en rojo (zona del lagrimal), negro para el iris y toque blanco. Las cejas tienen peleteados en pardo y blanco. Los cabellos y barbas presentan degradados en gris y blanco. Pequeñas pinceladas oscuras marcan uñas y pliegues en los dedos de manos y pies.



Figura 7.- Rostro de San Pedro y detalle del ojo (fotografía al microscopio digital, 20x).

Brocado aplicado

Los recursos decorativos en el retablo de Covarrubias tal y como ha llegado hasta nuestros días se limitan prácticamente al brocado aplicado. Sin punzonado sobre oro, sin aplicaciones metálicas ni decoraciones sobre plata corlada, la riqueza ornamental reside casi exclusivamente en esta técnica que imitaba los ricos tejidos bordados en hilo de oro de la época^[18]. Pero tal vez por ello su impacto es aún mayor: el contraste entre los mantos dorados uniformes y los enveses lacados con la riqueza y suntuosidad de estos motivos es notable.

El brocado aplicado recubre completamente y de forma continua las túnicas de los tres santos conservados. No presenta ningún ejemplo de brocado aislado ni de cenefa. Los modelos del brocado de San Pedro y San Pablo han podido ser identificados, no así el de San Antón, que actualmente se halla oculto bajo un espeso repinte que impide incluso vislumbrar su relieve.

El motivo de la túnica de San Pedro ha sido realizado a partir de una placa rectangular de 17,5-9,6 cm, dispuesta en vertical en hilera recta sobre la escultura, si bien un fragmento ha sido orientado en horizontal probablemente para aprovechar un recorte. Representa un motivo vegetal, a partir de una malla sinuosa creada por una cinta de dos tallos paralelos en forma de S, que alberga en su interior pequeñas flores, y de la que surgen a su vez tallos que se abren en dos grandes flores redondeadas de estructura compleja y dos hojas lisas de 5 pétalos. El conjunto está enriquecido por zarcillos y hojas estilizadas de diversas formas [figura 8].

El modelo presenta relieve en el contorno del dibujo, zonas lisas sobresalientes, puntos de relleno y estrías paralelas verticales (12 por cm). Estas líneas en general son uniformemente verticales, si bien se pueden observar ciertas inclinaciones en áreas concretas. Algunas irregularidades advertidas en la alienación de estas estrías son debidas a la deformación de la plancha al ser adaptada a los planos en tres dimensiones de la escultura. Los puntos en relieve imitarían los tejidos de terciopelo con hilos metálico en forma de rizo que se fabricaban en Italia –bouclé (Geelen y Steyaert 2011:148-149). Sobre la superficie dorada del brocado, se han ejecutado realces de laca roja siguiendo el relieve de la placa, salvo en los campos de puntos y estrías.

Geelen y Steyaert identifican este modelo en varias obras. Los más próximos al de San Pedro de Covarrubias decoran la vestimenta de la Virgen con Niño de la abadía de Vadstena, Suecia, pieza de origen bruselense de 1443 y el fondo en los paneles del castillo de Loppem, 1480-1500 (Geelen y Steyaert 2011: 602 y 455 respectivamente). La diferencia en las dimensiones del motivo y el nº de estrías por cm no autorizan a pensar que se trate de la misma placa, pero la similitud es muy grande. En el caso de Vadstena, más cercano con respecto a estos parámetros, el dibujo está volteado, en espejo. En el extenso repertorio de Imitation & Illusion las autoras identifican ejemplos similares —con



Figura 8.- Brocado aplicado de la túnica San Pedro: fotografía, reconstrucción del relieve y reconstrucción del color.

algunas variantes— en otras obras igualmente bruseleses, tanto en escultura como en pintura, incluso realizados mediante otro tipo de técnicas, por lo que es evidente que el motivo gozaba de cierta popularidad. Siempre según Geelen y Steyaert, el origen podría encontrarse en el lujoso manto del arcángel San Gabriel de la Anunciación de Jan Van Eyck de Washington, 1430-1435. La buena conservación del brocado que nos atañe, ha permitido completar las reconstrucciones precedentes.

Más recientemente, el estudio y la restauración del retablo bruselesense de La Virgen de Belén de Laredo, 1440, ha dado a conocer los brocados de esta obra en gran parte repolicromada en el barroco (Ceballos 2015). El modelo que ornamenta la túnica del arcángel San Gabriel de la Anunciación es muy semejante a los citados, creando una nueva conexión entre diversas obras. La relación a nivel formal entre los apóstoles de Laredo y Covarrubias había sido ya establecida con anterioridad por Fransen (Fransen 2001), quien retoma la idea de Steyaert de un modelo anterior: el apostolado monumental, hoy desaparecido,

de la Catedral de Bruselas, representado en la pintura La Exhumación de San Huberto, de Roger van der Weyden y taller (National Gallery de Londres).

La placa del brocado aplicado de la túnica de San Pablo es igualmente rectangular, de 16,7/8 x 14,5/6 cm, y se dispone también en hilera recta sobre la escultura, aunque en este caso los ajustes o “remiendos” son más numerosos. Cabría destacar el hecho de que el dibujo realizado no ha establecido una correspondencia exacta entre izquierda y derecha, produciéndose un ligero desplazamiento de las formas en el momento de situar las planchas las unas al lado de las otras.

El motivo es mixto, vegetal y animal, y reproduce un águila de forma esquemática posada en medio del follaje, rodeada de hojas en forma de palmeta, otras menores lanceoladas y algunos rayos. En general, los motivos con animales son más frecuentes en esta primera mitad del siglo XV y tienden a desaparecer con el paso de los años, si bien existen ejemplos posteriores muy notables, como el del retablo de Saluces (Bruselas, 1500-1510) [figura 9].



Figura 9.- Brocado aplicado de San Pablo: fotografía, reconstrucción del relieve y reconstrucción del color.



Figura 10.- Detalle del paño pintado en el fondo de la Verónica de Robert Campin, 1430-1432. Frankfurt Städelschse Kunstinstitut

El relieve es más sencillo que en el modelo anterior, incumbiendo únicamente al contorno y las estrías, verticales y regulares (12 por cm), que esta vez rellenan los campos del interior de las formas y no los fondos como en el ejemplo precedente. El brocado está dorado en su totalidad y la veladura verde recubre los fondos lisos, destacando fuertemente las formas perfiladas.

Motivos muy similares han sido repertoriados anteriormente. Frinta (Frinta 1963), en su temprano artículo de 1963, muestra el modelo utilizado en las puertas del retablo del museo de Baltimore atribuido al Maestro de Arguis (Aragón, 1465). Bachmann, Oellermann y Taubert por su parte publican el dibujo de varios brocados del retablo de Rothenburg (Alemania), policromado por Friedrich Herlin y su taller en 1466, entre los que se halla un motivo muy semejante (Bachmann, Oellermann y Taubert 1970). Aquí, la composición es casi idéntica, con recursos parecidos en la representación de hojas y palmetas, si bien el águila es mucho más naturalista y no hay rayos como en el brocado de Covarrubias.

A su vez, en la descripción de la policromía del retablo de la Pasión de Ternant (1455-1460), A. Gérard-Bendelé (Gérard-Bendelé 2002: 245) detalla el motivo de brocado de las vestimentas de dos figuras (centurión a los pies de la cruz y personaje al fondo de la Deploración); motivo que presenta aún más semejanzas con el de Covarrubias que el anterior al añadirse los rayos al lado del pájaro.

Geelen y Steyaert (Geelen y Steyaert 2011:55, 81) relacionan este modelo con la obra de los pintores de Colonia, especialmente S. Lochner, quien utilizó un modelo similar en el retablo de La Adoración de los Magos en la

catedral de Colonia (1440-42), el retablo de la Presentación en el Templo (ca.1447) del Hessisches Landesmuseum Darmstadt^[9] y en el de Heisterbach (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1445-1450?). Ejemplos a los que podríamos añadir el más tardío de las puertas del altar de Rothenburg.

Una mayor afinidad se observa en otros dos modelos señalados: el paño pintado en el cuadro de la Verónica de Robert Campin^[20], 1430-32, en el museo de Frankfurt [Karrenbrock y Peez 2018] [figura 10] y la obra del Maestro de Arguis citado anteriormente. En ambos encontramos la misma peculiar manera de representar la cola y ala del ave, mediante pequeños óvalos y círculos esquematizados. El hecho de haber encontrado este modelo en obras ejecutadas en distintos países (Alemania, Países Bajos y España) confirma la gran movilidad de patrones de motivos decorativos en Europa, bien sea a través de los propios artífices o de plantillas y dibujos. Resulta curioso advertir que tanto el brocado de Covarrubias como el del retablo de Colonia y el de las puertas de Rothenburg, está volteado con respecto a los demás motivos mencionados, es decir, el animal mira para su izquierda, mientras que en aquellos lo hace hacia la derecha.

Técnicamente, los tres brocados -incluido el de San Antón cuyo modelo no ha podido identificarse- están ejecutados de forma similar. Aplicados sobre el aparejo por medio de un adhesivo, están constituidos por una masa de relleno a base de cera de abejas y aceite secante con carga de pigmentos de tierra, carbonato cálcico y albayalde (60-400 μ) y cuentan con lámina de estaño (0-40 μ), pan de oro y realce de color. En los tres casos se detecta un adhesivo entre la masa de relleno y el estaño a base de aceite

secante (10-30µ) y, como es habitual, el mordiente entre el estaño y el oro (aceite secante con algunos granos de pigmentos). El dorado ya ha sido descrito anteriormente y las lacas siguen también las pautas explicitadas, la roja en dos capas (bermellón y laca) y la verde (veladura de cobre) y el negro (brocado de San Antón) en una sola. En los casos de San Pedro y San Pablo, los realces de color han sido efectuados antes de la aplicación del brocado sobre la escultura.

Conclusiones

La intervención llevada a cabo en el retablo de Covarrubias y los diversos estudios y pruebas científicas realizadas durante la misma, han permitido ahondar en el conocimiento de esta obra y colaborar en su ubicación dentro del conjunto de retablos bruselenses del siglo XV. El estudio dendrocronológico sugiere posponer su datación (1455) a una fecha posterior a la atribuida hasta ahora (1440) y a pesar de sus importantes pérdidas, la calidad de su talla y la riqueza de sus brocados aplicados le convierten en un referente en su campo.

Su policromía, sobria y rica al mismo tiempo, adquiere su propia personalidad dentro de la tradición de los retablos de la época, con los que se emparenta tanto por su colorido como por los materiales y procedimientos técnicos empleados. El dorado mate y bruñido, el azul de azurita en las bóvedas de los doseletes, las lacas rojas y veladuras verdes sobre estratos opacos o láminas metálicas, la naturalidad en la imitación de encarnaciones y cabellos y la decoración exclusiva a base de brocados aplicados yuxtapuestos son algunas de sus características principales.

Los modelos de brocado aplicado utilizados relacionan este retablo con obras esculpidas principalmente de origen bruselense (Virgen de Vadstena, retablo de Laredo y de la Pasión de Ternant) pero también con obras de otra procedencia (retablo de Rothenburg) y con pinturas diversas. En este último caso, el motivo ha podido ser realizado con la misma técnica de brocado aplicado (puertas del Maestro de Arguis) o simplemente pintado (la Verónica de Robert Campin o la Anunciación de Jan Van Eyck, entre otras). Es decir, que esta decoración nos permite entrever por una parte la conexión entre pintores y policromadores y por otra el vínculo entre obras de diversa procedencia (Países Bajos, Alemania, España), realizadas en un periodo cronológico determinado (1430-1465). Lo que parece demostrar el entramado estrecho de relaciones entre diversos maestros y/o talleres y la pervivencia en el tiempo de ciertos patrones de decoración.

La investigación sobre el retablo de Covarrubias sigue en proceso: la marca del reverso permanece sin determinar y la identificación de la hipotética imagen central a la espera de un estudio que corrobore su pertenencia al retablo, por no citar más que dos líneas de trabajo a seguir. Esperemos

que la colaboración entre diversos especialistas permita avanzar en estos terrenos y posibilite en los próximos años ofrecer al público y a los investigadores más datos sobre este testigo de la producción flamenca exportada.

Notas

[1] Bien que poco conocida, esta obra ya había sido objeto de estudio por parte de varios historiadores (Ordax 1989: 184-191; Didier 2001: 135; Franssen 2001:420; Ara Gil 2006: 190-191; García Esteban 2008; Barrio Olano, Berasain Salvarredi, Muñiz Petralanda 2013).

[2] Realizada por Albayalde-conservatio.

[3] Antes de la intervención actual, dos tallas (Santiago y San Antón), de dimensiones, procedencia y datación diversa a las esculturas originales, ocupaban la calle central y una lateral del retablo.

[4] Desde aquí queremos agradecer a todas aquellas personas que han participado en el estudio y tratamiento del retablo. Equipo de restauración y documentación: V. Aldabe, P. de la Serna, I. Fernández González. Estudio de proporciones y soporte: J.-A. Glatigny. Historiador del Arte: J. Muñiz Petralanda. Análisis químicos: Artelab y J. Sanyova, IRPA. Dendrocronología: P. Fraiture, IRPA. Análisis de microorganismos: TSA, Conservación de Patrimonio. Fotografía I. Salaberria. Levantamiento de planos: I. Mantiñan. Comité de Seguimiento: E. Mercier (IRPA), C. Périer d'leteren, M. Serck-Dewaide, Carlos Tejedor (JCYL), C. Escudero (JCYL) y J.M. Valderrama (párroco de la Colegiata).

[5] Ver más adelante examen dendrocronológico.

[6] Los retablos de origen brabantón gozaron de gran estima en España y fueron requeridos por nobleza, burgueses y comerciantes. En España se conservan unos pocos retablos fechados en la primera mitad del siglo XV: el retablo de la Infancia de Cristo de Santibáñez-Zarzaguda, de la Virgen de Belén de Laredo, el relieve de la Vida de la Virgen de Cifuentes, el de las Navas de Tolosa en Pamplona, el fragmento de la Natividad en Sotopalacios y el retablo de la Pasión de Segovia.

[7] Juanjo Clopés es conservador de Museos y su línea principal de investigación se centra en el patrocinio artístico de los mercaderes burgaleses durante los siglos XV y XVI. Ha estudiado la documentación de la Colegiata de Covarrubias y la información que aquí presentamos, inédita, ha sido facilitada por él mismo.

[8] Con motivo de la construcción de un nuevo retablo para acoger la devoción a Nuestra Señora del Rosario —cuya cofradía se documenta en la villa de Covarrubias al menos desde el año 1607—.

[9] En el caso de los retablos importados a España parece que el protagonismo esencial en su adquisición corresponde a mercaderes. Sirvan de ejemplo: Pedro Ibáñez de Rentería (Retablo de la Pasión, de Lekeitio), Pedro de Mutiolo (Relieve de

San Saturnino de Pamplona), García de Salamanca (Retablo de San Lesmes, Burgos) o Juan Sáenz de Herrán (Retablo de Orduña, Bizkaia) (Muñiz Petralanda, Barrio Olano, Berasain Salvarredi 2018).

[10] Bruselas, a partir de 1454 grabó sus producciones con un cepillo y un compás (garantía de la ebanistería), un mazo (de la madera y escultura) y la marca BRVESEL sobre el dorado (de la policromía); Amberes, partir de 1470, con una mano estampada (calidad de la madera), dos manos sobre el marco de las puertas (probablemente la garantía de la pintura) o el castillo con dos manos encima -o sin ellas- (conformidad de la policromía y tal vez la de todo el producto); Malinas, un emblema de tres palos del escudo de la villa (escultura), MECHELEN (para la policromía) o M (sobre el dorado).

[11] En una Virgen con niño proveniente de Malinas (1515-1520), se ha encontrado sobre el zócalo un punzón cuadrado con forma de ancla en el centro, rodeada de dos letras no muy legibles (Serck 1995: 109-110).

[12] La albura está formada por los anillos más recientes de la vida del árbol y es fácilmente degradable, razón por la cual no suele ser utilizada para la fabricación de obras de arte. El número de anillos de albura en una determinada población o región es relativamente estable y puede ser estimado en base a estudios estadísticos o experimentales, si bien puede variar según parámetros aún mal definidos. El intervalo de estimación del número de anillos de albura suele ser, pues, bastante amplio y en el caso que nos ocupa ha sido estimado en 6 (Fraiture 2017, 27)

[13] Los retablos que reproducen grupos de santos no son los más abundantes en la producción brabancona. Entre los testigos conservados en España, solo se conocen dos ejemplares: el retablo las Navas en Pamplona, Bruselas, 1435-1450 y el de Nuestra Señora de Belén en Laredo, Bruselas, 1440. En este último caso los apóstoles se disponen agrupados en un espacio aparte, a modo de banco, lo que ha suscitado dudas sobre su pertenencia original a este retablo.

[14] Esta fineza en el bol diferencia a los retablos brabancones de los españoles, aunque el retablo de la Coronación de Erretería, de origen bruselense (1528), posee también un bol más cubriente (Barrio Olano 2013: 144).

[15] Estos últimos casos sólo han sido detectados a nivel visual, no han sido analizados.

[16] Esta estructura, de una laca aplicada sobre un estrato opaco, es usual en la escultura policromada brabancona.

[17] En el informe realizado, J. Sanyova determina que el textil utilizado para fabricar esta laca ha sido teñido con la granza de los tintoreros (*Rubia tinctorum* L.). El aglutinante es a base de aceite.

[18] Esta austeridad decorativa se encuentra también en otros retablos brabancones de la primera mitad del siglo XV, como es el caso del de las Navas de Tolosa en Pamplona (1435-1450). A.

Cascio y J. Levy en su artículo sobre las técnicas de la policromía en las esculturas brabanconas presentan un resumen muy gráfico sobre la evolución de los motivos decorativos (Cascio y Levy 2002). Por otra parte, la existencia de brocado aplicado en este retablo había sido referenciada por Rodríguez, quien aludía a esta obra como Retablo de Santiago (Rodríguez 2009, 825).

[19] Dato facilitado por M. Serck-Dewaide.

[20] Nuestro más sincero agradecimiento a F. Wolf y J. Sander por su amabilidad al facilitarnos información y bibliografía sobre esta obra y su contexto.

Bibliografía

ANDRES ORDAX, S. (coord.) (1989). *Castilla y León/1 Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*, vol. 9 de La España Gótica, Madrid, 184-191.

ARA GIL, C.J. (2006). "Los retablos de talla góticos en el territorio burgalés" en *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 190-191.

ARTE-LAB S.L. (2017). *Estudio de los materiales presentes en micromuestras de policromía tomadas del Retablo de los Santos 1440, Colegiata de Covarrubias (Burgos)*. Madrid, informe inédito.

BACHMANN, K.-W., OELLERMANN, E. & TAUBERT, J. (1970). "The conservation and technique of the Herlin altarpiece (1466)" en *Studies in Conservation*, 15:4, 327-369.

BARRIO OLANO, M., BERASAIN SALVARREDI, I. Y MUÑIZ PETRALANDA, J. "Retablos flamencos esculpidos en España". <http://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/inicio>. [Consulta: 30/12/2017].

CASCIO, A., LEVY, J. (2002). « Techniques de la polychromie des sculptures brabanconnes: quelques réflexions » en GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. (dir.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*. Paris : La documentatio française, 127-159.

CEBALLOS ENRIQUEZ, L. (2015) "Aproximación a la técnica y atribución de la escultura bruselense del retablo de Belén en Laredo (Cantabria), a través de su conservación y restauración" en *Informes y Trabajos*, Madrid: IPCE, 13: 39-56.

DIDIER, R. (2001). "L'art hispanoflamand. Réflexions critiques. Considérations concernant des sculptures espagnoles et brabanconnes", en Yarza Luaces, J. e Ibáñez Pérez. A.C. (dirs.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 135.

FRAITURE, P. (2017). *Rapport d'analyse dendrochronologique*. Número de dossier IRPA: 2017.13481. Bruselas, informe inédito.

FRANSEN, B (2001). "La difusión de un apostolado de origen bruselense a lo largo del siglo XV y su reflejo en la obra de Rodrigo Alemán" en Yarza Luaces, J. e Ibáñez Pérez. A.C. (dirs.),

Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época, Burgos, 417-423.

FRINTA, M. (1963). "The use of wax for appliqué relief brocade on wooden statuary" en *Studies in Conservation* 8: 136-147.

GEELLEN, I., STEYAERT, D. (2011). *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* en *Scientia Artis* 6, Bruselas.

GLATIGNY, J.-A. (1993). "Des marques énigmatiques" en Nieuwdorp, H. (dir), *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw*, Vol. 2, Amberes, 142-143.

GLATIGNY, J.-A (2016). *Rapport Retable Covarrubias*. San Sebastián, informe inédito.

GONZALEZ ARCE, J.D. y HERNÁNDEZ GARCÍA, R. (2011). "Transporte naval y envío de flotas comerciales hacia el norte de Europa desde el Cantábrico oriental (1500-1550)" en *Espacio, tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 24: 63-72.

KAGAN, J., GÉRARD, A., GÉRARD-BENDELÉ, A. (2002). «Le retable de la Passion de Ternant» en Guillot de Suduiraut, S. (dir.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, 18-19 mayo 2001, París, 229-272.

KARRENBROCK, R, y PEEZ M. (2018). « Das spätmittelalterliche Hochaltarretabel der Zisterzienserkirche Kamp » en *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege*, 46, 235-270.

MUÑIZ PETRALANDA J., BARRIO OLANO M., BERASAIN SALVARREDI I. (2018). "Carved Flemish altarpieces in Spain: reflections on their commissioners and the relationship between Flemish and Hispanic artistic traditions" en *Netherlandish Art*.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, A. (2009). *Análisis y clasificación de los brocados aplicados de los retablos de Gipuzkoa*. Universidad del País Vasco.

PÉRIER-D'ETEREN, C. (203). « Los retablos brabanzones de puertas pintadas" en Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi, I. (eds) *El retablo de la Coronación de la Virgen. Parroquia de la Asunción de Erreterria*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 21-30.

RIEF, M. (2005). "Engraved Marks on Baltic Wainscot Boards" en Van De Velde, C., Beeckman H., Van Acker, J., Verhaeghe, F. (Eds.), *Constructing Wooden Images*, (Actas de coloquio), Bruselas, 127-146.

SANYOVA, J. (2017). *Caractérisation des glacis rouge et brun prélevés dans la polychromie du retable des Saints de Covarrubias (Espagne)*. Numéro de dossier IRPA: 2017.13528. Bruselas, informe inédito.

SANYOVA, J. (2013). "Las lacas rojas de los siglos XV y XVI: El caso específico del retablo de la Coronación de la Virgen de Erreterria (Gipuzkoa), España" en Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi,

I. (eds) *El retablo de la Coronación de la Virgen. Parroquia de la Asunción de Erreterria*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

SERCK-DEWAIDE, M. (1995): « La Vierge à l'enfant » en Allard, D., (dir). *Dorures, brocarts et glacis. S.O.S Polychromies*, Bruselas, 109-110.

SERCK-DEWAIDE, M. (2005). « Matériaux et techniques » en D'Hainaut-Zveny, B. (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XVe - XVIe siècles*, Bruselas, 55-61.

**Maite Barrio Olano**mbarrio@albayalde.org

ALBAYALDE-conservatio

Maite Barrio Olano es directora de ALBAYALDE-conservatio desde 1989, empresa dedicada a la conservación del patrimonio cultural (www.albayalde.org). Trabaja principalmente para el sector público realizando numerosas intervenciones en el campo de la conservación preventiva y restauración; diseño de reservas de colecciones (*Gordailua*, *Disseny HuB Barcelona*, *Museo de Colecciones Reales de Madrid*); proyectos de investigación (*POLICROM*) y de difusión (*Retablos Flamencos en España*); proyectos europeos (*Policromia*) y de colaboración inter-institucional (*Capilla Real de Granada*). Los estudios sobre retablos flamencos es una de sus líneas de trabajo destacadas. Licenciada en Hª del Arte y Arqueología (Sorbona), licenciada en Conservación de Bienes Culturales (Panteón Sorbona), diplomada en Conservación y Restauración de Obras de Arte y Museología (UIA, Florencia), con estadía de formación en el Instituto Real de Patrimonio Artístico de Bruselas.

**Ion Berasain Salvarredi**albayalde.conservatio@gmail.com

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, UPV.

Ion Berasain Salvarredi es jefe de proyectos y co-fundador de ALBAYALDE-conservatio, empresa dedicada a la conservación del patrimonio cultural (www.albayalde.org). Trabaja principalmente para el sector público realizando numerosas intervenciones en el campo de la conservación preventiva y restauración; diseño de reservas de colecciones (*Gordailua en Irún*, *Disseny Hub Barcelona*, *Museo de las Colecciones Reales de Madrid*); proyectos de investigación (*POLICROM*) y de difusión (*Retablos Flamencos en España*); proyectos europeos (*Policromia*). Los estudios sobre retablos flamencos es una de sus líneas de trabajo destacadas. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, diplomado en Restauración (CEROA), diplomado en Conservación y Restauración de Obras de Arte y Museología (UIA, Florencia).

Artículo enviado el 05/02/2018

Artículo aceptado el 04/06/2018