

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE HINOJOSA DE SAN VICENTE (TOLEDO). UNA RESTAURACIÓN AFORTUNADA

Jesús Ángel Sánchez Rivera
Historiador del Arte. UCM

Gustavo Márquez Grassani
Restaurador

En los últimos años la conservación y recuperación del patrimonio histórico-artístico toledano ha experimentado un enorme impulso bajo el auspicio de diversas administraciones e instituciones públicas y privadas. No obstante, es largo el camino por recorrer, debido a la extraordinaria riqueza de dicho patrimonio y a la rémora cultural que nuestro país padeció durante décadas. Un fenómeno que se hace patente en las localidades más alejadas de la Ciudad Imperial, situadas en los márgenes de su provincia, aún desatendidas en muchos aspectos desde el epicentro toledano.

Sin embargo, el presente artículo tiene ocasión de celebrar la restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Hinojosa de San Vicente (Toledo)¹. Gracias a esta intervención, el retablo y las imágenes que alberga han recobrado en gran medida su antiguo lustre; dorados, estofados, carnaciones y pinturas se han desprendido de *disfraces* adheridos a través de los siglos y de algunas huellas del implacable tiempo. Una segunda fase de trabajo, prevista para este año 2007, terminará por recuperar el antiguo esplendor de la obra, eliminando los repintes modernos de los nichos laterales.

Nuestro estudio ofrece una descripción y un análisis estético del retablo, así como una explicación iconográfica de cada una de sus imágenes y pinturas. Todo ello se completa con la transcripción y análisis de los do-

¹ Restauración realizada por iniciativa del párroco, D. Miguel Garrigós Domínguez, con la ayuda de sus feligreses, y efectuada por Gustavo Márquez Grassani entre julio y octubre de 2006.

cumentos referentes al mismo que localizamos en el archivo parroquial. También pretendemos dar a conocer nuevas interpretaciones y precisiones sobre la obra surgidas a la luz de dicha labor de restauración².

I. EL RETABLOY SUS IMÁGENES. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La iglesia parroquial de Hinojosa es una construcción tardogótica que hubo de comenzarse a principios del siglo XVI, como la mayoría de los templos de la comarca de la Sierra de San Vicente, donde se encuentra. Es de una sola nave y torre-campanario (SE), con dos accesos laterales (N y S), cinco tramos separados por arcos diafragmas y techumbre de madera. Presenta una sencilla decoración en los capiteles, con molduras y bolas. El presbiterio, de planta poligonal de cinco paños, está cubierto con bóveda de crucería estrellada –aún con restos policromos–. La tribuna se alza a los pies del edificio. La sacristía, realizada en 1564 según trazas de Pedro de Tolosa (h. 1525-1583), se hubo de realizar con posterioridad al edificio. Así mismo, las capillas laterales cercanas al presbiterio fueron añadidas más tarde al cuerpo del templo, obras probablemente del siglo XIX³.

Entendido como un artificio arquitectónico inserto a su vez en una arquitectura, el retablo mayor establece una relación dialéctica con la cabecera poligonal que lo acoge. El presbiterio, con sus entrepaños encalados y su pétreo bóveda de crucería, contrasta con el mural dorado y policromado, articulado con gran variedad de elementos decorativos, esculturas y pinturas. De este modo, al estilo gótico tardío en que se levantó el templo en sus orígenes se superpuso, como una segunda piel, esta obra que podemos definir como epígono del estilo clasicista. En un primer momento pensamos que quizás había sustituido a un retablo anterior, de menores dimensiones, adosado a la cabecera en los comienzos de la iglesia. Sin embargo, hoy día opinamos que no existe ningún argumento para afirmar esta hipótesis.

El retablo es obra de madera de pino, de 580 x 440 cm.⁴, cuya super-

² En este sentido, rectificamos y completamos algunas hipótesis aparecidas en nuestro estudio: SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *La Sierra de San Vicente y la Villa de Hinojosa*, Madrid, Eurédice, 2004, pp. 123-132.

³ SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *Ibid.*, pp. 111-122.

⁴ La correspondencia en varas castellanas, medida de la época, sería de unas 7 varas de altura –a las que habría que añadir una más de la cruz de remate– por 5 varas y un palmo de ancho.

ficie está dorada y parcialmente policromada. Es de lamentar que años atrás se repintara el conjunto con una pintura dorada de pésima calidad –un poco antes ya se había dado pintura blanca en algunas partes–, ocultando el pan de oro original, mucho más brillante. Por fortuna, la restauración que ahora celebramos ha permitido recuperar en gran parte el acabado primigenio.

Las características tipológicas del mismo, que describimos a continuación, permiten encuadrarlo dentro de la tradición escurialense, que imperó en toda Castilla hasta mediados del Seiscientos⁵. De este modo, fechamos su ejecución durante la primera mitad del siglo XVII⁶. En relación con este influjo escurialense, hemos de mencionar necesariamente el desaparecido retablo de la iglesia parroquial de San Andrés, en Castillo de Bayuela⁷. Esta importante obra, sólo conocida a través de fotografías antiguas, ofrecía una mayor dependencia con las formas y proporciones de la obra de la basílica de El Escorial: de dos cuerpos iguales más ático con frontón triangular y aletones, y tres calles, con obeliscos y bolas como remate en correspondencia con las columnas laterales; sin embargo, su apariencia era menos esbelta, al suprimir el último cuerpo y contraer los intercolumnios laterales –variación impuesta, sin duda, por un espacio preexistente más reducido–. El retablo de la iglesia de Hinojosa, que por entonces estaba sujeta a la parroquia de Castillo de Bayuela, ofrece una solución algo distinta –sin intercolumnios y con remate curvo del ático–, y también más modesta en sus dimensiones y su ejecución⁸.

⁵ Una aproximación al tema fue hecha por GARCÍA GAÍNZA, M.^a C.: “Significado y valoración de la escultura escurialense en el panorama español”, en: *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1994, pp. 269-285.

⁶ Hace unos años creímos haber encontrado unas referencias documentales sobre ciertas donaciones particulares para el dorado del retablo, concretamente en 1633 y en 1637. Esto, junto al estilo de la obra, nos llevó a situar su realización a comienzos del siglo XVII (SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *op. cit.*, p. 126). Al revisar de nuevo el documento, ahora sabemos que se refería al dorado del retablo que se encuentra en una de las capillas laterales, el del *Cristo del Perdón*. De este modo, por el momento sólo contamos con la propia obra como fuente para establecer su datación, que seguimos manteniendo en la primera mitad del XVII.

⁷ El 25 de julio de 1924 un incendio fortuito, cuyo origen estuvo en una vela del propio retablo mayor, arrasó todo el interior de la iglesia. El retablo fue sustituido por el que permanece en la actualidad, magnífica obra cerámica de los Ruiz de Luna.

⁸ Como hemos apuntado, la iglesia parroquial de Hinojosa fue subsidiaria de la de Castillo de Bayuela hasta 1757; en lo civil, el pueblo adquirió su independencia de Bayuela en fecha más temprana, el 10 de abril de 1632, en que le fue otorgado el título de villazgo (SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *op. cit.*, pp. 67-68, 83, nota 113).

Parte del retablo apoya sobre cuatro losas de granito rosado labradas con motivos geométricos⁹, que formaban parte del antiguo banco, hoy desvirtuado por diversas reformas realizadas durante la pasada centuria¹⁰. Por encima de éste, la estructura se organiza en tres calles, siendo la central mayor, y dos cuerpos, más un remate central, o ático, coronado por un arco de medio punto ligeramente rebajado y flanqueado por aletones. Cinco nichos en forma de arco de medio punto y con fondos de tabla pintados acogen a otras tantas imágenes en la actualidad: dos, laterales, en el cuerpo inferior –el nicho de la calle central desapareció tras una reforma, eliminando también el antiguo sagrario¹¹ y el altar–; y tres en el segundo cuerpo. Y un nicho más que conforma el ático del retablo, que hubo de estar rematado por una cruz; creemos que ésta es la cruz de madera que aún se conserva en la sacristía¹².

Los dos cuerpos se articulan y vertebran mediante columnas exentas, de capitel corintio y fuste con decoración vegetal (el primer tercio) y es-

⁹ En realidad, las dos piedras de los extremos (de 120 x 19 cm.) imitan grandes piedras talladas e incrustadas –las otras dos centrales, de tono grisáceo, son réplicas modernas–, como las que aparecen pintadas en las pilastras del retablo, mientras que las otras dos más anchas (de 100 x 46 y 100 x 63 cm.) simulan la decoración de aplicaciones de bronce que lucían algunos muebles de la época.

¹⁰ Entre las reformas llevadas a cabo en el presbiterio y las intervenciones que han afectado al retablo durante el pasado siglo, nos interesa destacar la realizada en la segunda mitad de los 60, cuando se destruyó el altar antiguo –también el sagrario-expositor y la predela– y se hizo uno nuevo, cara a los fieles. Apareció entonces, tras el altar, una pintura sobre tabla con la representación de tres de los Padres de la Iglesia occidental, casi único ejemplo de pintura antigua que conserva la parroquia. De este modo se adaptaba el altar a la reforma litúrgica emanada del Concilio Vaticano II (1962-1965). Aquí, como en muchas iglesias de toda España, se dañó seriamente el patrimonio artístico por una mala interpretación de las normas conciliares: con la buena intención de acercar las celebraciones a los fieles, se eliminaron numerosos altares, cuando las directrices del Concilio nada decían de su destrucción e, incluso, recomendaban la buena formación de los sacerdotes en materias histórico-artísticas con objeto de valorar y preservar el rico patrimonio de la Iglesia. Durante otra intervención, a principios de los 70, se colocarían varias piedras labradas, formando dos arcos, en los huecos laterales donde estaba el antiguo banco; al parecer, ambas son ventanas que trajeron entonces del ruinoso convento de carmelitas calzados del Santo Desierto del Piélagu.

¹¹ Los documentos más antiguos hablan de “sagrario”. Sin embargo, por testimonios orales sabemos que sobre éste había también un expositor. A lo largo del texto hablaremos de ambas piezas asociadas.

¹² Cruz de 91 x 69 x 5,5 cm., de madera dorada, y con decoración semejante a la de algunas pilastras del retablo, a base de cadenas de círculos. En la parte superior del ático observamos un cajeadado para insertar la cruz en cuestión. Como explicaremos más adelante, pensamos que esta pieza fue eliminada por en algún momento del pasado por no haber en el hueco existente entre la parte superior del retablo y la bóveda. La razón podría ser una hipotética obra en el presbiterio que alzara el nivel del suelo –unos 60 cm.–, o quizá el que el retablo fuera una obra reaprovechada de otro lugar, aunque esta hipótesis nos parece menos plausible.

trías (los dos tercios superiores). Columnas que enmarcan las correspondientes hornacinas, en forma de arcos de medio punto, decorados con casetones lisos en el intradós, rosca con tira de contario y trasdós de puntas de hojas, vegetales adaptados al espacio de las enjutas, y jambas molduradas con cadenas de círculos. Sin embargo, para diferenciar y otorgar mayor preeminencia al nicho mayor –de la Inmaculada–, éste cuenta con decoración de gallones y clavos, al modo castellano¹³, jambas e intradós con casetones con vegetales, cabezas de querubes en las enjutas, y las citadas cadenas de círculos en el frente de las jambas; todo ello enmarcado por una doble moldura de contario y de ovas. También, dos sargas de motivos vegetales y telas flanquean los dos nichos centrales. De los entablamentos que han de dividir horizontalmente cada piso sólo se ha conservado el inferior, con decoración de denticulos, ovas y ménsulas de acantos. Una pieza con roleos vegetales sirve de tránsito entre las dos hornacinas centrales. La parte superior de remate fue resuelta con un gran ático: un nicho con arco escarzano sobre pilastras estriadas y policromadas; la rosca del arco presenta ménsulas de acantos y flores alternas, mientras que el intradós ofrece casetones con vegetales. Dos aletones flanquean el ático. Son de silueta curva, con sargas de frutas policromadas y bolas sobre obeliscos con pedestal de tornapuntas. Además, el frente de cada aletón presenta una profusa decoración de estofaduras, formando un entramado de cintas y motivos vegetales. También una bola sobre pedestal remata cada lado del retablo, en correspondencia con las columnas extremas (lám. 1).

La policromía contribuye a la riqueza y realce del conjunto. Predominan los tonos encarnados y rosáceos, verdosos y azulados. Además de las partes pintadas que ya hemos señalado, presentan policromía los pedestales inferiores del banco donde, dentro de un cajeadado tallado, aparece decoración vegetal, con pequeñas flores y frutos. También las pilastras que están tras las columnas, de capiteles y pedestales con fingidas joyas talladas y estrías coloreadas. A todo ello habría que añadir el interior de las cinco hornacinas, que con la técnica del estofado, fingen ricas telas en tonos encarnados; aunque hasta ahora sólo se ha intervenido en el mayor de ellos, esperamos el resultado final tras completar este año el proceso restaurador.

Al margen de algunos elementos arcaizantes –pensamos, por ejemplo, en el tercio inferior de las columnas adornado¹⁴– y pese a la pro-

¹³ Estos motivos decorativos fueron muy utilizados como aplicaciones para los marcos en el ámbito hispano de la primera mitad del XVII; por ejemplo, en la provincia de Valladolid podemos contabilizar numerosos ejemplos.

¹⁴ Este elemento se repite en muchos retablos de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII en la Archidiócesis de Toledo.



Lám. 1. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Hinojosa de San Vicente (foto de J. Á. Sánchez Rivera).

fusión de elementos decorativos, éstos se disponen de manera clara y ordenada, en un entramado de gran equilibrio, lejos aún de las agitadas y abigarradas formas del barroco decorativo. De hecho, y a pesar de haber sido alteradas las proporciones del conjunto¹⁵, el espectador atento aún puede advertir la *symmetria* de la obra –en el sentido vitruviano del término–¹⁶. El cuerpo del retablo –banco y dos cuerpos– se puede inscribir en un cuadrado perfecto –la altura y la anchura son iguales–¹⁷, por lo que se podría trazar también un círculo –cuyo eje se encontrara en el centro de la antigua custodia– en el que quedase inscrito dicho cuerpo. Además, la altura del ático es un tercio de la altura total de la obra. Y también las hornacinas se inscriben en cuadrados perfectos –desde la base hasta el entablamento y desde un flanco al otro de ambas columnas–¹⁸ (lám. 2). De este modo podríamos establecer numerosas correspondencias matemáticas, pues el tracista del retablo hizo uso de un sistema modular, de un orden en base a la columna. De nuevo habríamos de recordar la herencia escurialense, pero también los tratados de arquitectura manejados por los tracistas en aquel momento¹⁹.

Las imágenes en él representadas, que más adelante analizaremos, son: *San Pablo*, la *Inmaculada Concepción*, *San Juan Bautista*, *San Antonio de Padua*, *San Ramón Nonato* y *Cristo crucificado*, flanqueado por la *Virgen* y *San Juan Evangelista* pintados sobre tabla. A ellas hay que añadir la pintura con tres de los *Padres de la Iglesia occidental*, que en otro tiempo formó parte de la predela.

Siguiendo la clasificación tipológica que acuñara Martín González, podemos definir la forma del retablo como de planta recta, pese encontrarse en un espacio proclive a albergar un *retablo-hornacina*; y, funcionalmente, se trata de un *retablo eucarístico*, a pesar de haber quedado un tanto desvirtuado porque el sagrario-expositor original no ha llegado has-

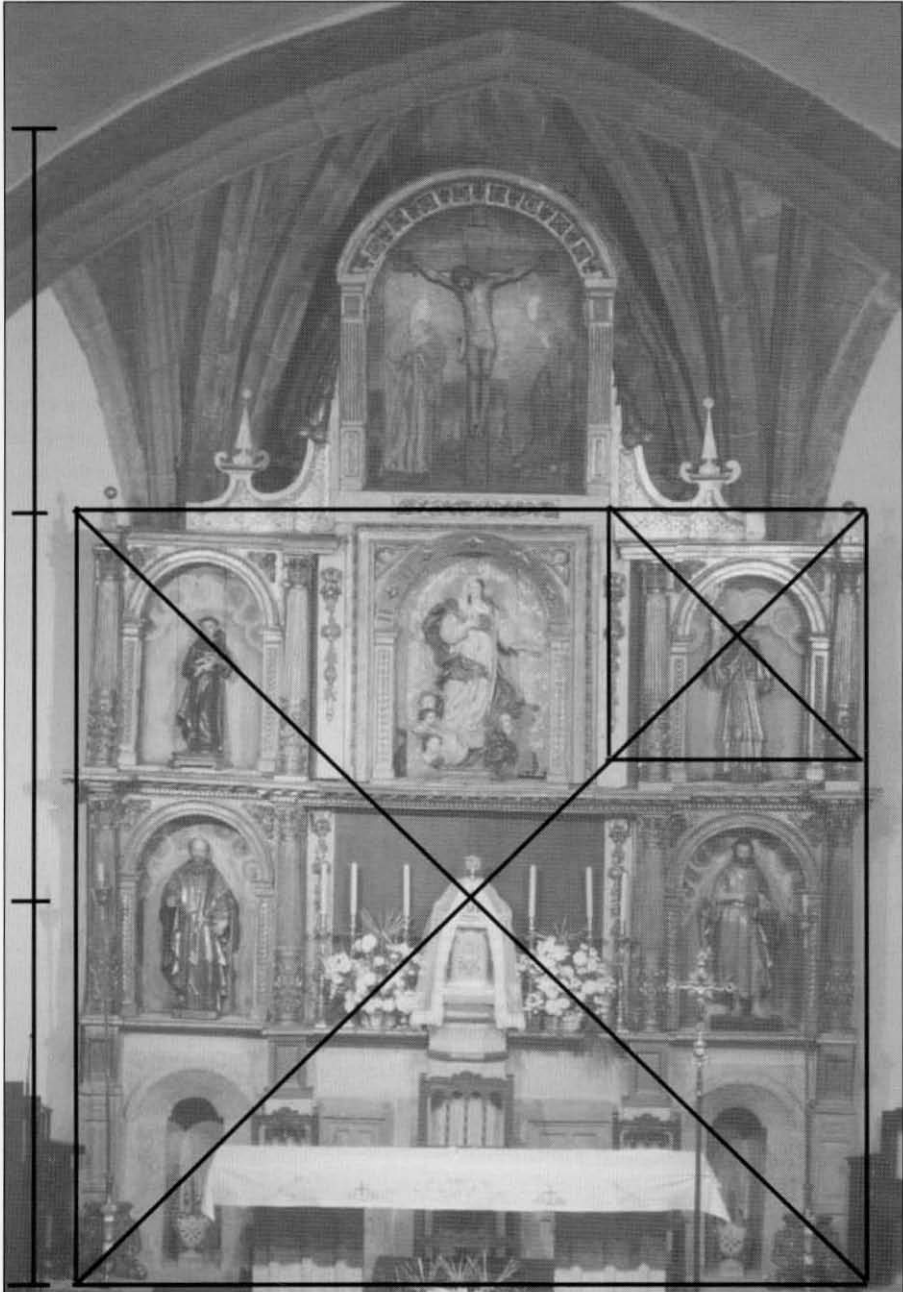
¹⁵ Nos referimos sobre todo a la eliminación del entablamento superior.

¹⁶ “La composición de la construcción de los templos [esto es extensible a toda noble Arquitectura] depende de la simetría, cuyas reglas deben por tanto ser observadas cuidadosamente por los arquitectos. Nace la simetría de la proporción que los griegos llaman analogía. La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto: de esta correspondencia de medidas depende la relación de las proporciones.” VITRUVIO, M. L.: *Los Diez Libros de Arquitectura*, Libro Tercero, Capítulo Primero, Barcelona, Ed. Iberia, 1997, p. 67 (traducción, prólogo y notas de Agustín Blázquez; 1.ª edición de 1955).

¹⁷ Unos 440 cm., contando con la parte del entablamento superior desaparecida.

¹⁸ Cuadrados de 124 cm. de lado.

¹⁹ Sería interesante rastrear las posibles fuentes impresas de la obra, tanto las bases teóricas como las geométricas o las de carácter gráfico.



Lám. 2. *Proporciones geométricas de la obra. Ha de tenerse en cuenta la ausencia del entablamento superior y la reconstrucción del arco del ático, en origen de medio punto, que disminuyeron la altura en unos 60 cm. –sin contar la cruz de remate, también ausente– (J. Á. Sánchez Rivera).*

ta la actualidad²⁰. En este sentido, y como ya hemos apuntado, convergerían simbolismo y geometría al situar el cuerpo de Cristo –bien en el sagrario, bien en el expositor o la custodia– en el centro geométrico del cuerpo del retablo.

El primer inventario conservado en el archivo parroquial, fechado el 1 de marzo de 1703, permite conocer el programa iconográfico original del retablo, actualmente desvirtuado por diversas vicisitudes acaecidas en el pasado siglo. El documento dice así:

“Primeramente, el retablo del altar mayor con sus ymágenes de bulto en esta forma: una de Nuestro Señor Jesuchristo crucificado en la eminencia del dicho retablo y último nicho; otra ymagen de Nuestra Señora de la Conzepción, ttitular de esta yglesia, en el cuerpo de el retablo; y a sus dos lados, dos ymágenes, una de San Juan Bautista y otra de San Blas; y más abajo, en correspondiengias de estas dos, las dos ymágenes de los señores y appóstoles, San Pedro y San Pablo; y a los lados y ençima de la custodia y tras, tres ymágenes pequeñas de Santa Úrsula, Santa Cecilia y Santa Luzía; y toda la fábrica de el dicho retablo dorada”²¹.

Como se puede observar, no se hace mención a las pinturas, que se debieron considerar como partes integrantes del retablo –a diferencia de las imágenes de bulto–. Adviértase también que algunas de las imágenes mencionadas hoy día no se conservan; más adelante trataremos dicho asunto.

Teniendo en cuenta la antigua disposición de las figuras en el retablo, la lectura programática del conjunto cobra sentido: la Virgen, presidiendo el conjunto por ser la imagen titular de la parroquia, aparece como interesora en su identificación con la Inmaculada Concepción; la Madre de Dios “*sine macula*” que mediará entre la Divinidad y los hombres el día del Juicio Final. El Calvario corona el conjunto, con Cristo crucificado de bulto redondo sobrepuesto a un fondo pintado con la Virgen y San Juan Evangelista en primer plano y la representación ideal de la ciudad de Je-

²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1993, pp. 14-16.

²¹ Archivo de la Parroquia de la Inmaculada Concepción, Hinojosa de San Vicente (A.P.I.C.), caja 17, libro 42, fol. 226 y 226 v.). El libro becerro que recoge éste y el resto de inventarios antiguos de la parroquia está compuesto por documentos de diversa índole, que se encuadernaron en 1730; en él existen anotaciones de mandas testamentarias desde 1535 –aunque con letra del siglo XVIII–, llegando la documentación hasta el año de 1860. Para la transcripción de los documentos se ha mantenido la grafía original de los escritos, salvo en el uso de las mayúsculas y de los signos de puntuación y de acentuación, donde se han observado las reglas ortográficas actuales para facilitar su lectura.

rusalén; el Redentor que a través de su sacrificio viene a salvar a la humanidad del Pecado. El punto central y fin último de todo este *discurso* teológico se encontraría en el sagrario²²: es a través de Cristo como el hombre puede llegar a alcanzar la Salvación Eterna. Y, en consecuencia, una vez más se manifiesta la idea de exaltar el Sacramento de la Eucaristía, siguiendo el espíritu contrarreformista emanado del Concilio de Trento (1545-1563).

El papel de los santos en el programa iconográfico desempeña, por un lado, un papel intercesor, y por otro, sus vidas ofrecen virtuosos ejemplos de vida cristiana a los fieles. Una tercera función no menos importante, más aún en el ámbito de la piedad popular, es la de su carácter taumatúrgico, normalmente vinculado a un patronazgo concreto. *San Juan Bautista* aparece como el precursor del Mesías, el último de los profetas y el primero de los mártires, y *San Blas* es considerado un santo curador y es invocado contra las enfermedades de la garganta –pues, según la leyenda, salvó milagrosamente a un niño de morir ahogado por una espina de pescado–. También los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, en los laterales inferiores, fueron concebidos como pareja. En multitud de obras artísticas se ha relacionado a los dos santos, siguiendo antiguas tradiciones: se consideran los dos fundadores de la Iglesia cristiana, siendo Pedro símbolo del sustrato judío original y Pablo de los gentiles (o paganos). Por otra parte, en un segundo nivel de lectura, la presencia de *San Juan Bautista* y de *San Blas*, haciendo pareja a los lados de la Virgen, quizá pueda tener su razón en el calendario: *el Bautista* como santo del estío, cuya celebración es el 24 de junio, y *San Blas*, cuya onomástica se celebra el 3 de febrero, del invierno. La onomástica de la pareja *San Pedro-San Pablo* es el 29 de junio. No es extraño que en una localidad eminentemente rural como ésta, con una economía muy condicionada por los cambios y las tareas estacionales, se eligieran estas imágenes vinculadas a dichos acontecimientos cíclicos para el frente visual de la iglesia; en éste, el calendario litúrgico anual se completaría con la festividad de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre, y la Exaltación de la Santa Cruz, el 14 de septiembre, que aún hoy permanece como día del patrón de la villa, el Santísimo Cristo de la Esperanza²³.

²² Como ya hemos dicho, no es el sagrario original, más monumental y decoroso.

²³ Tampoco hay que olvidar el programa iconográfico del desaparecido retablo de San Andrés de Castillo de Bayuela, donde también estaban presentes la imagen de *San Blas* y la pareja *San Pedro-San Pablo*. Así lo describió don Marcelo Gómez Matías, párroco de la iglesia entre 1926 y 1939: “En la parte superior, en cuyo vértice aparecía el Padre Eterno sosteniendo en su diestra el Mundo, estaba la imagen de la Asunción de Nuestra Señora, rodeada de ca-

La presencia de las tres santas que refiere el inventario de 1703, *Santa Úrsula*, *Santa Cecilia* y *Santa Lucía*, en nuestra opinión, no formaba parte del programa inicial del ideador de la obra. De ello nos ocupamos más adelante, argumentando nuestra hipótesis.

Por último, los *Padres de la Iglesia occidental*, pintados en el antiguo banco, como doctores de la misma, conforman el sustento doctrinal de la fe católica.

Como hemos dicho, tras algunas actuaciones lamentables realizadas durante el siglo XX, la estructura y el programa iconográfico –e iconológico– original del retablo quedaron desvirtuados. Con el advenimiento del Concilio Vaticano II y la reforma litúrgica que trajo consigo, junto al escaso juicio del párroco de la villa, el altar fue literalmente serrado, trasladado al centro del presbiterio durante un tiempo y, finalmente, destruido. Algo similar sucedió con el antiguo sagrario. También por ese tiempo fueron vendidas numerosas esculturas de la iglesia a un anticuario de Santa Cruz del Retamar (Toledo), entre ellas dos tallas que se encontraban en las calles laterales del retablo mayor, como veremos más adelante.

Las esculturas y las pinturas que hoy día podemos contemplar en él son:

- *San Pablo Apóstol* (en el nicho inferior izquierdo). Talla de un metro de altura realizada en madera policromada. La túnica es de un tono pardusco claro y el manto rojizo la parte externa y verde oscuro el interior. Ambos vestidos están profusamente decorados con las técnicas del dorado, picado y estofado (lám. 3).

La imagen sigue la iconografía habitual del santo: calvo y con barba; con libro –Pablo fue el autor de las *Epístolas*–; en la mano derecha sostendría una espada –símbolo de su martirio–, pero hoy no se conserva. En el siglo pasado la imagen fue repintada, subrayando los colores distintivos con los que se había codificado la imagen del santo: barba oscura, y vestiduras de tonos encarnados y verdosos.

Fue concebida para ser vista frontalmente en el interior de su hornacina. Es característico el trabajo del rostro, un tanto inexpresivo: las cejas en arco, la nariz grande y alargada, y la barba de cabellos ondulados y simétricos. Sólo la pierna izquierda ligeramente avanzada y la caída ondu-

bezas de ángeles. En el centro del segundo tramo se mostraba la efigie, de gran tamaño, de San Andrés, titular de la iglesia, teniendo a los lados las de los apóstoles San Pedro y San Pablo. En el tercero ocupábase la imagen venerada de Nuestra Señora de la Encarnación, patrona de la villa, con San José y San Blas. Llenaban los espacios, entre las columnas gemelas de las hornacinas, pinturas al óleo de pequeñas figuras de santos” (*La Cruz Parroquial*, n.º 128).



Lám. 3. *San Pablo Apóstol*
(J. Á. Sánchez Rivera).



Lám. 4. *San Juan Bautista*
(J. Á. Sánchez Rivera).

lante del manto otorgan cierto movimiento a la figura. Todo ello, junto con la decoración polícroma que presenta, coincide con el estilo en que hemos datado el retablo, de comienzos del XVII.

- *San Juan Bautista* (en el nicho inferior derecho). Obra de talla policromada, con decoración dorada, picada y de estofado. El atuendo tiene tonos semejantes a los del *San Pablo*: pardusco claro, encarnado y dorado. Carece de tonos verdosos pero, en cambio, presenta algunas partes pintadas en blanco –el interior del sayo y el cordero–. Es ligeramente más alta que la anterior, con 110 cm. (lám. 4).

Se representa barbado y con cabello largo, con un sayo de piel de camello y con cinturón de cuero –la fuente es el Evangelio según San Mateo 3, 4–. Su aspecto desaliñado se corresponde con su condición de ermitaño y asceta. También tiene un manto rojo con decoración dorada. En la mano izquierda sostiene un cordero, al que señala, sobre un libro; el cordero su atributo característico, siguiendo el Evangelio de San Juan 1, 29 y 1, 36²⁴. Un pequeño detalle vuelve a reforzar la hipótesis de que fuera realizada en las primeras décadas del XVII: el peinado del santo, con copete y patillas, estuvo de moda durante el reinado de Felipe III (1598-1621) y a comienzos del gobierno de su hijo.

Tanto esta imagen como la de San Pablo tienen medidas semejantes y una factura similar, siendo obras del mismo taller. La documentación más antigua que se conserva de ellas data del citado inventario de 1703; a través del mismo sabemos que la colocación de las imágenes del retablo era distinta: el *San Juan* estaba en el piso superior, seguramente a la izquierda, y el *San Pablo* a la misma altura que ahora pero, probablemente, a la derecha.

Conociendo este detalle, podemos comprender otro aspecto de la creación del conjunto. Para corregir en cierta medida las deformaciones provocadas por efectos de la visión en perspectiva del espectador, el tracista o maestro-director de la obra aumentó regularmente las proporciones de las figuras conforme a la altura en que se situaban. Así, las figuras de *San Juan Bautista* y de la *Virgen* son ligeramente mayores que la de *San Pablo*, y los personajes del *Calvario* son mayores que el resto.

- *San Antonio de Padua* (en el nicho superior izquierdo). Talla policromada, de 90 cm. de altura. No conserva la policromía original.

²⁴ En el Evangelio según San Juan 1,29 se dice: “Al día siguiente [Juan el Bautista] ve a Jesús venir hacia él y dice: ‘He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado el mundo’.” Y en Juan 1,36: [Juan el Bautista] “Fijándose en Jesús que pasaba, dice: ‘he ahí el Cordero de Dios’.”

El Santo, con tonsura y hábito de la orden franciscana ceñido por un cingulo, sostiene al Niño Jesús entre sus brazos. San Antonio (1195-1231), nacido en Lisboa y muerto en Padua, perteneció a la Orden de San Francisco, e incluso conoció a su fundador. Esta representación, en concreto, responde a la leyenda que se le atribuye al santo según la cual se le apareció la Virgen y le entregó a su hijo en los brazos²⁵.

La figura del Santo resulta delicada, y su rostro un tanto inexpresivo. Éste es de facciones desproporcionadas, de nariz y orejas grandes, y boca y mentón pequeños. El trabajo del hábito es sencillo, con pliegues bastante planos y simplificados, y con un leve movimiento acorde con la pierna izquierda adelantada. El Niño ofrece un movimiento inquieto, con las extremidades flexionadas en *contrapposto*; su rostro es semejante al del Santo, con cejas en arco y pequeños labios apretados.

- *San Ramón Nonato* (en el nicho superior derecho). Talla policromada, dorada y estofada, de un metro de altura. Su estado de conservación era lamentable, peor, si cabe, que el de las imágenes anteriores. La restauración ha permitido sacar a la luz un espléndido trabajo de la superficie de las vestiduras.

San Ramón (1204-1240) nació en Cataluña, y le pusieron el mote de *Non natus* (no nacido) porque su madre murió antes de alumbrarlo e hicieron la cesárea sobre el cadáver –por ello es considerado protector de las embarazadas, de las parteras y de los recién nacidos–. Fue misionero en la Orden de la Merced, y fue martirizado por los piratas berberiscos. Nombrado cardenal y confesor del Papa –aunque murió antes de ejercer como tal–, está ataviado por ello con muceta roja, sobre los hábitos de color dorado²⁶. Sostenía en la mano derecha una custodia, hoy desaparecida, porque, según la leyenda, había recibido la comunión de manos de Cristo en el lecho de muerte; de este modo relata el extraordinario hecho el insigne fraile mercedario Gabriel Téllez, más conocido por Tirso de Molina: “y reuestido el vltimo de sacerdote [se refiere a Cristo], con vna custodia de oro, ella y él más que el sol resplandeciente... recibió de mano de el celestial presbítero el pan eterno”²⁷. En la izquierda tiene una

²⁵ RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 123 y ss. (1.ª edición: *Iconographie de l'Art Chrétien*, P.F.U., 1957).

²⁶ RÉAU, L.: *Ibid.*, tomo 2, vol. 5, pp. 121-122.

²⁷ TÉLLEZ, G. (TIRSO DE MOLINA): *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Vol. I (1218-1667)*, Madrid, 1973, p. 105 (Introducción y primera edición crítica de fray Manuel Penedo Rey, O. de M.).

hoja de palma con tres coronas doradas, símbolo de su martirio. La presencia de las coronas ha sido explicada desde antiguo como la triple condición del santo: confesor, mártir y virgen. Así lo dice, por ejemplo, el padre Interián de Ayala: “Es también frecuente... pintarle teniendo en la mano izquierda una palma con tres coronas de oro, para denotar, que le quadran muy bien dichas coronas, por Confesor, por Mártir, y por Virgen”²⁸. Otros santos comparten este símbolo característico, como San Ángel de Sicilia²⁹, San Pedro Mártir de Verona³⁰ o Santa Rita de Casia³¹. Sin embargo, este atributo común quizá pudiera encontrar una segunda lectura, de carácter individual, relacionada con un episodio milagroso de la hagiografía de San Ramón, cuando se le aparecieron dos vírgenes con sendas coronas, una “de rosas, claveles y fragancias, y la otra de espinas, zarzas y cambrones”; el santo aceptó la segunda, e inmediatamente se le apareció la Virgen y, quitándole la corona lastimosa, le mostró una tercera “cuyos esmaltes eran resplandores”³².

Si observamos las dos primeras imágenes comentadas, *San Pablo* y *San Juan Bautista*, y las comparamos con ésta de *San Ramón* y con la de *San Antonio*, podemos advertir que son muy diferentes. Las dos últimas son de una proporción mucho menor que las primeras –de hecho, resultan demasiado pequeñas para los huecos que ocupan en el retablo–, y de una factura distinta. La explicación está en que las imágenes de *San Antonio* y *San Ramón* fueron realizadas para un retablo menor, el de *San José*, obra de la década de los 60 del siglo XVIII³³, y posteriormente han sido colocadas en el retablo mayor, ante la ausencia de dos de sus imágenes originales, *San Pedro* y *San Blas*, como ya se ha dicho. Con este cambio,

²⁸ INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar; y esculpir las Imágenes Sagradas*, 2 tomos, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, tomo 2.º, cap. VII, p. 377.

²⁹ Símbolos de su pureza, elocuencia y martirio; RÉAU, L.: *op. cit.*, tomo 2, vol. 3, p. 99.

³⁰ Así está representado, por ejemplo, en una tabla de Pedro Berruguete (h. 1450-1504) que conserva el Museo del Prado (n.º inv. 617) –realizada para un retablo del convento dominico de Santo Tomás de Ávila–, o, ya en el ámbito hispanoamericano, en el convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador).

³¹ Por ejemplo, la talla de Juan Alonso Villabrille y Ron que perteneció a las Agustinas Recoletas de Alcalá de Henares, hoy en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³² TÉLLEZ, G. (TIRSO DE MOLINA): *op. cit.*, p. 104.

³³ En un inventario realizado el 15 de abril de 1768 se cita: “El altar nuevo de San Joseph con tres ymágenes de talla: la del dicho santo, San Ramón y San Antonio” (A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 215 v.). Sobre esta obra, véase SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *op. cit.*, pp. 134-135. Hay que decir que, tras comparar las imágenes de este retablo, las figuras de *San José* y *el Niño* nos parecen de una mano distinta a las de *San Antonio* y *el Niño* y *San Ramón Nonato*, e incluso estas dos últimas entre sí.

además, desubicaron las dos figuras originales emparejándolas en los nichos inferiores.

La presencia de las tres imágenes en un mismo retablo, *San José y el Niño*, *San Antonio de Padua con el Niño* y *San Ramón Nonato*, se explica, en nuestra opinión, como un intento por parte del clero de fomentar unas devociones específicas, benéficas y profilácticas, para las mujeres encintas y los párvulos de la villa, en una época donde el índice de mortalidad infantil era muy alto.

- *Inmaculada Concepción* (en el nicho central del segundo cuerpo). Talla de madera policromada, con ojos de pasta –salvo la figura del demonio–, y de 115 cm. de altura –incluida la peana–. La policromía original se eliminó prácticamente en su totalidad en el pasado (lám. 5).

Como ya se ha dicho, la parroquia está bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, y por este motivo es esta imagen la que ocupa el espacio central, el más visible, del retablo mayor. Sólo está por encima de ella la imagen de Cristo crucificado, como corresponde a su importancia. De esta manera, y como es común, las figuras del retablo estaban distribuidas jerárquicamente.

Hemos de tener presente también que la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen fue especialmente aceptada, celebrada y defendida por la Iglesia española, y que la monarquía siempre la apoyó³⁴. Los Reyes Católicos tuvieron un papel sobresaliente en su defensa; como recordara el padre Jerónimo de Florencia en 1622, “los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel, estando en Granada fueron muy devotos de la Inmaculada e hicieron voto de dedicar a este mysterio el primer templo que edificasen”³⁵. Y es en la España de los Reyes Católicos cuando se fundaría la iglesia parroquial de Hinojosa bajo la advocación de la Inmaculada. El asunto de la Inmaculada fue muy polémico a lo largo del siglo XVII –cuando se debió de realizar esta talla, documentada ya en el inventario de 1703–, y España fue abanderada en su defensa³⁶. Y ya en el

³⁴ El dogma de la Inmaculada Concepción defiende que la Virgen María es la única de toda la humanidad que fue concebida sin la mancha del Pecado Original, pues estaba destinada a engendrar al Salvador. Aún resulta fundamental al respecto el estudio de STRATTON, S.: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

³⁵ DÁVILA FERNÁNDEZ, M.^a P.: *Los sermones y el arte*. Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, p. 148.

³⁶ En honor de la Inmaculada se organizaron fiestas y procesiones, y de nuestro país partieron diversas embajadas y peticiones insistentes a Roma para su aprobación como dogma. En 1644 se introdujo como fiesta de precepto para España; y en 1708 Clemente XI lo hizo ex-



Lám. 5. *Inmaculada Concepción* (J. Á. Sánchez Rivera).

siglo XVIII, concretamente en 1768, sabemos que existía una Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción³⁷.

La Virgen, representada sobre un pedestal con nubes y serafines, aparece pisando un dragón –símbolo del mal–. Viste manto de color azul y túnica blanca decorada con flores doradas. No conserva la corona que originalmente debió tener³⁸. Para distinguirla de la Virgen ascendente de la Asunción, se la representa con los ojos dirigidos hacia la tierra, mientras que aquélla los tiene elevados hacia el cielo –ambos asuntos podrían confundirse, pese a tener un cariz muy diferente–.

Es ésta una imagen barroca llena de movimiento, por su postura y, sobre todo, por el tratamiento de los pliegues de sus ropas: su composición es asimétrica, a base de diagonales –las más visibles son las dos paralelas que conforman el manto y el brazo izquierdo–; el manto semeja agitarse por el viento, al igual que el velo y la túnica. Pese a todo, la actitud de la Virgen no es desbordada sino serena, como corresponde a un asunto que había de guardar las reglas del decoro.

Comparada con las otras tallas de santos, ésta resulta menos rígida, de mayor calidad artística, incluso podría decirse que algo más tardía en el tiempo. A primera vista, parece que se deba a otro escultor. No obstante, el descubrimiento de la documentación relativa al encargo de las obras sería capital para aclarar estas cuestiones.

• *Santísimo Cristo de la Esperanza* (en el nicho del ático). También es talla de madera policromada. Es de unos 105 cm. de altura, y la cruz de 140 cm. aproximadamente.

Imagen del que es el actual patrón de la villa, y que es sacada en procesión la noche del 14 de septiembre –festividad de la Exaltación

tensivo a toda la cristiandad. Hasta el pontificado de Pío IX no fue declarado dogma de fe de la Iglesia romana, el 8 de diciembre de 1854.

³⁷ A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 202 v. En 1768 existían, además de ésta, otras trece cofradías (vid. SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *op. cit.*, pp. 90-91).

³⁸ Los teólogos que defendieron el dogma de la Inmaculada Concepción argumentaban que algunos pasajes del Antiguo Testamento eran proféticos respecto a la aparición de la Virgen en el Nuevo Testamento; y, a su vez, se identificaba a la Virgen con la Mujer del Apocalipsis de San Juan, subrayando así el papel redentor de la Virgen como Nueva Eva –en paralelo a Cristo, Nuevo Adán–. El modelo iconográfico de esta imagen se basa en estas fuentes: “Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza (...) Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón (...) Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás (...)” (Ap. 12, 1-9); estas palabras se relacionaron con el pasaje del Génesis 3, 15: “[Yahveh dijo a la serpiente:] ‘Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar’.”

de la Santa Cruz—, día culminante de las fiestas patronales de Hinojosa.

Representa a Jesucristo crucificado, y está descrita ya en el primer inventario conservado de la parroquia, al que ya hemos aludido, en el mismo lugar en que ahora se encuentra. Junto a esta referencia documental, sus características permiten fecharla como obra del siglo XVII.

Lo más reseñable de la figura es el tratamiento anatómico, un tanto estilizado, con un suave modelado de la musculatura. El sereno rostro, menos afortunado, presenta características similares al trabajo de las figuras de los santos originales: alargado con nariz grande e igualmente alargada, y cabellos y barba ondulados, de gruesos mechones. A primera vista, los tres rostros en cuestión, de *Cristo, San Pablo y el Bautista*, parecen de la misma mano. La corona presenta un aspecto trenzado, y es de ramas de un tanto gruesas.

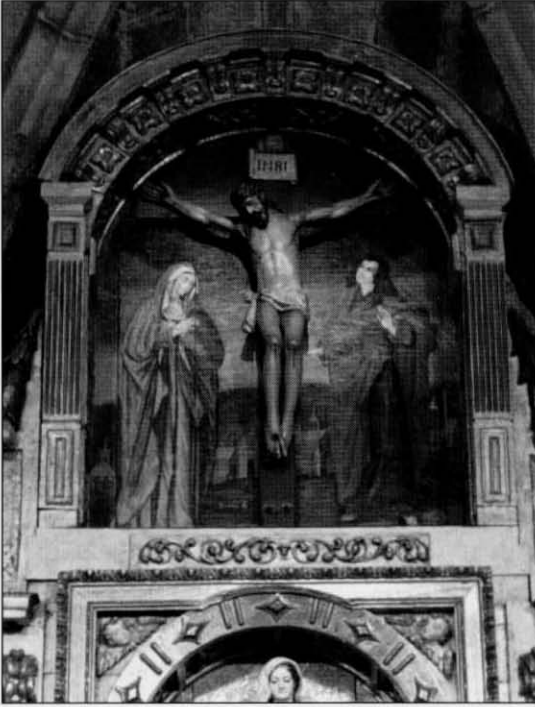
La restauración ha sacado a la luz la policromía original, tanto el tono de la piel como las heridas sangrantes de la cabeza, el costado, las rodillas, las manos y los pies. También ha aparecido la policromía del perizoma, con esgrafiado blanco y dorado.

No se concibió aislada, sino como figura principal de un *Calvario*: la pintura del fondo, que representa a la Virgen y a San Juan Evangelista con la ciudad de Jerusalén al fondo, acompaña al Cristo crucificado de madera; dicha representación es contemporánea a la talla (lám. 6)³⁹. Por fortuna, a diferencia de las pinturas decorativas que cubrían los fondos del resto de los nichos, cubiertas en el pasado por un burdo fondo de nubes, este *Calvario* fue parcialmente respetado. Probablemente la fuente compositiva de la pintura se encuentre en un grabado de origen flamenco o centroeuropeo, cuya identificación aún no podemos establecer con seguridad (lám. 7)⁴⁰.

La Virgen doliente tiene el rostro inclinado, con la mirada baja, y las

³⁹ Hace pocos años, al no poder examinarla de cerca, creímos que esta pintura era del siglo XIX-XX, del mismo tiempo que las que tapan el estofado original del fondo de los nichos —pues presentaba un repinte a modo de celaje semejante al resto—, y no le dedicamos apenas atención (SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *Ibid.*, p. 132). Tras la restauración, sin embargo, ha emergido un trabajo de la primera mitad del siglo XVII, si no de gran calidad artística, sí de indudable interés.

⁴⁰ Una estampa que quizá pudo inspirar esta composición es la que procede de un grabado de Hieronymus Wierix (1553-1619), último de una familia de grabadores flamencos que desarrollaron su actividad en Amberes. Dicho grabado es obra de 1584, y a su vez copiaba una composición original de Maarten de Vos (*vid.* GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^o: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. IX, Vitoria, Instituto Ephialte, 1992-1995, p. 197). De lo que no nos cabe duda es de la filiación nórdica del modelo representado.



Lám. 6. *Calvario*
(J. Á. Sánchez Rivera).



Lám. 7. *Calvario*.
Estampa de H. Wierix (tomada de
J. M.^a González de Zárate).

manos cruzadas sobre el pecho. Viste toca blanca, túnica púrpura y un manto azulado que le cubre de los pies a la cabeza. La figura de San Juan Evangelista sigue su tradicional iconografía: joven, imberbe, con largos cabellos rizados, y vestido con túnica verde y manto rojizo. A diferencia de María, su mirada se dirige hacia arriba, hacia Cristo, con los brazos abiertos en señal de dolor. El fondo, con una línea de horizonte baja, muestra una representación ideal de Jerusalén a través de una grisalla bastante vulgar; una ciudad amurallada –con puertas y saeteras–, con torres con chapiteles y cúpulas, rematadas por banderas y lunas en cuarto creciente, evidente recuerdo islámico⁴¹.

Como hemos avanzado, la iconografía deriva de la tradición nórdica, probablemente flamenca; y también ciertos elementos expresivos, como las arrugas de la frente de San Juan, intento de dar un tono realista y dramático a la escena. Sin embargo, los rostros carecen de expresividad suficiente y las figuras adolecen de torpeza en el dibujo y en el modelado (por ejemplo las manos, que resultan planas). En definitiva, los préstamos foráneos están resueltos de un modo tosco que revela la mediocridad del artista que los ejecutó.

Aparte de las esculturas que hay en la actualidad en este retablo, en otro tiempo hubo otras que no han llegado hasta nosotros. Ya hemos hablado de las tallas de *San Pedro* y de *San Blas*. Las otras tres tallas no conservadas, *Santa Úrsula*, *Santa Cecilia* y *Santa Lucía*, debieron desaparecer en el siglo XVIII, pues en el inventario realizado en 1768 ya no se citan. Aunque sólo sabemos de ellas que eran “ymagenes pequeñas” y que estaban a los lados y sobre la custodia, tenemos la impresión de que fueron obras mucho más antiguas que sus compañeras, quizás de principios del XVI. El hecho de que apareciesen –y desapareciesen también– como un grupo diferenciado, de menor tamaño, junto a la propia condición de las santas que representaban⁴², nos da ciertos indicios para creer que se pudieron realizar en fechas cercanas a la construcción del templo.

En los años 60 del pasado siglo se descubrió una tabla pintada al temple de reducidas dimensiones (20 x 80 cm.), que hubo de formar parte de la predela del retablo, en correspondencia con una de las calles laterales, aunque en el inventario de 1974 se catalogó como perteneciente a un ar-

⁴¹ La ciudad había caído bajo el dominio del Imperio Otomano en el año 1516.

⁴² Las tres son santas que tuvieron una amplia difusión devocional en la Edad Media. Pero con el espíritu de la Contrarreforma, y a raíz de las directrices del Concilio de Trento (1545-1563), la Iglesia tendió a relegar y suprimir el culto a muchos de estos santos medievales, cuyas biografías estaban llenas de sucesos fantásticos e increíbles.

cón⁴³. Esta tabla y el *Calvario* conservado en el nicho superior del retablo constituyen los únicos ejemplos de pintura figurativa antigua conservados en la parroquia de Hinojosa, con excepción de ciertos restos policromos en las claves de las bóvedas del presbiterio.

La tabla tiene un cajeadado tallado a modo de marco, y dorado con pan de oro, que acoge tres recuadros pintados en los que aparecen, de media figura, San Agustín, San Ambrosio y San Jerónimo –tres de los *Santos Padres de la Iglesia occidental*– (lám. 8)⁴⁴. Se representan, de izquierda a derecha:

San Agustín (354-430), obispo de Hipona, aparece con los atributos que le identifican como tal: indumentaria episcopal, mitra y báculo. A su lado, un pequeño niño desnudo. Éste hace referencia al episodio más popular de su leyenda: un niño –que en realidad era un ángel– se le apareció al santo en la playa cuando éste meditaba en el misterio de la Santísima Trinidad; el niño se esforzaba por llenar un hoyo con el agua del mar, empleando una concha o una cuchara –aquí porta la última–; la empresa era tan inútil como pretender explicar el misterio trinitario. El santo está en actitud meditativa apoyado sobre una mesa, y con un libro en la mano.

San Ambrosio (h. 340-396), obispo de Milán, también está pintado con el atuendo episcopal. Apoyado sobre una mesa, lee un libro; en la mesa hay otros dos libros, uno de ellos abierto. Es representado como un hombre de barba oscura, frente a San Agustín, joven imberbe, y a San Jerónimo, anciano con barba cana.

San Jerónimo (h. 347-420) aparece representado con una de sus iconografías más comunes: como un anciano canoso que escribe en sus últimos días la llamada *Vulgata* (la traducción al latín de la Biblia según el original hebreo y la versión griega de los Setenta); con el atuendo de cardenal –en realidad nunca lo fue; se le concedió como dignidad ya en el s. XIV–. Además a su lado hay un león que, según la leyenda, el santo había domesticado milagrosamente⁴⁵.

Es curiosa la disposición de los personajes, cuya lectura lógica –de iz-

⁴³ Como hemos apuntado, en principio pensamos que pudo pertenecer a un primer retablo virtualmente desaparecido, hipótesis que hoy desechamos por la que ahora planteamos.

⁴⁴ También denominados Doctores de la Iglesia latina –por oposición a los de la Iglesia griega–; son cuatro: los tres aquí referidos y San Gregorio Magno. Éstos eran los cuatro teólogos más notables de la Iglesia occidental –el número de cuatro se adoptó por analogía con los cuatro Evangelistas–. Considerados como padres espirituales de sus discípulos –de ahí la denominación de Padres–, fueron hombres de gran erudición. Podemos recordar, como ejemplos, la *Ciudad de Dios* escrita por San Agustín, o la *Vulgata* de San Jerónimo.

⁴⁵ Para la iconografía de estos Santos Padres véase RÉAU, L.: *op. cit.*, tomo 2, vol. 3, pp. 36-44, 68-72, y vol. 4, pp. 142-152.



Lám. 8. *Tabla del antiguo banco, con la representación de tres de los Santos Padres de la Iglesia Occidental (J. Á. Sánchez Rivera).*

quiera a derecha— podría interpretarse, además, como una alegoría de las diferentes edades del hombre. Por lo demás, y a pesar de la torpeza en su ejecución, los personajes representados conforman una composición cerrada, con algunas rimas visuales entre sí; por ejemplo, el niño encuentra su paralelismo compositivo en la figura del león que acompaña a San Jerónimo.

También la posición de las figuras nos permite plantear la hipótesis de la ubicación original de la tabla en la predela del retablo. Compositivamente, la ubicación más lógica sería en el lado izquierdo de —desde nuestro punto de vista—, pues dos de los personajes, San Agustín y San Ambrosio, están representados girados hacia su izquierda, es decir, mirando hipotéticamente hacia el centro del retablo y, por tanto, cerrando visualmente la composición desde el extremo siniestro. Por otra parte, el aventurar qué personajes aparecían en la tabla que estaba al lado contrario, hoy desaparecida, es muy difícil. Bien pudiera tratarse de tres de los Evangelistas, por razones programáticas y estéticas —de proporción—.

La calidad artística de la pintura de los *Santos Padres* es escasa, sin embargo, ofrece un testimonio ejemplar de un tipo de pintura, de cierto carácter popular y local, que se realizaba en las primeras décadas del siglo XVII en el ámbito castellano.

II. EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

Arquitectura

La estructura de un retablo está compuesta por los diferentes elementos arquitectónicos que, combinados entre sí, configuran el soporte principal definiendo la obra en su estilo y su momento histórico.

Por lo que en el campo de la restauración se puede abordar la estructura en dos aspectos: el *estético* cuya trayectoria histórica ha provocado cambios desde su origen que afectan directamente estado de conservación, y el *técnico* que trata de los elementos que sustentan y mantienen en pie la obra.

La estructura de nuestro retablo nos da suficientes datos para llegar a la conclusión que la obra requirió una serie de modificaciones en la estructura, seguramente con el fin de lograr una adecuada adaptación a un espacio también modificado: el presbiterio hubo de ser elevado en el siglo XVIII unos 60 cm., construyendo una escalera de planta mixtilínea. Posiblemente, con motivo de esta obra se desmontara el retablo y, al volverse levantar, sufriera diferentes modificaciones. También, como ya se ha dicho, se intervino en él en varias ocasiones durante el siglo XX.

Los laterales de ambos lados se encuentra serrados sin la preocupación de un correcto acabado. Puede interpretarse esta acción como un recorte de los extremos de la calle del retablo original.

Falta también un elemento fundamental en la arquitectura clásica: el entablamento, moldura que cierra en la parte superior de la arquitectura, haya o no continuación o remate con un ático.

El ático también nos da interesantes datos. El arco debería ser de medio punto para que tenga una coherencia de diseño con las líneas clásicas del retablo. No sólo está rebajado, sino que el arco está rehecho con dos molduras diferentes. La clave tiene en la parte superior un cajeadado cuadrado, que debió tener un elemento decorativo o iconográfico, posiblemente una cruz, que evidentemente se eliminó, pues apenas queda espacio entre la clave y la bóveda.

Aparte de estas modificaciones se observan elementos que podría interpretarse que son originarios y reaprovechados de otra obra. Es el caso de las molduras superiores que traban los capiteles de las columnas. Estas piezas tienen dos taladros que fijarían espigas, posiblemente de columnas o de pilastras paralelas. Actualmente queda libre uno de los taladros. Tampoco admiten por falta de espacio una columna gemela, por lo que la idea que en los originales hubiese pares de las actuales columnas queda desechada.

También hay que destacar una inadecuada relación entre los elementos arquitectónicos: apenas ajustan columnas con capiteles y molduras, provocando inclinaciones y basculamiento en el ático.

Otros elementos a destacar son las piezas nuevas añadidas para cerrar y completar espacios y huecos como consecuencia de la adaptación de la obra. Éstos son los billotes centrales de la predela, los laterales de la calle

central y los capiteles de las pilastras del ático. Los laterales del retablo fueron cubiertos con maderas claveteadas. Hay que destacar la intervención en la predela al colocar unas molduras de granito que requirió la eliminación de la molduras originales, de las cuales se conserva una fuera de la obra, cuya iconografía corresponde a los Padres de la Iglesia Occidental.

Técnicamente la estructura se encuentra sólida y estática. El retablo de adosa al muro a través pilares, vigas y largueros de madera y metal.

Se reemplazaron las maderas laterales por una nuevas y adecuadas lo mejor posible a los salientes de la estructura de apoyo al muro.

El ático se enderezó con tensores eliminando, a la vez, el que la pieza basculase.

Puesto que el retablo está bien adosado al muro, se desmontaron sólo las columnas superiores para una adecuada intervención.

La estructura tuvo una importante actuación de xilófagos, concretamente de termitas, que atacaron la parte superior del ático, columnas y hornacinas.

Tuvo anteriormente un tratamiento antixilófago.

El espacio que corresponde al sagrario se encontraba hueco, y para cubrir este vacío se colocó una cortina. Según la memoria colectiva recuerda que en este lugar había un expositor barroco.

Se cerró este espacio con una madera entonada al natural y se reprodujo en el centro un arco según el modelo de los arcos de las hornacinas laterales con técnica de trampantojo con fondo dorado. El espacio central se encuentra ocupado por el sagrario, siendo éste obra de nueva factura.

La arquitectura del retablo se encontraba íntegramente repintada con dos capas de pinturas comerciales. Una primera capa de pintura sintética de color blanco con zonas blanqueadas a la cal, y una segunda pintura que consistía en una purpurina que era la que daba el aspecto verdoso oscurecido que ofrecía la visión del retablo (lám. 9).

A pesar de que la eliminación de los mismos se efectuó con métodos químicos y físicos, el dorado resistió a la operación, salvo en las superficies encaladas, donde ésta penetró en las grietas y microfisuras del oro tiñéndolo con una fina película haciendo imposible la eliminación. Estas zonas fueron entonadas para integrarlas visualmente con el resto de la obra.

Las molduras reintegradas junto con las de pérdidas de oro fueron reintegradas con oro fino.



Lám. 9. *Detalle de la decoración policroma original, en uno de los pedestales del retablo (J. Á. Sánchez Rivera).*

Pinturas del ático

El fondo del *Calvario* consiste en una pintura cuya técnica es temple sobre tabla.

Se encontraba con una gruesa capa de barnices oxidados que daban un tono tan oscuro que apenas se podía intuir la silueta de las figuras de la Virgen y San Juan.

Se eliminó el barniz con mezclas de disolventes y medios mecánicos.

El paisaje del fondo de la escena estaba repintado con pigmentos oleosos insolubilizados en las partes más claras, fenómeno producido por el proceso químico del pigmento blanco.

El manto de la Virgen presentaba el mismo repinte; al ser un tono muy claro la insolubilización pudo ser tratada mecánicamente y retirada con punta de bisturí.

Por fortuna San Juan no fue intervenido con repinte alguno y pudo rescatarse la brillantez del manto y túnica.

Es de destacar la interpretación de Jerusalén que hizo el pintor, recreando una ciudad de mezquitas.

Esculturas

Según el estado de conservación y alteraciones se puede dividir la intervención en el conjunto escultórico en dos criterios: 1) Las figuras de la *Virgen* y de *San Antonio de Padua*; 2) *San Pablo*, *San Juan Bautista* y *San Ramón Nonato*.

— Virgen y San Antonio de Padua

Estas esculturas tienen en común una similar alteración consecuencia de una intervención anterior: ambas fueron lijadas antes de repintarlas.

San Antonio conserva pequeños trozos de estofados en el orillo de la túnica, y en ésta quedan mínimos restos de haber tenido una policromía oleosa de tonos grises y azulados que imitaban texturas de telas vastas (lám. 10).

Se aplicó un repinte de colores tierras.

De mejor calidad es el repinte de las carnaciones tanto del Santo como del *Niño*.

Se procedió al asentamiento y limpieza superficial de la policromía, reintegrando oro en los orillos.

La Virgen tiene igual intervención.

Apenas se conservan restos de la policromía original. Se puede inter-



Lám. 10. San Antonio de Padua. *Detalle de la antigua policromía, hoy casi perdida* (G. Márquez Grassani).



Lám. 11. *San Ramón Nonato* (G. Márquez Grassani).

pretar que la túnica original estaba decorada con flores y hojas por el tono de algunos puntos de pigmentos. Del manto quedan algunas zonas azules.

Las carnaciones son repintes de buena calidad.

Se aplicó el mismo criterio de intervención, asentado y limpieza de policromía con disolventes ligeros y volátiles.

— **San Pablo, San Juan Bautista y San Ramón Nonato**

Estas esculturas forman el segundo grupo similar criterio de conservación y restauración. Todas tienen el común la conservación de la policromía original, tanto en estofados como en carnaciones, con repintes generalizados con pinturas comerciales sin envejecer. Estos fueron eliminados con mezclas de disolventes y retirados con medios mecánicos.

Estructuralmente presentaban grietas provocadas por los movimientos propios de la madera de contracción y dilatación.

San Pablo, a pesar de estar ahuecado, estaba partido en dos y sujeto por lañas de alambre. Se pegaron las partes y se reforzaron las uniones con espigas de haya.

San Ramón Nonato presentaba destacadas pérdidas en la carnación de rostro y manos, pero con suficientes superficies íntegras que permitieron la reintegración cromática y la reconstrucción del rostro.

En el caso del estofado las pérdidas estaban en el color y con buena conservación de oro, lo que permitió igual intervención logrando la integridad de la policromía (lám. 11).

San Juan Bautista tenía las mismas alteraciones y se aplicaron igual método de intervención.

Restauración o devoción

Para concluir, este retablo presenta un ejemplo que puede abrir la discusión, casi siempre polémica, de restauración *versus* devoción.

La arquitectura presentaba una grave intervención, absolutamente arbitraria, que afectó a la hasta entonces bien conservada policromía, tanto en dorados como en los pigmentos de color en molduras y ornamentos.

La devoción de los fieles exige la integridad de la imagen y trata de mejorarla, a su entender, con los medios inmediatos de que dispone, interviniendo muchas veces irreversiblemente sobre la obra, por lo que el creyente tiene que comprender y asumir que además de una obra de culto con un mensaje religioso es también una obra de arte con un significado y valor artístico e histórico que hay que evitar distorsionar.

Así mismo la restauración no sólo debe tratar la obra como objeto de arte sino tener en cuenta la devoción y muchas veces hay que ir un poco más allá de los criterios formales de intervención, donde se hacen necesarias ciertas reintegraciones, para dar la integridad que cada devoción concreta exige.

La dicotomía *obra de arte y objeto de culto* en la intervención de restauración tiene mucho camino que recorrer todavía.

III. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto, el retablo ha sufrido numerosas modificaciones, adiciones y expolios, la mayoría sobrevenidos durante el último tercio del pasado siglo.

Entre las piezas que hoy no forman parte del conjunto, bien por su traslado bien por su desaparición, se encuentran:

- La cruz de remate (hoy en la sacristía).
- El entablamento del piso superior.
- La hornacina con el sagrario y el expositor originales.
- La mesa de altar.
- El banco (existe una de las tablas que lo formaban, en la casa parroquial).
- Las tallas de *San Blas* y *San Pedro*.

También el emplazamiento original de algunos elementos subsistentes ha sido alterado:

- Las imágenes de *San Pablo* y *San Juan Bautista*, en origen en la calle derecha del primer cuerpo y en la calle izquierda del segundo cuerpo, respectivamente.
- Las dos losas de granito grandes, que estarían bajo el banco de las calles laterales, y ahora se encuentran desplazadas hacia el centro, ocupando el antiguo espacio del altar.

Por otra parte, hay que señalar los numerosos elementos añadidos, todos ellos durante el pasado siglo, que terminaron por desvirtuar el conjunto. Podemos citar:

- Los repintes de los cinco nichos (eliminada la del nicho central tras la restauración; y se eliminará el resto en una segunda fase este año).

- La policromía general del retablo (la policromía original ha sido recuperada con la restauración).
- La policromía de las tallas (han podido recuperarse los colores originales, salvo en el caso de la *Inmaculada* y de *San Antonio de Padua*).
- El sagrario (obra moderna del último tercio del siglo XX).
- Las piedras de granito gris del banco (traídas desde el convento carmelitano del Piélagos).
- Las imágenes de *San Ramón Nonato* y *San Antonio de Padua* (originalmente en un retablo lateral dedicado a San José, y hoy desmontado).

Y tampoco hay que olvidar el hecho de que se recompusieran, en un momento aún no precisado, el arco del ático, algunas molduras del frente y los laterales del retablo.

Pese a todas estas alteraciones que han desvirtuado el aspecto original de la obra, estimamos que ésta tiene un indudable valor histórico-artístico, y más ahora que podemos atisbar su antiguo esplendor tras la restauración efectuada. De este modo, hemos de añadirla a la fecunda tradición retablistica que se originó en España a raíz de la gran obra escurialense y al calor de la Contrarreforma. Todo un catálogo compuesto por grandes retablos, como el del monasterio de Guadalupe o el que hubo en la catedral de Pamplona –hoy en la iglesia de San Miguel–, pero también de otros menores como el desaparecido de Castillo de Bayuela o éste de Hinojosa, y que constituyen una corriente artística singularmente española que bien merece un gran estudio de conjunto por parte de nuestra historiografía.

BIBLIOGRAFÍA

- DÁVILA FERNÁNDEZ, M.^a P.: *Los sermones y el arte*. Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980.
- GARCÍA GAÍNZA, M.^a C.: “Significado y valoración de la escultura escurialense en el panorama español”, en: *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*. Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1994, pp. 269-285.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vols. I-IX. Vitoria, Instituto Ephialte, 1992-1995.

- INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen comenterse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, 2 tomos. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1993.
- RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*, 2 tomos y 5 volúmenes. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-1998 (1.ª edición: *Iconographie de l'Art Chrétien*, P.F.U., 1957).
- SÁNCHEZ MANZANO, E., y SÁNCHEZ RIVERA, J. Á.: *La Sierra de San Vicente y la Villa de Hinojosa*. Madrid, Eurídice, 2004.
- STRATTON, S.: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- TÉLLEZ, G. (TIRSO DE MOLINA): *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Vol. I (1218-1667)*. Madrid, 1973 (Introducción y primera edición crítica de fray Manuel Penedo Rey, O. de M.).
- VITRUVIO, M. L.: *Los Diez Libros de Arquitectura*, Libro Tercero, Capítulo Primero. Barcelona, Ed. Iberia, 1997 (traducción, prólogo y notas de Agustín Blázquez; 1.ª edición de 1955).