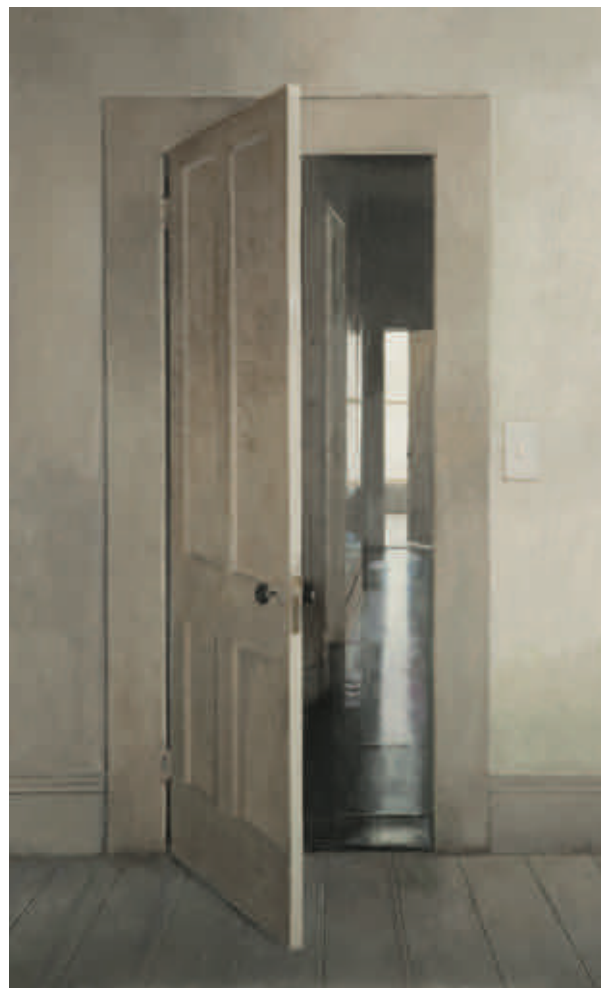


# El retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Aranda de Duero y su reciente restauración

---

Sara Caveró Rodríguez  
Restauradora e Historiadora del Arte





## PARTE 1: EL RETABLO MAYOR

El retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Aranda de Duero, fue realizado por los **escultores GABRIEL PINEDO y PEDRO CICARTE** entre los años **1609 y 1624** dentro del estilo **Romanista**, que se focaliza en esos años en el norte de España tras la enorme influencia de la obra de Juni. El retablo sustituye a otro anterior que se quemó en un incendio.

En los pocos asientos vinculados con el retablo que se han encontrado dentro de los **libros de fábrica** (Libro de Carta-Cuenta de la Iglesia de Nuestra Señora de Santa María de la Villa de Aranda de Duero. 1579-1625. A.P.), se menciona a estos dos autores, así como algún otro nombre que se puede relacionar con el retablo, como “NICOLÁS RODRÍGUEZ” O “ANDRÉS DE RADA” que es quien se ocupa de la tasación del retablo:

*-1606: 44 rreales a nicolas rrodríguez por yr al burgo a pedir libranza a su señoría para la obra del rretablo. -camino: -y dos rreales que dio a pº de cicarte por yr a la ciudad de Soria a pedir librança a su sª para la obra del rretablo.*

*-54 rreales de los andamios para poner el rretablo.*

*-Tasa del rretablo. —ocho ducados a Andrés de herrada escultor por tasar el rretablo de sª maria.*

*-18 Rª de vigas para el rretablo y andamios.*

*-cien rreales a grabiel de pinedo escultor del rretablo en pago de la hechura del.*

*-1609: “Más se le reciben en cuenta cien reales que pagó a Pedro de Cicarte por cuenta de la Iglesia para el retablo. Mostró carta de pago” (fol. 348).*

*-1611: “Más se le pasan en cuenta nuevecientos, digo, mil y trescientos y setenta reales, que parece haber pagado a Gabriel de Pinedo y Pedro Cicarte, escultores, para en pago de la hechura del retablo de Santa María. Consta esta partida entre cartas de pago, que mostró” (fol. 385).*

El pagador del retablo, se sabe que fue el **MAYORDOMO LICENCIADO ESTRADA**, aunque



el promotor de la obra no consta. El coste de la arquitectura y de la escultura fueron 1.720 reales, el aderezo de la escultura 30 reales. En la pintura, dorado y estofado, constan pagados 1.750 reales. También se sabe que un tal **PEDRO MORENO** puso los andamios en 1619 para poner los santos en el retablo:

*-1619:”...15 reales que pagó a Pedro Moreno, carpintero, y a dos oficiales que le ayudaron a hacer el andamio para poner los santos en el retablo del altar mayor” (fol. 507).*

El 5 de febrero de 1607, se realizó otro documento en el que Gabriel de Pinedo otorgaba poder al entallador Pedro de Cicarte para que pudiese hacer, en su nombre, cualquier postura y concierto para contratar la hechura del retablo mayor, distinguiendo entre el ensamblaje de Cicarte y la escultura a su cargo; obligándole a cumplir las condiciones en que se rematare la obra y las generales de los conciertos, ante el escribano JERÓNIMO DE ESCALANTE, en la presencia de los testigos JUAN DE ORTIZ DE ALDAMA, JUAN DE TORRES Y FRANCISCO PUELLES, racioneros de la catedral de Osma.

#### “Poder para Pedro Cicarte”

“Sepan cuantos esta carta de poder vieren cómo yo, Gabriel de Pinedo, escultor, vecino de la ciudad de Soria, digo que doy mi poder cumplido tal cual se requiere y es necesario de derecho, a Pedro Cicarte, ensamblador, vecino de la villa del Burgo, (e)specialmente para que por mí y en mi nombre, y como yo mismo, representando mi persona propia pueda hacer y haga cualquier postura o posturas, concierto o conciertos por bajas o a tasación o en otra cualquier forma en el retablo de la capilla mayor de la parrochial de Santa María de la villa de Aranda de Duero; las cuales dichas posturas o conciertos y scripturas que a razón de ello o de cualquier cosa o parte de ello se hubieren de hacer y otorgar las haga y otorgue con las condiciones, cláusulas y vínculos y firmezas que convengan y sean necesarias por él y por mí, en lo que toca a su arte de ensamblaje y al mío de escultura, por cuanto para ello, en cuanto al dicho mi arte, por mí queda instruido e informado. Y obligarse en las tales scripturas y obligarme por mi persona y bienes, que yo por la presente desde ahora para entonces me obligo a cumplir, con el tenor de las dichas posturas y condiciones con que la dicha obra se rematare o concertare, según y como el dicho Pedro Cicarte fuere hecho y otorgado.

Y todo ello lo ratifico, apruebo y doy por bueno, firme y bastante y quiero y consiento que contra mi traigan aparejada ejecución y pueda ser compelido y apremiado a ello según y como si por mí fuera hecho y otorgado; y lo firmara de mi nombre por todo remedio y rigor de derecho y vía ejecutiva.

Y para ello, por mí y en mi nombre, pueda dar y dé, que yo por la presente doy todo mi poder cumplido bastante a todas y cualesquier

justicias y jueces de estos reinos y señoríos que de la causa puedan y deban conocer y renunciar. Que yo, desde luego, renuncio a mi propio fuero, jurisdicción y domicilio y la ley sit cumvenerit de jurisdicione renuncio mi propio fuero, jurisdicción y domicilio y la ley sit cumvenerit de jurisdicione omnium júdicum, para que por todo remedio y rigor de derecho y via executiva me compelan y apremien al cumplimiento y paga de lo contenido en las dichas posturas, remates, condiciones y scripturas; y cada cosa y parte de ellos, como si así fuese juzgado y sentenciado por juicio y sentencia definitiva de juez competente contra mí dada y pronunciada, consentida, no apelada y pasada en cosa juzgada; que yo desde luego renuncio, todas y cualesquiera leyes, fueros y derechos y privilegios que sean o ser puedan en mi favor y de que me pueda ayudar y provechar en general y, en especialmente, la que prohíbe la general renunciación; que el mismo poder que para todo ello tengo otro tal y ese mismo doy y otorgo al dicho Pedro Cicarte con sus incidencias y dependencias y le relieves en forma para la dicha obligación de toda carga de satisfacción y fianza por la clausula juditio sisti y judicatum solvi.

En testimonio de lo cual lo otorgué así en la manera que dicha es ante el presente (e)scribano propio y testigos infrascritos en la villa del Burgo, a cinco días de febrero de mil seiscientos y siete años, siendo testigos, Juan Ortiz de Aldama y Juan de Torres y Francisco de Puelles, racioneros en la Santa Iglesia Catedral de Osma, vecinos de la dicha villa y el otorgante a quien yo, el presente escribano, doy fe y conozco. Lo firmo. Derechos, un real. Gabriel de Pinedo. Pasó ante mi Hierónimo de Escalante, escribano.”

(Registro de scripturas públicas de Hierónimo de Escalante. Año 1607. A.H.P.)

La obra fue realizada por ambos artistas en cuanto a arquitectura y escultura se refiere, pero sin especificar la intervención de cada uno. Por otra parte, los descargos hablan de la colaboración de CRISTÓBAL DE LA PUENTE, a quien el entallador Pedro de Cicarte debía “santos”:

*-1610: “Pásansele en cuenta al dicho mayordomo quinientos reales que hizo pagados a Cristóbal de la Puente, como costó por su carta de pago, por santos,*

*que a él le debía Pedro de Cicarte, entallador, que él lo recibió a cuenta de la obra del retablo” (fol.352)*

La construcción arquitectónica del retablo obliga a considerar a Pinedo como autor de la traza, pero no de la ejecución, en la que intervino más Pedro de Cicarte con la ayuda de “de la Puente”.

El retablo estaba hecho en el año 1611, ya que el **CANTERO NAVEDA** debe preparar el sotabanco sobre el que se colocaría, aunque no se finiquita hasta el año 1619; quizás por la pintura, colocándose en esta fecha los referidos “santos”. Durante esta distancia de años se debieron ver ya ciertos deterioros, por lo que el rostro de la Virgen de la Asunción fue ya aderezada por el escultor **JUAN DE ESTRADA**.

*-1612: “sotobanco. Más que dió y pagó a Naveda, cantero, ciento cincuenta reales a cuenta de los que ha de hacer para recibir el retablo del altar mayor. Mostró carta de pago.”*

*-1623: “Item se le pasan en cuenta treinta reales que dio a Juan de Estrada, escultor de esta villa, de aderezar el rostro de la Virgen de la Asunción. Mostró carta de pago.”*

En **1962**, durante el **Concilio Vaticano II**, se decide separar el altar del retablo por el cambio en los usos litúrgicos y recuperar el aspecto original del ábside, por lo que se cambió su ubicación al muro lateral sur (contiguo a la capilla de los Salazares), y se recupera la austeridad y la iluminación de los ventanales del ábside, parcialmente ocultos por el retablo.

Se trata de un **RETABLO** en madera de pino, dorada y policromada de considerables dimensiones, compuesto de esculturas y lienzos, que se adapta a la estructura poligonal del ábside. Cuando se cambió su ubicación, se modificó también su estructura poligonal a una casi plana, remetida hacia detrás. Se articula en tres planos, con una traza mezcla de dos retablos del mismo autor, el de MA-



*Situación del retablo dentro del templo desde 1962 hasta 2014*



*Antes de la restauración*



*Después de la restauración*

TALEBRERAS y el de MONTEAGUDO DE LAS VICARÍAS, ambos en Soria, con esquemas muy en boga en el último tercio del siglo XVI. Consta de banco, tres cuerpos, tres calles y dos entrecalles. Todo ello apoyado en una predela y rematado por diversos elementos que antes se habían retirado o sustituido y hoy vuelven a formar parte del conjunto: dos escudos, cuatro santos y un calvario sobre el frontón de la calle central. Sustituyendo estos elementos, se habían colocado diversos angelotes que formaban parte del grupo de la Ascensión y de los escudos de remate. La arquitectura de la obra sigue el tipo clásico de Pinedo, y como suele ser norma en las trazas de este artista, encontramos un acertado equilibrio entre las líneas verticales y horizontales. Sin embargo, a pesar del diseño conservador de este artista, el retablo se sale de sus cánones más tradicionales, al sustituir la escultura de las calles laterales por lienzos de pintura, manteniéndola en las entrecalles, casa central del primer cuerpo y ático.

Las grandes portadas rectangulares que componen la **ESTRUCTURA**, se encuentran enmarcadas por elementos arquitectónicos: columnas y grandes entablamentos. Las columnas son de fuste estriado con el tercio inferior orlado con grutescos. Los capiteles son todos corintios. A fin de contrarrestar la altura de las casas del retablo, se emplean con profusión frisos cuajados de fina decoración. En lo que atiene a proporciones, es curioso resaltar que no se utiliza la corrección de dimensiones postulada por Vitrubio para este tipo de obras; es más, lejos de aumentar sus proporciones las partes altas del retablo respecto de las inferiores, se practica todo lo contrario, fenómeno que se ha detectado también en la mayoría de los retablos romanistas navarros.

Desde el punto de vista **ICONOGRÁFICO**, se recurre a un programa estrechamente vinculado a las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, y en lo fundamental, deriva de lo aportado en este



*San Pedro en Cátedra durante el proceso de limpieza*

campo por Juni, Becerra; López de Gámiz y Anchieta. El retablo, consagrado a la Virgen, contiene temas marianos en los lienzos de las calles laterales y, antes de la reubicación del mismo y como se puede contemplar en la actualidad, se contienen esos temas marianos también en la calle central, donde sobre el tabernáculo aparece un conjunto con la Ascensión, otro con la Coronación y finalmente el Calvario. Los dos lienzos que antes ocupaban el segundo y tercer piso de la calle central, uno de la Virgen con el niño y otro de una Dolorosa han sido retirados. En el piso inferior de la calle central, existía una custodia, que aparece en antiguas fotografías y que debía ser de planta circular según las huellas existentes sobre el sagrario. Desgraciadamente, no se ha podido localizar para devolverla al conjunto del retablo y se ha mantenido un San Pedro en cátedra, que en origen no pertenecía al conjunto. En las entrecalles nos encontramos con seis esculturas que representan a parejas de santos San Pedro y San Pablo; Santiago y San Juan (antes cambiados de sitio respectivamente) y San Andrés y un santo vestido a la manera de un obispo, no identificado. En la parte superior, existen otras cuatro esculturas más de santos, que se encontraban expuestas en el



*Escultura de San Andrés (tercer cuerpo del retablo)*

museo de San Juan de la misma localidad y que representan a San Felipe y San Bartolomé y otros dos apóstoles que pueden ser Santiago el menor y Santo Tomás (no portan atributos propios, salvo un libro) y en el centro, el Calvario, cuyo crucificado presidía el presbiterio mientras que la Virgen y San Juan se encontraban en otra capilla de la Iglesia, acompañando a otro crucificado más moderno.

Las **ESCULTURAS** son figuras monumentales que reflejan bien los ideales estéticos de momento, visibles tanto en las cabezas, de rostro correcto y facciones “anchietanas”, como en la profusión de ropajes, con pliegues amplios y carnosos, excavados en oquedades irregulares. Las posturas, en la mayoría de los casos contrapuestas y ligeramente movidas, responden a fórmulas claramente manieristas. Alguna de las tallas de la entrecalles y del ático (**Cristo del Calvario**), probablemente correspondan a la mano de Cicarte, ya que el movimiento de la escultura (habitual en Pinedo) es prácticamente nulo en ellas, y recuerdan el corte estilizado del Calvario de la IGLESIA DE SAN ANTOLÍN DE NAVA DE ROA, también de Cicarte, que quizás posee un movimiento más forzado que éste.

En el caso de la **ASUNCIÓN**, aderezada por JUAN DE ESTRADA en el año 1623, sólo se ve que levanta una rodilla y apoya el pie sobre un angelote y una nube, de manera diferente a la Asunción de Pinedo del retablo de Monteagudo de las Vicarías, pero manteniendo huellas de Juni a través de Anchieta. La relación de esta escultura con Pinedo vendría dada en lo que se refiere a la composición de ángeles incrustados en su manto, los cuales caen por su hombro y su brazo derecho cruzándose sobre la cintura. El dinamismo de los ángeles superiores, responde más a la mano de Cicarte, por lo que no se puede obviar la posibilidad de una colaboración conjunta en la factura de esta pieza.

La **CORONACIÓN DE LA VIRGEN**, probablemente responda a la mano de Pinedo, ya que es muy similar a la de esta localidad de Monteagudo, donde encontramos una escena que se repite en otras obras del romanismo norteño como Astorga, Burgos o Briviesca, y en que la Virgen se encuentra de rodillas y con las manos juntas en el pecho mientras es coronada por el Padre Eterno, que porta la bola del mundo, y por Cristo, representado con el torso desnudo. Sobre el grupo vuela la paloma del Espíritu Santo.

Este conjunto se encontraba desperdigado por la Iglesia y las imágenes de Dios Padre y Jesucristo se podían apreciar al fondo de la capilla bautismal,



pero afortunadamente, y al igual que casi todas las piezas que se han podido localizar, ya forman parte del conjunto original del retablo.

Otra similitud con este último retablo de Monteagudo realizado por Pinedo, sería el referente al



*Asunción de Matalebreras.  
Gabriel de Pinedo*



*Asunción de Aranda de Duero.  
Pinedo/Cicarte ? y Estrada*



*Asunción Monteagudo de las Vicarias.  
Gabriel de Pinedo*





*Relieve de la Coronación de la Virgen de Monteagudo de las Vicarias.  
Gabriel de Pinedo*



*Coronación de Aranda.  
Gabriel de Pinedo*

tema de los **ESCUDOS** incluidos en el ático. En el caso de Soria, serían de tipo más sencillo, sin ángeles y portarían las armas de los Mendoza, y en el de Aranda, se complican hacia un mayor barroquismo, con angelotes que los rodean y un mayor movimiento de planos. Debido a la desaparición de las piezas, y al tenernos que basar en fotografías

muy generales para la reconstrucción de los escudos llevada a cabo durante la restauración del retablo, no se pudo saber con exactitud si portaban las armas de una familia o bien (y como parece más probable) eran el soporte de dos lienzos con representaciones figurativas de bustos, por lo que en el centro de los mismos se aplicó un tono neutro de color.



*Escudos de Monteagudo de las Vicarias.  
Gabriel de Pinedo*



*Recreación de los escudos repuestos  
en el retablo de Aranda*

La relación entre Cicarte y Pinedo ya comenzó en el retablo de Monteagudo de las Vicarías, donde aparece mencionado como nuevo fiador de Pinedo en las escrituras del retablo.

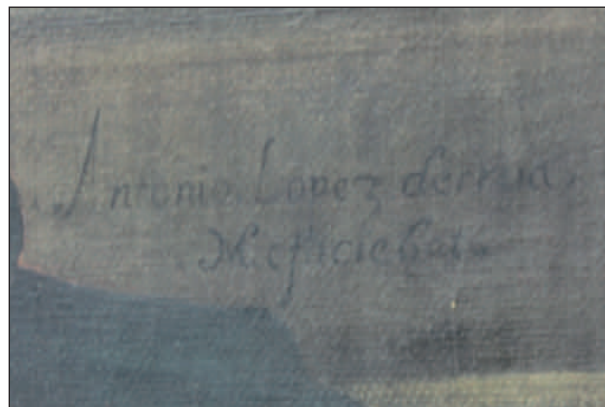
El tal CRISTÓBAL DE LA PUENTE probablemente intervino en alguno de los apóstoles de las entrecalles. No se sabe nada de este personaje aquí mencionado como entallador, que quizás es también el escultor nombrado en un documento de 1589, como Cristóbal de la Fuente, ayudante de Diego Solís para una obra de la catedral de Ourense. También puede tener relación con otro entallador llamado Bartolomé de la Fuente, ensamblador, testigo de un documento de 1591 relacionado con el taller palentino de Diego de Saldaña.

Los trabajos de **POLICROMÍA, ESTOFADO Y DORADO DEL RETABLO** se iniciaron en 1615 y estuvieron a cargo de **JUAN SÁNCHEZ, CLEMENTE SÁNCHEZ y PEDRO DE MORALES**, pero la mayor parte de las imágenes de escultura fueron policromadas a partir de 1618 únicamente por **CLEMENTE SÁNCHEZ**.

En cuanto a las **COMPOSICIONES PICTÓRICAS**, realizadas entre 1621 y 1622, y atribuidas únicamente a **CLEMENTE SÁNCHEZ** y **BERNABÉ DE LA SERNA**, vecino de Roa; tras la restauración, se consiguieron nuevos datos referentes a la autoría de las mismas, ya que aparecieron dos firmas, una muy fragmentada en el lienzo de la Inmaculada, imposible de leer con claridad, y otra completa en el cuadro de la Natividad de la Virgen, que otorga su autoría a un nuevo personaje, no incluido hasta ahora en ningún escrito ni documento.



Lienzo de la Inmaculada. 1º cuerpo

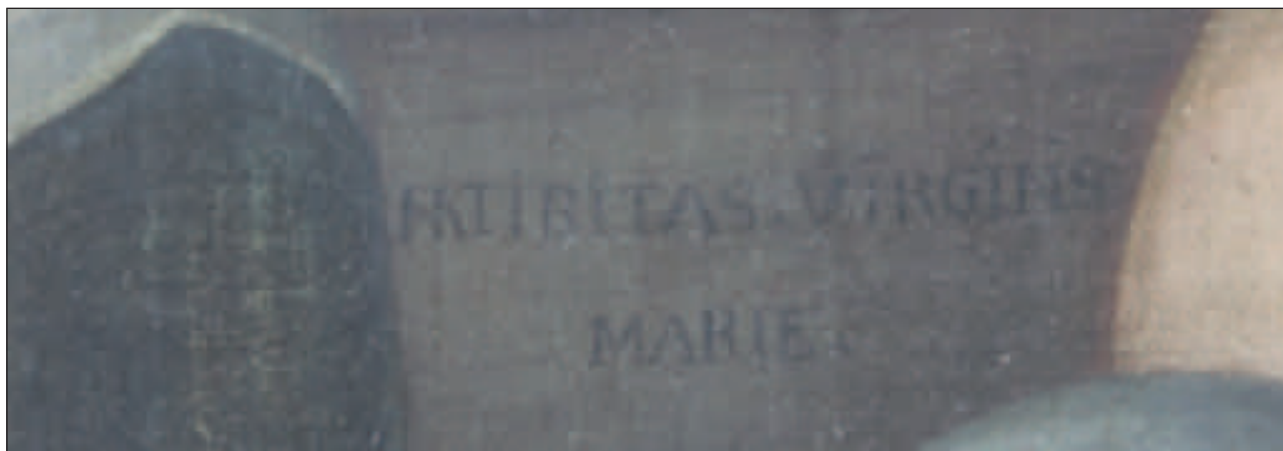


Lienzo del nacimiento de la Virgen. 2º cuerpo

En la firma se lee: *Antonio López de rroal me faciebat*. Se trata de **“ANTONIO LÓPEZ DE RROA”**, que curiosamente ya aparece trabajando junto con CLEMENTE SÁNCHEZ en un CONVENTO DE DOMINICAS DE CASALARREINA, LOGROÑO. En la sala capitular nueva de dicho convento existe un lienzo de la Epifanía firmado: *Antonio López de Rroal me fecit año 1605*. Otro de la Natividad de San Juan, colocado al lado de éste, probablemente también sea suyo. En la sacristía de este convento, en un lienzo de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, encontramos la firma: *Clemen. Sanchez Faciebat*. Ya que López de Rroa no aparece en los libros de cuentas del retablo y debido a que aparecen trabajando juntos en otras zonas, cabe suponer, que los pagos se hacían a Clemente Sánchez, y éste le pagaba a él, por lo que debieron formar durante un tiempo una especie de equipo o cuadrilla de trabajo.

En el mismo cuadro firmado por López de Roa, existe otra inscripción que indica el título de la obra: *NATIBITAS VIRGINS MARIE*.

Es difícil concretar las diferentes manos en los lienzos del retablo, ya que antes se pensaba que eran de Clemente Sánchez las seis composiciones principales (Inmaculada, Anunciación, Purificación de la Virgen, Nacimiento de la Virgen, Jesús ante los doctores y Tránsito de la Virgen), mientras que de la Serna correría con la realización de las pinturas del banco (Presentación de la Virgen niña en el Templo, Visitación, Anunciación de los pastores, Circuncisión, Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto). La existencia de estos nuevos datos, y el estilo diferenciado de cada obra, nos hacen pensar que estas atribuciones han sido erróneas y se deben corregir:



**BERNABÉ DE LA SERNA**, sería el pintor más inexperto o de peor calidad de los tres y se caracterizaría por la realización de pliegues muy curvos, halos de luz muy grandes alrededor de los personajes principales, inclusión de brocados preciosistas en algunas zonas concretas (en contraposición a otras

que permanecen mucho más sencillas) e intentos de perspectiva fallidos, casi siempre basados en un punto de fuga bastante centrado en la composición. Podría ser el artífice de tres de los cuadros grandes del segundo y tercer cuerpo: *El tránsito de la Virgen*, *La purificación de la Virgen* y *Jesús ante los doctores*.



**CLEMENTE SÁNCHEZ**, sería el pintor más experimentado de los tres, de mediana calidad y con una pintura que se caracterizaría por un acusado preciosismo en los detalles, sobre todo en los ropajes de los personajes, que suelen ser figuras de facciones bastante estilizadas y con pliegues suaves en las vestimentas. Suele firmar sus obras. Podría ser el artífice de *la Anunciación e Inmaculada* del primer cuerpo (en la Inmaculada hay restos de una firma muy perdida como para ser legible) y de al menos cuatro cuadros de la predela: *Presentación de la Virgen niña en el templo*, *Adoración de los Reyes*, *Nacimiento* y *Huida a Egipto*. Existe una Inmaculada en el Convento de la Concepción Francisca de Ayllón firmada ("*Clemens sanchez / façiebat*") que puede asemejarse parcialmente con la de Aranda, en cuanto a que se trata de una figura estática, sobre un creciente lunar con una serpiente enroscada y con un aura de rayos curvos y rectos muy similar. En la de Aranda se ha simplificado el fondo de nubes y símbolos letánicos, pero debido al mal estado de conservación de este lienzo, no se llega a apreciar el paisaje que debía de ser muy parecido en los dos lienzos. Se aprecia también en ambos, la influencia de los modelos de Inmaculada de Gregorio Fernández. Se sabe que realizó otras pinturas hoy desaparecidas para el claustro de los dominicos de Aranda y un retablo para la sacristía conventual, que también se ha perdido.



Clemente Sánchez. *Inmaculada Ayllón*

**ANTONIO LÓPEZ DE RROA** se definiría por un estilo de pliegues más afilados que los otros dos y figuras un poco más robustas. Probablemente participaría con Clemente Sánchez en la realización de los cuadros de la predela y en el del segundo cuerpo firmado por él: *Nacimiento de la Virgen*, *Circuncisión* y *Visitación* (difícil de precisar con exactitud esta autoría debido al mal estado de conservación)

Muchos de estos lienzos del retablo, fuesen del artista que fuese, se basan en composiciones anteriores de otros artífices, difundidos a partir de **grabados**, de suma importancia a partir del siglo XV. La privilegiada situación de Burgos como punto clave del comercio con el Norte gracias al Consulado del Mar, facilita las relaciones con territorios belgas y holandeses, desde los que se exportaban gran número de grabados. Es por esta razón, por la que casi en su totalidad, las pinturas de Aranda se inspiran en grabados de CORNELIS CORT, JOHANNES WIERIX, ADRIAEN COLLAERT, MARTIN



Clemente Sánchez. *Inmaculada Aranda*

SCHOGAUER, CHERUBINO ALBERTI O CRISPIJN VAN DE PASSE, adaptados con mayor o menor acierto.

El lienzo de la *Anunciación de la Virgen* probablemente se basa en un grabado de JOHANNES WIERIX, pero Sánchez ha realizado algunas variaciones del mismo, simplificando el fondo y cambiando las manos y posición de la Virgen, pero manteniendo bien el esquema compositivo basado en la mirada del ángel y de la Virgen arrodillada. Ha mantenido tanto el jarrón de lirios, flores que también porta el ángel en su mano izquierda (se le ha descrito como buen dibujante de flores), como la forma de las patas del pupitre de la Virgen, que ahora sirven de escaño para elevar el jarrón del suelo.

En el caso de la *Presentación de la Virgen* en el templo, que suponemos también de Sánchez, se adapta un grabado de CORNELIS CORT de 1570, que había tomado de una composición anterior de



Grabado de Johannes Wierix. *La Anunciación*

*Tadeo Zuccaro*. Esta lámina fue sumamente difundida, y eso a pesar de que el pintor y tratadista sevillano, *Antonio Pacheco* se refirió a ella con sumo rechazo por su falta de decoro, prefiriendo que se representase el grabado de *Alberto Durer* de este tema. Otro ejemplo del empleo de este grabado, lo tendríamos en el retablo de la Inmaculada de la Iglesia parroquial de Santa María de Belorado. Se ha dicho en ocasiones que la paleta de *Clemente Sánchez* se basaba en tonos terrosos y ocres refiriéndose a esta composición, pero esto se debía a una falta de restauración de sus obras, ya que como se puede ver tras la limpieza, la paleta del autor está llena de tonos claros que recuerdan un poco las luminosas atmósferas de los pintores venecianos del renacimiento.

El *Nacimiento de la Virgen* se inspira en otra composición de *CORT*, a la que resulta sumamente fiel, sobre todo con respecto a la primera de las vari-



*La Anunciación*. *Clemente Sánchez*

antes que salieron de las prensas italianas. Solamente modifica un poco la zona de la derecha en la que ha hecho desaparecer a los angelitos y ha cambiado alguna de las posiciones de las criadas que aparecen en torno a la niña. Se puede apreciar en ella, sobre todo tras su limpieza y restauración, un cierto claroscuro, que enlaza esta pintura con lo que en estos momentos se estaba haciendo en la corte, por lo que quizás, cabe suponer, que de la Roa, estaba más enlazado con las últimas tendencias del momento. A partir de esta estampa, otros artistas hicieron hasta relieves, como se puede apreciar en el Retablo mayor de la Iglesia de Tobar, de *García Arredondo*.



*Cornelis Cort. Presentación de la Virgen en el templo. 1570*



*Cort. Nacimiento de la Virgen. 1568*



*Clemente Sánchez. Presentación de la Virgen en el templo.  
Aranda de Duero*



*A. López de Roa. Nacimiento de la Virgen*



*Martín Schongauer. Tránsito de la Virgen*



*Bernabé de la Serna. Tránsito de la Virgen*



*Cherubino Alberti. Purificación de la Virgen*



*Purificación de la Virgen. Bernabé de la Serna*



Adriaen Collaert: Huida a Egipto

El *Tránsito de la Virgen*, se fundamenta en una composición de MARTÍN SCHONGAUER creada más de un siglo antes, por lo que se traduce su aspecto arcaizante. La *Purificación de la Virgen* tendría su raíz en un grabado del CHERUBINO ALBERTI, pero con múltiples variaciones.



Huida a Egipto. Clemente Sánchez

La *Huida a Egipto*, se inspira en otro grabado de ADRIEN COLLAERT, en el que se adelanta la figura de San José pero se mantiene la palmera, el paisaje de fondo, la posición de la mula y de la madre y el niño.

La composición de la *Visitación de la Virgen*, que probablemente sea de López de Roa o en su defecto de Clemente Sánchez, está inspirada en otro grabado de CRISPIJN VAN DE PASSE. En este último, se ha adaptado la escena cuadrangular del grabado a la forma rectangular y alargada de los lienzos centrales de la predela, pero manteniendo todos los personajes e incluso detalles curiosos como el sombrero colgado del personaje de la derecha, o la mula a la izquierda de la composición, muy perdida en el caso de Aranda y apenas visible.



Crispín van de Passe. Visitación





*López de Roa. Visitación. Aranda de Duero*

## PARTE 2: LA RESTAURACIÓN

En cuanto a las **PATOLOGÍAS** que presentaba el retablo de la Iglesia de Santa María de Aranda, podemos decir que mostraba muchas alteraciones de relevancia. La reubicación del retablo desde el presbiterio hasta un muro lateral, la intervención realizada para adecuarlo al nuevo espacio, la reparación realizada en algunos lienzos, sumado a

ciertos cambios en el programa iconográfico, habían condicionado el **pésimo estado** en el que se encontraba el retablo antes de la restauración.

Con el cambio de ubicación, se realizó también un cambio en la **ESTRUCTURA**, que pasó de ser convexa y estar adaptada a la cabecera poligonal, a



una prácticamente cóncava, contraria a la original. Esta modificación había ocasionado también la **pérdida del movimiento** de los entrantes y salientes, y el **juego de claroscuros**, que se potenciaba en la estructura original.

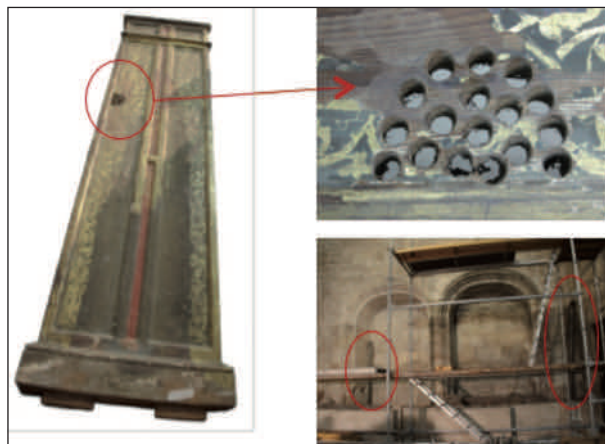
La consecuencia más destacada de esta reubicación, es que se **mutiló parte de la calle central del retablo** para que entrase dentro del muro lateral, y por ello se eliminaron partes de los fondos de la calle central, se modificaron ingletes, frisos y un fragmento de la decoración de los cortinajes del primer cuerpo; en total **unos 20 cm** aproximadamente del ancho general de la calle central. También se **incluyen nuevas piezas** y se realizan múltiples perforaciones.

Existía también un **ligero ataque de carcoma**, más notorio en la parte inferior de la estructura, que había ocasionado pequeñas **pérdidas volumétricas** en los salientes, así como un **cierto debilitamiento** de las zonas afectadas.

Una de las **patologías más curiosas referentes a la estructura**, y que se detectó durante la restauración, fue la **mutilación del ángulo de las contrapilastras** que cerraban las esquinas del retablo y enlazaban la calle central con las alas laterales. Se había suprimido esta zona en todos los cuerpos y se habían vuelto a unir los dos laterales, de manera que fuesen superficies planas.

Los **suelos originales de las hornacinas de los santos de las entrecalles del segundo y tercer cuerpo** también habían sido **modificados**, se había eliminado la parte frontal inferior de las piezas y se **había bajado el suelo hasta casi el nivel del entablamento**, empleando dos piezas de la estructura original para calzar y elevar el suelo.

En las **contrapilastras laterales del primer cuerpo**, existían **múltiples perforaciones agrupadas** y realizadas con algún tipo de herramienta manual o mecánica de considerable diámetro. Su razón de ser resultaba inexplicable, hasta que se procedió al desmontaje del retablo y se pudo comprobar la **existencia de dos canalizaciones de un antiguo sistema de calefacción**, hoy en desuso, para la salida del calor y de humos, y que además había acrecentado el mal estado de conservación de la policromía de estas zonas que aparecían con abundantes pérdidas y levantamientos.



Los **lienzos de la predela** poseían las peores condiciones de conservación del conjunto, resultado de un tratamiento inadecuado, manipulaciones indebidas y la accesibilidad de la zona, que además se veía afectada por un **exceso de humedad** ascendente por capilaridad desde el banco. Las telas fueron **encoladas al soporte tabla con un adhesivo de cola y almidón**, probablemente para evitar las deformaciones que existían por la ausencia de un sistema eficaz de tensado.



El movimiento diferencial de la tela respecto al de la madera, unido a la humedad y a un antiguo tratamiento sobre la superficie de los lienzos accesibles, con una sustancia inapropiada para la restauración (**Alquid®**), provocaron grandes **pérdidas pictóricas** en estos lienzos. Además, este encolado fue ineficaz en cuanto a que aparecieron **nuevas deformaciones y pliegues** y las esquinas se levantaron y se separaron del soporte. El **brillo superficial intenso**, existente a pesar de la **suciedad y del barniz oxidado**, era muestra de esta intensa **capa de resina alquídica** que se dio en la superficie y que fomentó las **pérdidas del estrato pictórico**, que poseían una menor fuerza de unión al soporte respecto al del recubrimiento aplicado. En algunas zonas, su aplicación fue tan exhaustiva e intensa, que penetró hacia la tela e impermeabilizó estas áreas.

El **resto de lienzos originales** poseían un mejor estado de conservación de la capa pictórica, salvo en el caso de la *Inmaculada*, en donde el porcentaje

de pérdidas era altísimo. En todos se había realizado el **encolado de la tela al soporte** de madera, lo que provocó **deformaciones y abombamientos** del soporte textil.



En el caso de la *Anunciación* y en el *Nacimiento de la Virgen*, existía otra intervención referente a un cambio de gusto de tonalidades que provocó el **repintado de algunas zonas del fondo** (cortinajes), oscureciéndolas y fomentado una sensación de contrastes y tenebrismo.

En cuanto a las **esculturas del retablo**, en todas era posible apreciar restos de barniz envejecido, escurriduras y acumulación de polvo y suciedad. La mayoría presentaba grietas y pequeñas pérdidas volumétricas, pero en el caso de la *Asunción*, por ejemplo, las pérdidas correspondían a todos los



Dos **angelotes** que formaban parte del conjunto original de la **Asunción**, son los que se habían colocado en los años 60, **a los lados del frontón superior del ático**. Los otros ángeles existentes en la parte superior y extremos del ático, eran los que en origen acompañaban a los escudos originales.

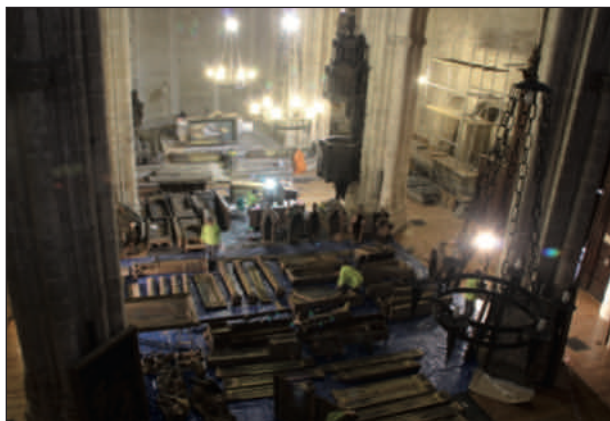
La escena de la *Coronación de la Virgen* se había sustituido por un lienzo de la Dolorosa y las esculturas se habían repartido por la Iglesia. La **tabla original del fondo** había desaparecido y encima del lienzo que ocupaba su lugar y para cerrar el hueco existente encima de él, se había colocado un panel decorado con motivos vegetales en azul y oro, carente de valor artístico. El fondo original, según la documentación existente, estaba realizado en tonos azules y poseía unos rayos fruto de un resplandor que rodeaba la paloma, por lo que en su reproducción, se simulon estos tonos y rayos.

dedos de ambas manos. Otras tallas, presentaban re-encolados y hasta zonas repuestas y re-policromadas con el fin de ocultar las alteraciones que sufrían. El *Cristo del Calvario* que presidía el Presbiterio se encontraba parcialmente tratado y había recibido un tratamiento de limpieza hace algún tiempo. La cruz donde estaba montado el Cristo no era la original, ya que según la documentación era de sección cuadrangular y a día de hoy, aún se encuentra en paradero desconocido, por lo que fue sustituida por otra que encajaba mejor con las medidas y la documentación fotográfica existente.

El *San Pedro en cátedra* ubicado en la parte superior del sagrario sustituyendo la zona perdida del ostensorio, poseía el **peor estado de conservación de todas las esculturas**, debido a la cantidad de intervenciones que tenía (por ejemplo, la **cátedra** se encontraba **tres veces re-policromada**). La capa original, que era plateada con corla dorada se encontraba muy deteriorada, pero la inmediatamente superior se encontraba en mejor estado y poseía la suficiente calidad como para conservarla. Por tanto, también en el resto de la pieza se tendió a dejar esta segunda capa de policromía que se podría fechar



como del siglo XVII. La original debía ser del XVI y aún existen ciertas zonas dentro de la escultura, no repintadas en ninguna época, que dejan ver la gran calidad de esta pintura original.



Una vez analizadas y estudiadas las patologías existentes en el retablo, se pudo efectuar el **TRATAMIENTO** más adecuado y eficaz para devolver su lectura y la apariencia original que reflejaban las fotos antiguas existentes.

Para el **desmontaje del retablo** se instaló un **andamio** homologado y las diferentes piezas se fueron siglando a la vez que se iban sacando fuera de la estructura del retablo. Se colocaron dentro de un **“taller” provisional** instalado a los pies del andamio, en donde también se efectuó la revisión de cada uno de estos fragmentos del retablo, las fija-

ciones provisionales de la policromía y los embalajes necesarios para trasladarlas de lugar.



Se realizó una **limpieza superficial** para retirar el polvo y la suciedad superficial, evitando roces y arañazos en las piezas. Se realizó de manera previa al resto de tratamientos, ya que permitía valorar con mayor precisión el estado de conservación de cada zona para tomar las medidas de protección oportunas.

Ante la necesidad de compatibilizar y simultanear los trabajos de restauración del retablo con la reparación de las bóvedas de toda la Iglesia, se efectuó el **traslado del retablo** a los talleres que la empresa Arte Valladolid tiene en Simancas. Allí se creó un **recinto cerrado para el almacenaje de las piezas, con la misma humedad y temperatura que la Iglesia de Santa María**, de manera que se minimizase el “shock higro-térmico” que se produce en toda obra cuando se saca de sus condiciones de conservación habituales.

Las **operaciones de fijación**, previas y posteriores al traslado, sirvieron para garantizar la permanencia de zonas inestables. Se empleó una **cola natural**, perfectamente compatible con el original, aplicada por inyección y pincelado. Debido al mal estado de conservación de la policromía de los **lienzos**, sobre todo los de la predela, se optó por realizar un **empapelado** de la capa pictórica, consistente en la adhesión de un papel fino y poroso con cola animal sobre la capa de policromía, de manera que



El **despegado de los lienzos** se realizó con escalpelos y con “rulos” de diferente tamaño según la envergadura del lienzo. Tras ello se **retiraron los restos de cola** de la tela y de la tabla mediante cepillos, ayudándonos en ocasiones de empacos de un gel que ablanda las colas y evita así una excesiva fatiga del soporte de tela. La **eliminación de las deformaciones** se realizó mediante humedad y peso.



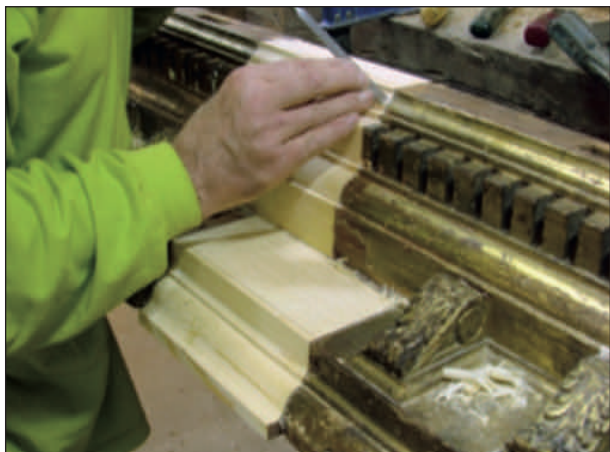
se lograra a la vez la protección y la fijación de las partículas de pintura inestables.

En las **zonas donde existía una alta concentración de Alquid®** y se había **impermeabilizado la tela**, el tratamiento de fijación de la policromía con el empapelado de cola natural resultó insuficiente. Por ello, se eligió una **resina acrílica altamente flexible**, normalmente empleada para el tratamiento del cuero, para completar el tratamiento de fijación del estrato de pintura sobre el soporte textil.

El **Tratamiento del soporte-tabla de las pinturas**, en donde se habían encolado todas las telas y que estaban causando gran parte de los problemas de las pinturas, consistió en el **despegado** de cada lienzo de su tabla, la **eliminación de las colas** y **limpieza del reverso** de las telas pintadas y la eliminación de las **deformaciones** existentes en ellas.

Se realizaron **suturas e injertos** en los **desgarros y faltas de tejido**, empleando en la medida de lo posible hilos o zonas de la propia tela y si no era posible, una tela más fina y fatigada y puntos de un adhesivo adecuado y reversible, reforzando estas zonas mediante **parches de gasa** y un adhesivo flexible, que evita que estas zonas se marquen hacia la capa de la pintura.





Para solucionar los **problemas estructurales** de los distintos elementos de la mazonería fue necesario reforzar la estructura original de retablo, interponiendo **nuevas piezas** de madera.

Las labores de carpintería estructural comenzaron con la **reconstrucción de la CALLE CENTRAL** (los fragmentos mutilados en el retablo, de unos **20 cm** de ancho, pertenecientes a los frisos y tablas del fondo de la calle central). Se rehicieron los volúmenes generales, incluidas molduras y elementos seriados, respetando el original y adaptando los injertos de madera nueva a estas zonas. Las **tablas de fondo de las hornacinas del primer y segundo cuerpo** también fueron recuperadas.

En el caso de los **elementos no seriados de esta zona central** (cortinajes del fondo del primer cuerpo, arco y detalles de la decoración geométrica de la hornacina del segundo cuerpo), se recuperó



el volumen general de los mismos ya que era imprescindible para dotar de continuidad a la estructura del retablo.

En cuanto a la **reconstrucción de las CALLES LATERALES**, el **ángulo original de unión** de las mismas había sido mutilado y se tuvo que recuperar estudiando las huellas existentes en la madera. El **ángulo de las contrapilastras** que se había recortado para crear formas "rectas" y adaptadas a la forma del nuevo muro que ocupó el retablo, también se recuperó, a partir de los anclajes y huellas existentes en la madera.

De la misma manera, en las **hornacinas de los entrecalles**, donde se había modificado la zona del suelo, se recuperó la estructura original de las mismas. De esta manera, los santos ahí ubicados poseían la altura correcta respecto a la decoración del fondo y del enganche de hierro existente para su anclaje.





En el caso de los **escudos decorativos del ático**, se realizaron unos **nuevos** con las **formas generales de los originales, pero sin reproducir detalles**, siguiendo la **documentación gráfica existente**. De esta manera, era posible colocar en su posición original a los angelotes que se encontraban repartidos por el ático, y así devolver la visión de conjunto al retablo.

**La restauración de los lienzos** se inició con un tratamiento sobre el reverso de las telas. Tras el aspirado y limpieza de la superficie textil, se pudo comprobar, que todos los soportes se encontraban en bastantes **buenas condiciones generales**, sin grandes oxidaciones (salvo una excepción puntual), roturas y con bastante elasticidad y resistencia, lo suficiente como para resistir el tensado que es necesario para montar las telas en el soporte de madera.

Se realizó un **tratamiento de bandas**, consistente en la recuperación de la tela perimetral del cuadro, con el ancho suficiente como para poder atirantar y estirar el lienzo durante el tensado. Se precisa de unas tiras de tela de lino de características



similares a la original, desfleadas y afiladas, y encoladas en el extremo de los lienzos con un adhesivo estable, flexible, resistente y reversible.

Tras el desempapelado de la capa pictórica y el montaje sobre los soportes de madera, se abordó la realización de **catas y pruebas de limpieza de la capa filmógena de los lienzos**. Para comprobar el nivel de limpieza y si existían restos de barniz o de repintes, se empleó **luz ultravioleta**, que también contribuyó a completar los análisis de cada lienzo.

Según los resultados obtenidos en estos análisis, las estratigrafías, así como por las pruebas de limpieza y las catas realizadas, se determinó el método más apropiado e inócuo para la **retirada de barnices y suciedad superficial** de estos lienzos, eliminando las **sustancias ajenas y añadidas en la superficie** que incrementaban el estado de pérdidas de la capa pictórica. Se emplearon **soluciones de disolventes**, aplicadas con **hisopo de algodón**, cuyo frotamiento mecánico, contribuye a la retirada de estas capas superficiales. También se retiraron las **gotas de cera**,





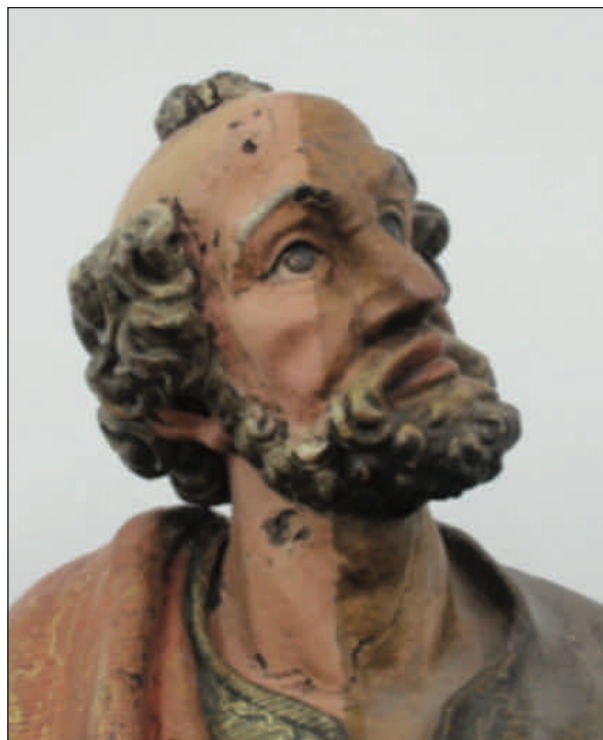
que se pudieron apreciar mejor gracias a la luz ultravioleta (en un tono claro, casi blanquecino, como muestra la fotografía anterior).

Para la **limpieza de las policromías del retablo** se realizaron también diferentes pruebas de limpieza, catas y análisis estratigráficos. Se emplearon métodos de apoyo (luz rasante, UV...) para que esta labor fuese lo más homogénea posible, y sirvieron tanto para la documentación, como para la elección del sistema o conjunto de métodos más apropiados en cada uno de los estratos que se pretendían eliminar. Los **repintes y purpurinas** que suponían un deterioro estético importante en la obra, se retiraron para poder mostrar el aspecto original de las áreas intervenidas de esta manera.



El **resto de esculturas del retablo, se limpiaron** con distintas mezclas y disolventes, según las sustancias aplicadas en su superficie, ya que debido a los cambios de ubicación de la mayoría y las intensas manipulaciones, presentaban distintas sustancias. Por ejemplo, el **San Pedro en cátedra** mostraba un complicado tratamiento de limpieza debido a los numerosos estratos existentes, que hacían que el procedimiento admitiese múltiples vertientes y recursos.

El **sagrario** también exhibía un estado conservación particular, ya que estaba totalmente re-policromado con purpurina, con nuevas zonas añadidas, en las que no existía otro estrato que el del re-policromado. Sin embargo, y a pesar de estar realizado con purpurina, no tenía un carácter burdo y presentaba multitud de detalles y dibujos bien efectuados, pero no con la calidad suficiente como para no rescatar el oro subyacente, que se encontraba en bastante buen estado de conservación.



En la **mazonería y esculturas, se estucaron y reintegraron** pequeñas lagunas que resultaban muy notorias en el conjunto, así como las zonas de las carnaduras, buscando la lectura del conjunto y evitando el estucado de grandes áreas. Se empleó un **estuco tradicional**, compatible con los restos originales, salvando siempre los restos originales de pintura.

En el caso de los **lienzos de la predela/ Inmaculada**, se buscó una lectura de los restos, evitando el estucado de grandes áreas, en las que se mantuvo la tela vista. Como encontrar el **nivel idóneo** de reconstrucción de las imágenes fue una labor complicada, se hizo por tramos y adiciones sucesivas de estuco.

En el **resto de lienzos del retablo** se completaron todas las lagunas existentes, ya que no existía ninguna dificultad respecto al problema de reconstrucción de escenas o figuras perdidas.

La **reintegración de color** efectuada en las áreas estucadas, fue discernible y los materiales reversibles. Se tuvo en cuenta la resistencia y estabilidad de los pigmentos, además de su semejanza con los originales. Las técnicas empleadas, fueron disociativas del color y unitarias para cada elemento



del retablo. Se emplearon acuarelas de gama alta y los últimos retoques se realizaron con pigmentos aglutinados con barniz. La técnica empleada para la reintegración de los **lienzos** fue el “**rigattino**” (finas rayitas de los colores presentes en el área). En las **esculturas** se siguió un criterio de **puntillismo**.

En las zonas de **mazonería**, se aplicó la técnica del “**estarcido**” (salpicado fino con pincel que deja finos puntitos homogéneos entre sí) con gouaches/ acuarelas y micas doradas, aglutinadas con goma

arábiga sobre aguadas en tono bol. En zonas donde había que reconstruir los dibujos de los relieves o estofados, se realizaron **plantillas en acetatos** y se fueron realizando simulaciones planas de estas decoraciones. En el caso de los **escudos, cruz, tabla del fondo del tercer cuerpo** y grandes áreas de pérdida, el estarcido se realizó a **pistola y aerógrafo**.

**Se barnizaron de manera diferente los elementos escultóricos, los lienzos y los arquitectónicos dorados**, ya que las calidades ópticas finales deben



ser distintas en cada uno de estos elementos que conforman el conjunto del retablo.

En cuanto al **traslado y montaje** del retablo, una vez finalizado su tratamiento y las obras que se estaban desarrollando en las bóvedas, fue devuelto a la Iglesia de Santa María, con **nuevos embalajes** que garantizaran la estabilidad e indeformabilidad de cada pieza.

El **nuevo banco del presbiterio**, se realizó de fábrica de ladrillo estructural, adecuado para soportar el peso del retablo, manteniendo una “cámara” por detrás que permitiese la ventilación del banco, evitando el traspaso excesivo de humedad desde el muro. Se redujo su fabricación a las zonas de los netos del retablo, que fueron marcadas de manera exacta, a partir de una **plantilla** con la sección del retablo.

El **montaje del retablo se** realizó en la posición exacta en la que estaba anteriormente montado, **desviado unos 20 cm respecto al eje de la pared hacia la izquierda** del muro – e integrado entre las dos puertas laterales del presbiterio.

La **descarga de pesos** de cada cuerpo se efectuó directamente al muro a partir de **anclajes metálicos**: varillas roscadas y ángulos de acero galvanizado. En **cada esquina fue necesario incluir refuerzos metálicos**, que soportasen el vuelo de los laterales. Los **ángulos necesarios** para estos refuerzos se realizaron **in situ**, a la medida necesaria, con hierro tratado con un anti-óxido.

En el **último cuerpo** se realizó un montaje especial, **que descarga el peso del Calvario hacia el muro**, ya que la zona del ático tenía la madera tan debilitada y deformada, que no podía garantizar la estabilidad de las esculturas colocadas ahí en origen. **La cruz**, por tanto, no apoya directamente sobre el retablo, sino que se encuentra ligeramente retranqueada y sujeta por una **subestructura de hierro y madera**.



## **PARTICIPACIÓN EN LA OBRA:**

**Promotor:** JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN.  
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

**Cofinanciación:** FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL

**Empresa:** ARTE VALLADOLID S.L.

**Gerencia:** FERNANDO GALLARDO DE LA TORRE

**Inversión:** 242.000,00 €

**Plazo:** SEPTIEMBRE 2013- MAYO 2014



**Europa impulsa  
nuestro crecimiento**



**Responsable de ejecución, Jefe de equipo,  
Redacción proyecto y memoria final:**  
SARA CAVERO RODRÍGUEZ

**Restauradores:**  
MARÍA ELOÍSA NEBREDA MARTÍN  
JAVIER ROMÁN GARCÍA  
MARÍA BERMEJO RODRÍGUEZ  
LORENA MARTÍN PÉREZ  
MARIA JOSÉ RODRÍGUEZ GARCÍA

**Auxiliares de restauración:**  
JAVIER FRAILE BAEZA  
ANDRIUS KONTAUTAS

**Carpinteros:**  
JESÚS JAVIER ARAGÓN ROJO  
RAIMUNDAS CHOMICIUS

**Dirección técnica facultativa:**  
MARGARITA SOFÍA LOZANO BLANCO  
JUAN CARLOS MARTÍN GARCÍA  
CARLOS TEJEDOR BARRIOS

**Análisis:**  
ARTE-LAB S.L.

**Desinfección:**  
ACTICIMEX 3D SANIDAD AMBIENTAL, S.A.

**Iluminación:**  
PRALIBEL S.A. (ILUMARTE SISTEMAS DE  
ILUMINACIÓN)

**Medios Auxiliares:**  
ALCAL S.L. (ALQUILERES CASTILLA Y  
LEÓN)  
TECNOGRÚA BUR S.L.

**Transporte:**  
FLORENTINO VELÁZQUEZ FERNÁNDEZ

**Fotografía:**  
JUSTINO DÍEZ SÁNCHEZ  
ARTE VALLADOLID S.L.

**Impresión digital:**  
LETRA LOGO S.A  
BIADOS PUBLICIDAD

**Montaje video-gráfico:**  
PRODUCCIONES ELIT STUDIO S.L.

**Intervención muro sur y presbiterio:**  
SARPI, S.L. REHABILITACIÓN  
ARQUITECTÓNICA  
REHABILITACIONES AIBUR S.L.L.

**Planimetrías, Asesoramiento:**  
ESTUDIO DE ARQUITECTURA CEREN C.B.