



**RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA**

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE)



MINISTERIO
DE ECONOMÍA, INDUSTRIA
Y COMPETITIVIDAD



AGENCIA
ESTATAL DE
INVESTIGACIÓN



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de
Desarrollo Regional (FEDER)

Una manera de hacer Europa

RETABLO SUMA I



ANÁLISIS GRÁFICO:

Francisco M. Morillo Rodríguez,
Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica,
Universidad de Valladolid.

SUPERVISIÓN DEL ANÁLISIS GRÁFICO Y CATALOGACIÓN:

Fernando Gutiérrez Baños,
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Valladolid.

CÓMO CITAR:

Morillo Rodríguez, Francisco M. y Gutiérrez Baños,
Fernando: Retablo Suma I (retablos-tabernáculo de la Baja
Edad Media en la Corona de Castilla, 29/38). Valladolid,
Universidad de Valladolid, 2021.

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46136>

RETABLO SUMA I

Cronología: ca. 1360-70

Dedicación: incierta (¿Santa Clara o Virgen con el Niño?)

Procedencia: desconocida

Localización actual: Madrid, Museo Cerralbo (núm. inv. 31051)

Elementos conservados o conocidos: - panel interior derecho (incompleto), 88,5 x 47 cm

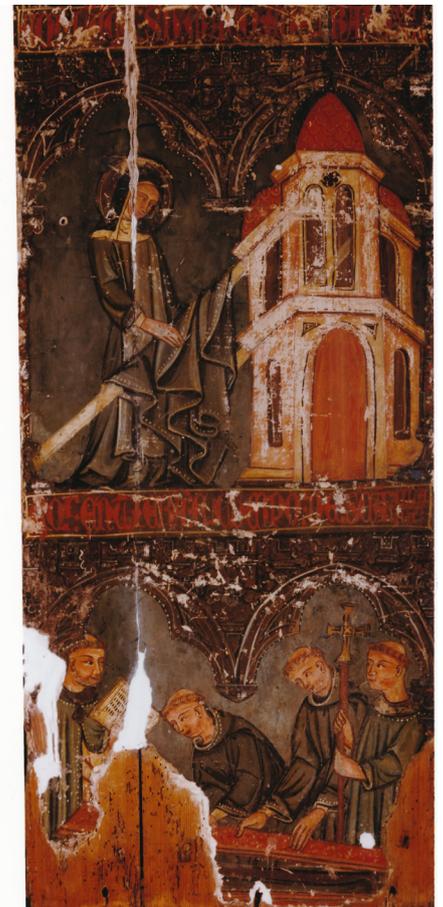
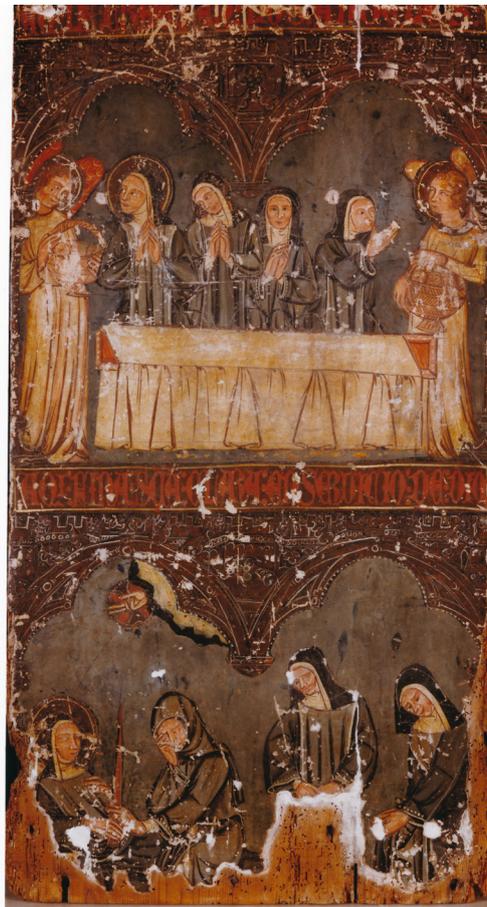
- panel exterior derecho (incompleto), 88 x 39,5 cm

Decoración del anverso: pintura; escenas de la vida de Santa Clara

- panel interior derecho: *Milagro de la multiplicación del pan* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "AQUÍ LE TRAE[N] PAN LOS ÁNGELES"); *Muerte de Santa Clara* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "AQUÍ FINA SANCTA CLARA EN SERUICIO DE DIOS")
- panel exterior derecho: *Milagro del rayo de sol* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "AQUÍ LANÇ[A] SU MANTO EN EL RAYO DE SOL"); *Entierro de Santa Clara* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "AQUÍ ENTIERAN EL CUERPO DE SANCTA CLARA")

Decoración del reverso: pintura; profetas y jaspeado

- panel interior derecho: jaspeado
- panel exterior derecho: profeta sin identificar; *Jeremías* (inscripción en la filacteria que porta: "IEREMIE PROPHETE")



Anverso de los paneles
antes de su restauración.

Fotos: Museo Cerralbo, Madrid

Bibliografía: *Adquisiciones...* (1968): *Adquisiciones del Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, p. 43, fig. 70 (texto de María Teresa Pérez Higuera).

Torres Ballesteros, Nuria (1994): "Iconografía de Santa Clara en la España medieval", *Verdad y Vida*, 207-208 (*Las clarisas en España y Portugal*, actas del Congreso Internacional [Salamanca, 1993]), pp. 606, 607 y 621-622.

Herranz Migueláñez, Julio, O.F.M. (2004): *Iconografía de Santa Clara en España. Monasterios y conventos*. Ávila, s. e., pp. 38-39.

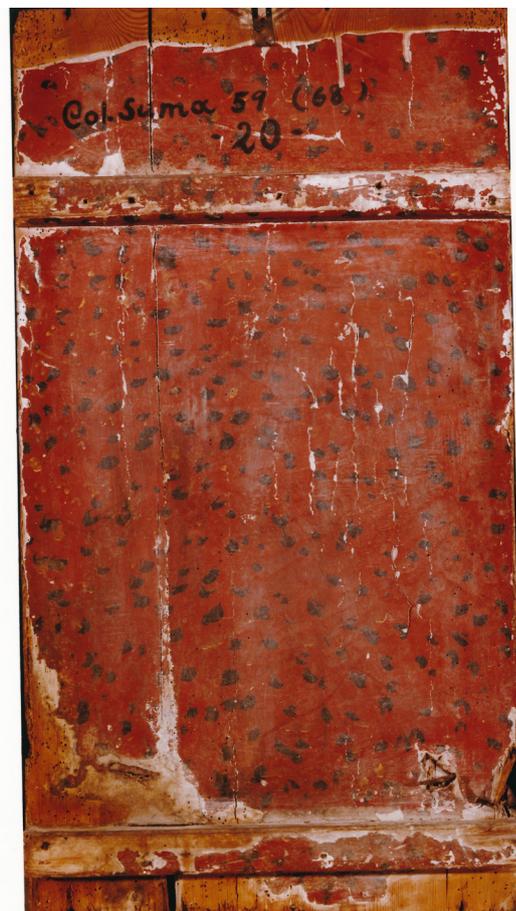
The Suma Collection... (2005): *The Suma Collection Revisited: 500 Years of Spanish Art*, catálogo de la exposición (Nagasaki, Nagasaki Prefectural Art Museum, 2005). Nagasaki, Nagasaki Prefectural Art Museum, p. 280 (núm. 2-1).

Fernández Mercado, Álvaro (2018): "A paso de cangrejo. El rastro documental de la colección de Yakichiro Suma en el Museo Cerralbo", *Estuco*, 3, pp. 66 y 78-79, fig. 16.

Gutiérrez Baños, Fernando (2018): "Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media", *BSAA arte*, 84, pp. 56, 68-74 y 79 (núm. 26), figs. 8-9.

Gutiérrez Baños, Fernando (2020): "Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts", *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños et alii [eds.]: *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), p. 255 (núm. 29).

Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 101 y 219.



Reverso de los paneles
antes de su restauración.
Fotos: Museo Cerralbo, Madrid

COMENTARIOS:

Los paneles de este retablo y del que denominamos retablo Suma II formaron parte de la colección de arte español del diplomático japonés Yakichiro Suma (1892-1970), reunida durante los años 1941-45 en que fue ministro plenipotenciario de Japón en España. Se desconoce su procedencia (por eso los designamos por el nombre de su primer propietario conocido), pero, puesto que, en su estado actual, los cuatro paneles tienen la misma altura y puesto que, cuando se recortaron, se procuró que mantuvieran su coherencia iconográfica (esto es, que no se recortaron de cualquier manera, sin atender a sus representaciones), parece evidente que los cuatro paneles son de la misma procedencia, pues sirvieron para el mismo uso secundario. A la vista de las escenas del retablo Suma I que ahora nos ocupa, esa procedencia hubo de ser algún convento castellano de clarisas.



El diplomático japonés
Yakichiro Suma (1892-1970).

Foto: Martín Santos Yubero,
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid

Mientras Yakichiro Suma vivió en España, participó activamente en la vida cultural del país. En 1945 se vio forzado a regresar a Japón tras la ruptura de relaciones diplomáticas con Japón y pretendió llevarse consigo su colección, pero parte fue retenida por las autoridades españolas, iniciándose entonces un largo y complejo proceso administrativo que ha durado hasta 2018 y que ha sido estudiado por Álvaro Fernández Mercado (2018, pp. 44-96). Para su gestión, las obras fueron depositadas en el Museo Cerralbo de Madrid en 1946, donde, pese a su estatus singular y a su falta de relación con la naturaleza del museo (dedicado a la figura del político, estudioso y coleccionista Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo), las que permanecieron en el museo se incorporaron a su discurso expositivo, renovado en 1948. En 1962 dieciséis obras, entre ellas los cuatro paneles objeto de nuestro interés, fueron adquiridas por el estado, permaneciendo depositadas en el Museo Cerralbo (las restantes obras que estaban en este museo fueron trasladadas finalmente a Japón en 1964). Los cuatro paneles han podido ser vistos en la capilla del museo durante décadas, encontrándose, en la actualidad, en la reserva. En 1987-90 fueron restaurados. Su situación administrativa se ha resuelto, únicamente, en 2018 mediante su definitiva incorporación a los fondos del Museo Cerralbo. Fernández Mercado explica así esta decisión: "Del depósito estatal de la colección Suma solo quedaban ya en el Cerralbo cuatro piezas, todas pinturas. Los contactos para tratar de terminar con su depósito se remontan a 2013. Aunque la idea habría sido adscribirlas a otra institución cuya colección y línea de incremento de fondos fuera más adecuada, lo cierto es que, por diversos motivos, no fue posible encontrar un lugar idóneo. Finalmente se tomaría la determinación de solicitar la adscripción de las piezas a la colección estable del Museo, o con la intención de incluirlas en el discurso, como se había hecho antes, sino con vistas a facilitar la toma de decisiones sobre las mismas desde la institución y así evitar el rol pasivo que se venía desempeñando en este asunto (...) Cómo va a ser el uso de estas pinturas de la colección es algo que aún está por ver" (2018, pp. 78-79).

Pese a su importancia como testimonios de la pintura castellana sobre tabla de estilo gótico lineal, los cuatro

paneles que pertenecieron a Yakichiro Suma han recibido muy poca atención por parte de la historiografía. Los dos correspondientes al retablo Suma I han sido estudiados desde el punto de vista iconográfico por Nuria Torres Ballesteros y por Julio Herranz Migueláñez y han empezado a ser estudiados en el contexto de los retablos-tabernáculo a partir de 2018.

Los dos paneles del retablo Suma I están compuestos, cada uno de ellos, por dos tablones de disposición vertical, trabados, por sus reversos, mediante travesaños. Conservan íntegra su anchura, pero no su altura, pues fueron recortados por arriba y por abajo, con un pequeño desfase que sitúa los recortes del panel más ancho un poco más abajo que los recortes del panel más estrecho. La continuidad iconográfica que se da entre las escenas del registro inferior del panel más ancho y del panel más estrecho (a saber, *Muerte de Santa Clara* y *Entierro de Santa Clara* sucesivamente), unida a la decoración de sus reversos (a saber, jaspeado en el panel más ancho y profetas que miran hacia la izquierda en el panel más estrecho) denuncian, claramente, que uno y otro panel estaban articulados entre sí y que constituían el ala derecha de un retablo-tabernáculo, siendo, según es norma, el panel más ancho el panel interior derecho y el panel más estrecho el panel exterior derecho. Las pérdidas de masa en sus bordes, hacia sus partes inferiores, denuncian dónde estuvieron sus elementos de articulación. En el análisis estructural de este retablo resulta de la máxima importancia la decoración del reverso del panel exterior derecho, pues en él, más allá de la figura sedente del profeta Jeremías, se disponía, por encima de su travesaño superior, otro profeta de características similares a las de Jeremías, lo que permite calcular la altura original de los paneles (que lleva a concluir que existieron originalmente por el anverso tres registros más las cumbres), permitiendo constatar, además, que los que vemos como travesaños superiores eran, en realidad, los travesaños intermedios, pues, en origen, los paneles contaban con tres travesaños por el reverso. Una y otra característica son excepcionales. Encontramos, únicamente, tres registros más cumbres en el retablo de la iglesia de Santiago el Real de Logroño y, ya tardíamente, en el retablo de Heredia (en ambos casos, retablos mayores de sus respectivas parroquiales) y tres travesaños por el reverso en el retablo de Jócano (que no es una estructura de especial porte). Estas características, unidas a su desarrollo iconográfico y a la problemática que suscita su titularidad, que se abordarán de inmediato, invitan a pensar, fundadamente, que el retablo Suma I fue fabricado como retablo mayor de la iglesia de un convento de clarisas.

Cuando el retablo se encontraba abierto, mostraba escenas de la vida de Santa Clara, de las que se han conservado cuatro. Cuando el retablo se encontraba cerrado, mostraba, en su frente, figuras sedentes de profetas, de las que solo se ha conservado íntegra la de Jeremías, y, en sus costados, un jaspeado obtenido mediante la disposición de manchas irregulares de color negro sobre un fondo de color rojo. Este desarrollo iconográfico suscita la cuestión de la titularidad del retablo, pues, si su anverso pide como titular una imagen de

Santa Clara, su reverso pide como titular una imagen de la Virgen con el Niño (en los retablos-tabernáculo castellanos solo volvemos a encontrar profetas, en este caso, en las cumbreras, en el retablo mariano de procedencia desconocida que denominamos retablo Alcalá). Es verdad que en algún caso encontramos una aparente disociación iconográfica entre anverso y reverso. Ocurre así en el retablo de Zuazo de Cuartango, en el que el anverso presenta escenas de la vida de San Pedro, titular de la parroquia donde este retablo sirvió como retablo mayor, y el reverso presenta las efigies de San Fabián y de San Sebastián. Pero no parece un caso asimilable, pues en este retablo se han dispuesto por el reverso santos de contrastada devoción popular, adecuados para un entorno parroquial, mientras que en el retablo Suma I se han dispuesto por el reverso profetas y nos encontramos en un entorno conventual. Cabe plantear dos soluciones para la aparente disociación iconográfica que presenta este retablo. La primera, que la imagen titular del retablo Suma I fuese una imagen de la Virgen con el Niño en lugar de una imagen de Santa Clara, con lo que las representaciones de profetas de su reverso vendrían a ser un trasunto más sofisticado de la representación de la *Anunciación* que es frecuente en los retablos-tabernáculo europeos de cronología avanzada y que en Castilla se documenta en el retablo Suma II, de idéntica procedencia. En estos casos se trata, sin embargo, de genuinos retablos-tabernáculo marianos, mientras que el retablo Suma I es un retablo hagiográfico. La hipótesis se podría sostener si tenemos en cuenta que muchos conventos que denominamos "de Santa Clara" estaban, en realidad, dedicados a la Virgen, que era la titular de su iglesia, y si la asumimos, estaríamos ante un caso extremo de convivencia entre imagen mariana y advocación hagiográfica, sugerida a propósito del retablo de Quintanar de Rioja (aunque, en el caso del retablo Suma I, a la imagen mariana le correspondería ocupar el altar por derecho propio, por ser la titular del mismo, y la advocación hagiográfica solo se justificaría por la orden a la que estaba destinado el retablo). La segunda, que la imagen titular del retablo fuese una imagen de Santa Clara sosteniendo su atributo más característico (el ostensorio eucarístico), en relación con el cual cabría entender la representación de los profetas como heraldos del sacrificio redentor de Cristo y el retablo en su conjunto como un dispositivo de exaltación eucarística muy adecuado a su función. El problema es que, como recuerda Torres Ballesteros, el uso de este atributo en la iconografía medieval es tardío: "hay que esperar a fines del XIV donde empieza a germinar, comenzando a ser más usual en el siglo XV y propagándose en el XVI" (1994, p. 617), por lo que parece muy poco probable que una imagen así existiera en el retablo original.

El ciclo de la vida de Santa Clara del anverso del retablo Suma I debió de contar originalmente con doce escenas (dada su cronología, lo más probable es que la decoración de sus cumbreras se redujese a la superficie triangular de estas, consistiendo en ángeles o similares). Habiéndose conservado, únicamente, cuatro escenas, contamos, por lo tanto, con un tercio de su desarrollo iconográfico. Por su amplitud y por su

antigüedad, el ciclo de la vida de Santa Clara del anverso del retablo Suma I es un testimonio extraordinariamente importante de la iconografía de Santa Clara cuyo referente último es la tabla del convento de Santa Clara de Asís, obra epónima del "Maestro della Santa Chiara" fechada en 1283 que, con sus ocho escenas, podemos considerar una especie de manifiesto iconográfico del culto de la santa elaborado en el núcleo originario del mismo. Por su tipología y por su cronología son relevantes como término de comparación para el retablo castellano que nos ocupa dos de los retablos-tabernáculo del convento de Santa Clara de Núremberg, de ca. 1360, dedicados a Santa Clara. Del primero de ellos se han conservado fragmentos significativos de sus cuatro paneles, con hasta siete escenas. Del segundo de ellos se ha conservado, únicamente, un fragmento con una escena. Existe, además, otro retablo-tabernáculo dedicado a Santa Clara, obra neerlandesa de ca. 1500, que, procedente del convento de clarisas de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos (Palencia), se encuentra actualmente en el Museu Frederic Marès de Barcelona.

En el retablo Suma I las escenas se presentan albergadas por marcos arquitectónicos pintados consistentes en pares de arcos apenas apuntados de intradós trilobulado y de trasdós recorrido por estilizaciones vegetales, disponiéndose sobre ellos arquitecturas acastilladas en perspectiva. Las escenas se presentan sobre fondos de color azul verdoso que nos recuerdan los fondos de color azul de los retablos de Astudillo I y de Astudillo II o, más tardíamente, del retablo de Fuentes de Nava (bien distintos de los fondos de oro o, en su defecto, de plata corlada, trabajados, en ambos casos, con herramientas, que, con más frecuencia, encontramos en los anversos de los retablos-tabernáculo) y se identifican mediante inscripciones descriptivas en escritura gótica mayúscula que discurren por encima de ellas.

La primera escena conservada (registro superior del panel interior derecho) es el *Milagro de la multiplicación del pan*. Se corresponde, sin duda, con el episodio narrado en el capítulo 15 de la *Legenda Sanctae Clarae* escrita con ocasión de la canonización de la santa en 1255, atribuida a fray Tomás de Celano, aunque en el retablo castellano, la escena, presente, asimismo, en la tabla de Santa Clara de Asís se aparta un tanto del discurso narrativo de la *Legenda* (Omaechevarría, Ignacio, O.F.M. [ed.] [1970]: *Escritos de Santa Clara y documentos contemporáneos*. Madrid, La Editorial Católica, p. 146). En efecto, en lugar de mostrar a la hermana que, por indicación de la santa, extrae sin cesar del medio pan que quedaba las raciones con las que podrá alimentar a toda la comunidad (tal y como se representa en la tabla de Santa Clara de Asís), muestra a Santa Clara junto a tres de sus hermanas sentadas a una mesa significativamente vacía y dispuestas a recibir los panes que milagrosamente les aportan dos ángeles, en una escena de alimentación milagrosa de resonancias eucarísticas para la que cabe señalar paralelismos iconográficos en otros relatos hagiográficos (como, por ejemplo, el de San Acacio y los diez mil mártires del monte Ararat). La segunda escena



Milagro de la multiplicación del pan.
Foto: Museo Cerralbo, Madrid

conservada (registro superior del panel exterior derecho) resulta desconcertante. La denominaremos el *Milagro del rayo de sol*. De acuerdo con la inscripción que la describe, muestra a Santa Clara arrojando su manto sobre unos rayos de sol de fuerte corporeidad que proceden de un edificio monumental, seguramente una iglesia (entendemos que se ha querido representar a la santa en el interior del edificio, pues en un exterior los rayos de sol serían imperceptibles, pero en el estilo gótico lineal no se dispone de los recursos necesarios para representar un interior edilicio, por lo que se recurriría a esta singular solución). Milagrosamente, el manto, sobreponiéndose a la fuerza de la gravedad, queda colgado de los rayos de sol. No se encuentra nada asimilable en los textos hagiográficos referentes a Santa Clara. Es posible que esta escena, carente de paralelos, tenga que ver con el gusto medieval por las etimologías, que, desde el principio, llevó a asociar el nombre de Clara al concepto de luz, con todas sus connotaciones. Es posible que tenga que ver, asimismo, con el interés que, en distintos contextos culturales y cronológicos, suscitan rayos de sol tan potentes que parecen tangibles y corpóreos, patente en relatos como el apócrifo de la infancia de Cristo que atribuye a Cristo niño la capacidad de deslizarse sobre ellos mientras otros niños, queriendo imitarlo, se caían estrepitosamente (escena que cuenta con tradición iconográfica y que en Castilla se documenta en el retablo de San Millán de la Cogolla). No es posible, en cualquier caso, ofrecer una precisa identificación de esta escena.



Milagro del rayo de sol.
Foto: Museo Cerralbo, Madrid

Ya en el registro inferior se representan la *Muerte de Santa Clara* (panel interior derecho) y el *Entierro de Santa Clara* (panel exterior derecho), con las que se cerraría el ciclo de la vida de la santa. Su desarrollo iconográfico resulta llamativo. La primera escena muestra a la santa tendida en el lecho mortuario en el momento en que entrega su alma a Dios, que expresa su aceptación de la misma mediante el gesto de bendición de la *dextera Dei* que emerge de unas nubes en la parte superior izquierda. Mientras un fraile, incapaz de contener la emoción, coloca en su mano derecha el cirio que se solía entregar a los moribundos, expresión de la luz perpetua que se anhelaba para ellos. Dos hermanas asisten a la escena apesadumbradas e impotentes, pero contenidas. La segunda escena muestra el momento en que dos frailes proceden a cerrar el ataúd con el cuerpo de la santa mientras otros dos, revestidos (el de la izquierda sosteniendo un libro y el de la derecha sosteniendo una cruz), offician la ceremonia. Lo peculiar de estas escenas es que muestran una defunción y entierro que no recogen ninguna de las circunstancias específicas del tránsito de Santa Clara (Omaechevarría [ed.] [1970]: pp. 172-183; nos referimos, especialmente, a la visión que tuvo la santa en el momento de su muerte y al entierro de la misma por parte del papa



Muerte de Santa Clara.
Foto: Museo Cerralbo, Madrid



Entierro de Santa Clara.
Foto: Museo Cerralbo, Madrid

Inocencio IV), las cuales, sin embargo, sí aparecen en las tabla de Santa Clara de Asís (muerte y entierro) y en el retablo-tabernáculo más ampliamente conservado de Núremberg (muerte). De hecho, de no ser por la implicación emocional del fraile que coloca un cirio encendido en la mano derecha de la santa, las escenas representadas en el retablo Suma I podrían aplicarse a cualquier difunto.

En el frente del retablo cerrado (panel exterior derecho), solo se ha conservado completa la figura sedente de Jeremías, identificado por la inscripción de la filacteria que porta, representado sobre el fondo de color amarillo claro que es frecuente en los reversos figurativos de los retablos-tabernáculo. Delimitan su espacio los dos travesaños conservados, decorados con estilizaciones vegetales de color



Jeremías.

Foto: Javier Rodríguez Barrera.
Museo Cerralbo, Madrid

blanco sobre fondo de color azul. Por encima del travesaño que lo delimita por la parte superior se conserva apenas un tercio del profeta sedente que se dispondría arriba. La figura de Jeremías presenta una especial calidad. Resulta llamativo el énfasis con que se hace hincapié en su condición de judío, patente en el *pileum cornutum* con que se toca, pues, en otras representaciones de profetas en la pintura castellana del momento, no se incide tanto en este detalle, más propio de judíos contumaces que disputan, como los doctores del Templo o como los magos Simón y Hermógenes, enfrentados, respectivamente, a San Pedro y a Santiago el Mayor

Los marcos arquitectónicos pintados del anverso del retablo Suma I están muy próximos a los del retablo de Covarrubias, de mediados del siglo XIV, y, especialmente, a los del retablo de San Luis de Toulouse del convento de Santa Clara de Tordesillas (del tipo frontal), de ca. 1370. Con este retablo coincide, asimismo, el tratamiento de las inscripciones (especialmente, por la manera en que se solucionan los finales de renglón). Se trata, indudablemente, de obras muy próximas en el tiempo y muy emparentadas en lo formal, aunque no cabe plantear para ellas unidad de autoría, pues ciertos detalles idénticos en ambos retablos se resuelven de forma muy distinta (así, por ejemplo, la mesa del *Milagro de la multiplicación del pan* del retablo Suma I y la mesa del *Milagro del mercader* del retablo de Tordesillas) y, en general, la pieza ahora en Madrid acusa un *ductus* más seco y esquemático. Su anónimo autor parece sentirse mucho más cómodo con la monumental figura del profeta Jeremías del reverso. En ella llaman la atención ciertas coincidencias cromáticas (tono morado degradado del reverso de su manto) con la tabla de la *Coronación de la Virgen* del convento de Santa Clara de Astudillo, de mediados del siglo XIV. En la confluencia de todos estos referentes, cabe proponer para el retablo Suma I una cronología de ca. 1360-70. Su estilo, dentro de la plenitud del estilo gótico lineal, es más evolucionado que el retablo de Covarrubias y la tabla de Astudillo).

En cuanto a su procedencia, podrían ser buenos candidatos los conventos de Santa Clara de Astudillo (fundado en 1356) y de Santa Clara de Tordesillas (fundado en 1363), pero, por desgracia, será difícil que alguna vez aparezcan pruebas concluyentes que permitan hacer una afirmación contundente. En la iglesia de cualquiera de estos dos conventos, íntimamente relacionados con la realeza (especialmente con Pedro I), pudo servir el retablo Suma I como retablo mayor. A favor de la procedencia de Tordesillas está su estrecha relación con el retablo de San Luis de Toulouse. A favor de la procedencia de Astudillo están no tanto sus coincidencias cromáticas con la tabla de la *Coronación de la Virgen*, que podrían ser banales, como las circunstancias de su conservación. En efecto, del convento de Santa Clara de Astudillo proceden, como sabemos, cuatro paneles deteriorados y manipulados correspondientes a tres retablos-tabernáculo fechables ca. 1360, rescatados en la década de 1930. Si bien, en contra de lo que sugerimos en 2018 (p. 74), sus dimensiones, que ahora conocemos con certeza por haber podido acceder a

los paneles de Astudillo, no son coincidentes con las de los paneles Suma, sí que advierte en ellos el mismo planteamiento a la hora de recortarlos: mutilar los paneles para adecuarlos a su uso secundario, pero conservando, en la medida de lo posible, su coherencia iconográfica. Si a esto unimos que la entrada en el mercado de los paneles procedentes del convento de Santa Clara de Astudillo se produjo avanzada la década de 1930, este término cronológico resulta adecuado para la eventual adquisición de algunos de ellos por parte de Yakichiro Suma a partir de 1941, por lo que el cenobio palentino se revela como una muy buena opción en cuanto a su procedencia, si bien debemos tener en cuenta como inconveniente para esta propuesta que estaríamos hablando de al menos cinco retablos-tabernáculo producidos en muy poco tiempo con destino a la misma institución.

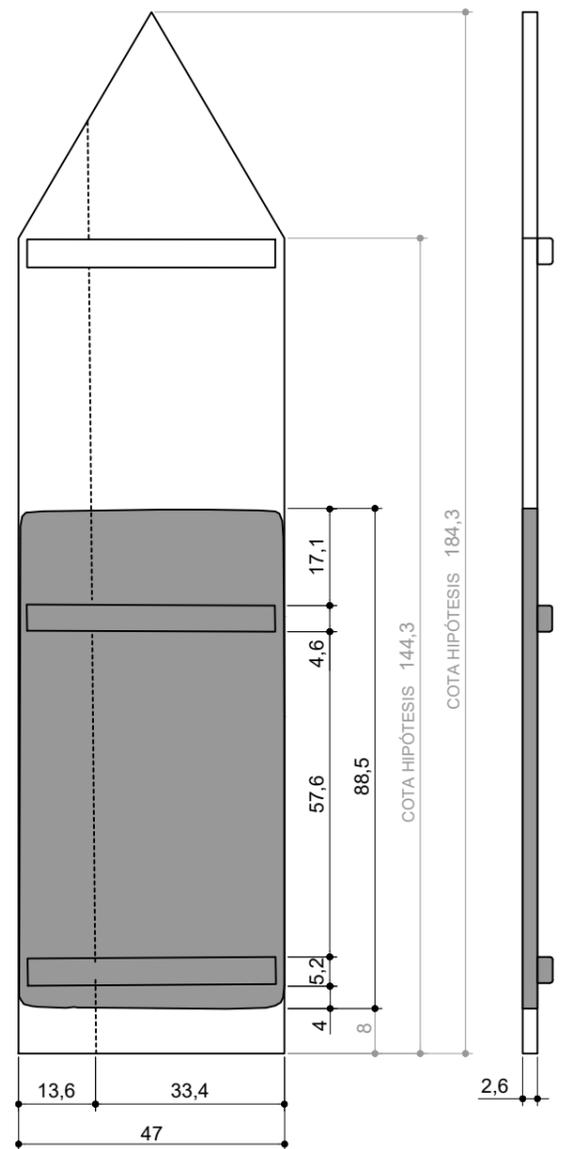
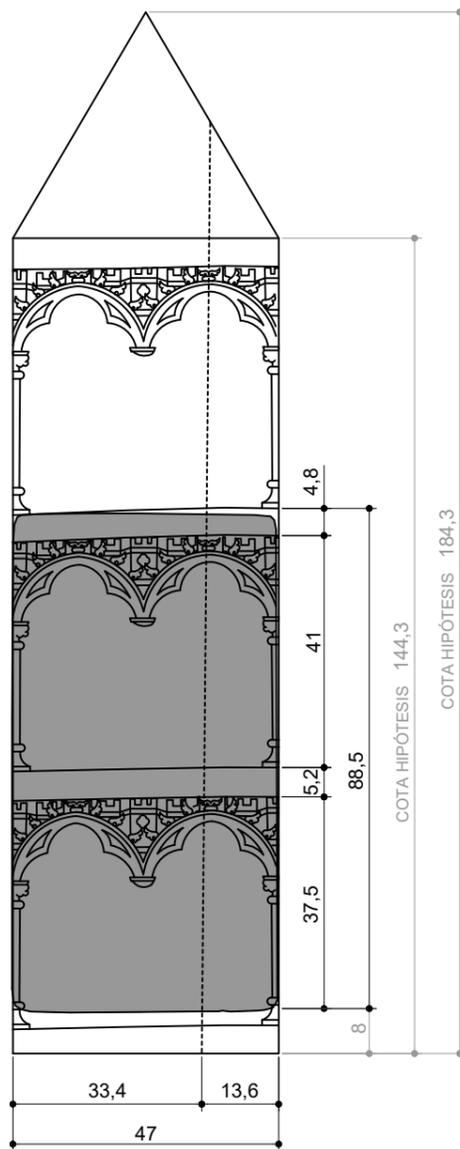
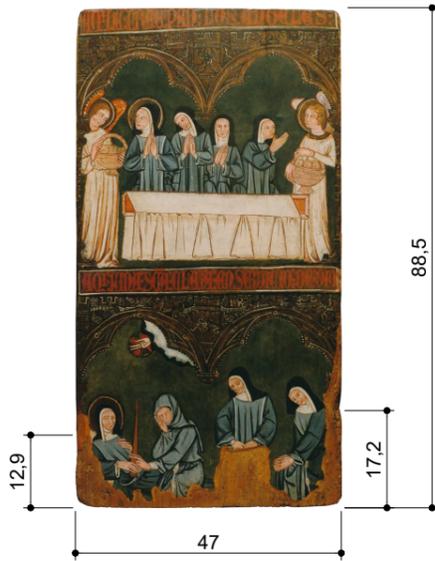
Agradecimientos: Agradecemos a las sucesivas Directoras del Museo Cerralbo Pilar de Navascués Benlloch y Lurdes Vaquero Argüelles, así como a las conservadoras de dicho museo M.^ª del Carmen Jiménez Sanz (actual Directora) y M.^ª Cristina Giménez Raurell, las facilidades dadas para el acceso y estudio de la obra.

RETABLO SUMA I

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



antes de la restauración



COTAS EN CENTÍMETROS



100

RETABLO SUMA I



TABLA C

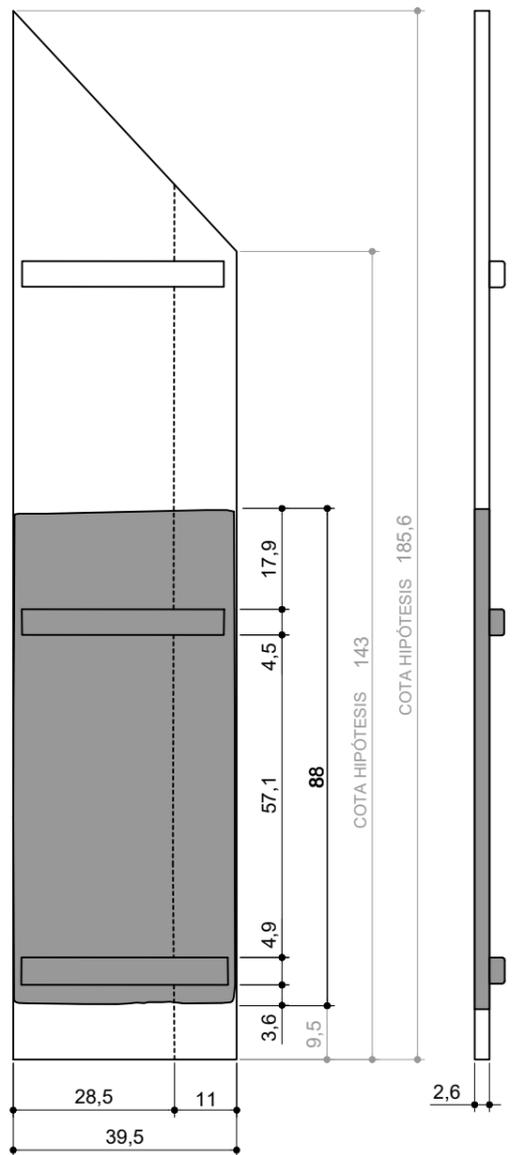
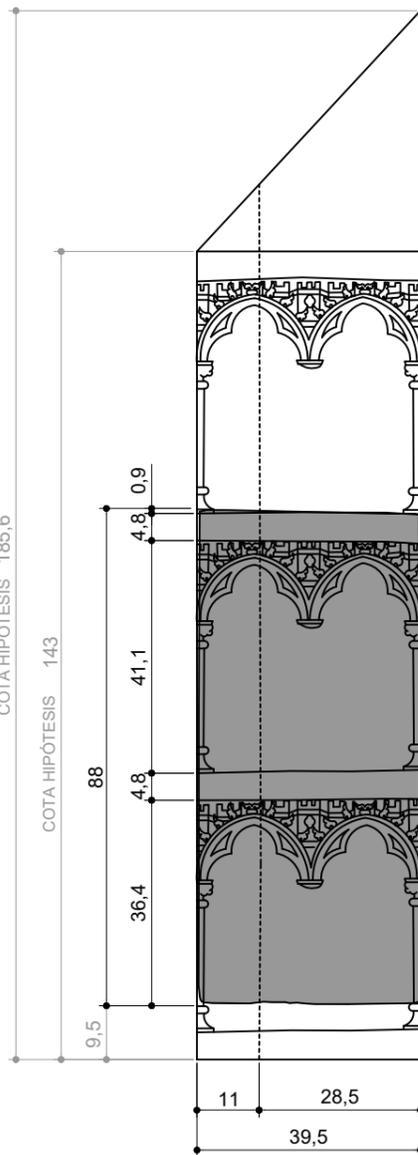
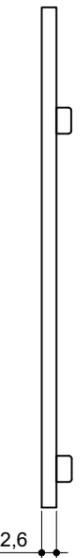
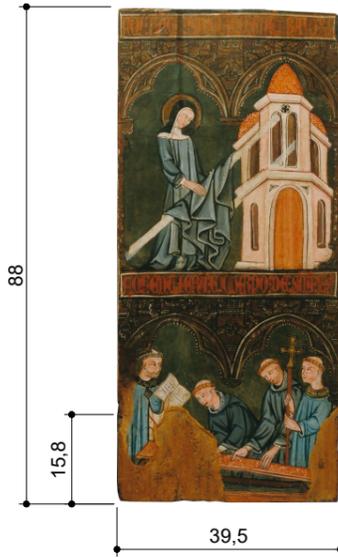
ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





antes de la restauración



COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO SUMA I

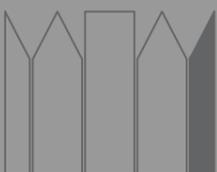
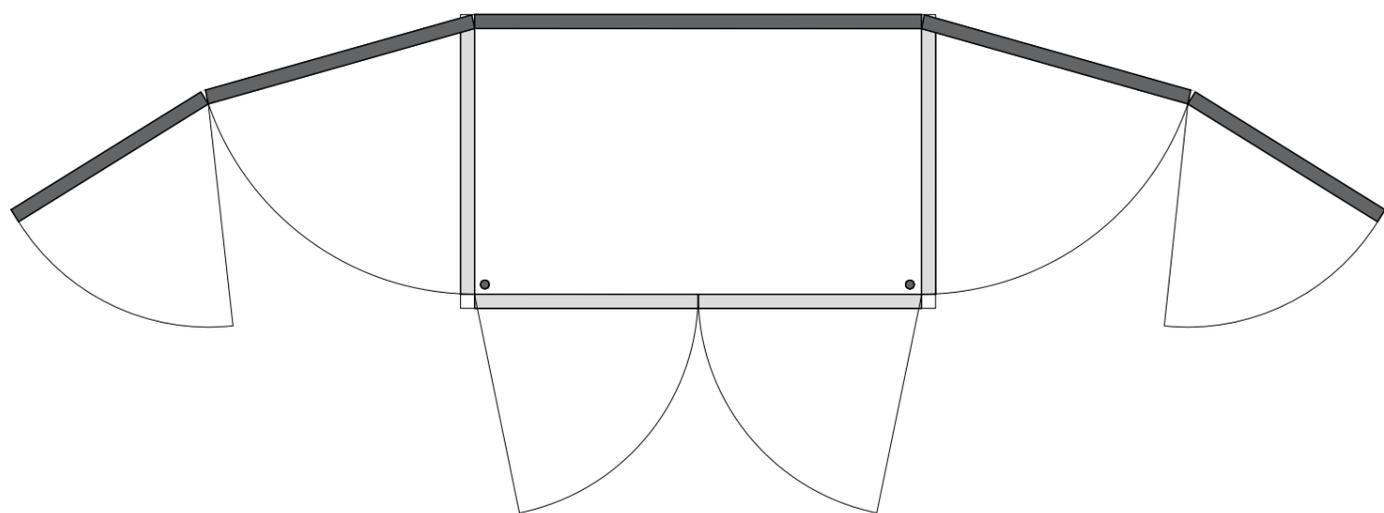


TABLA D
ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

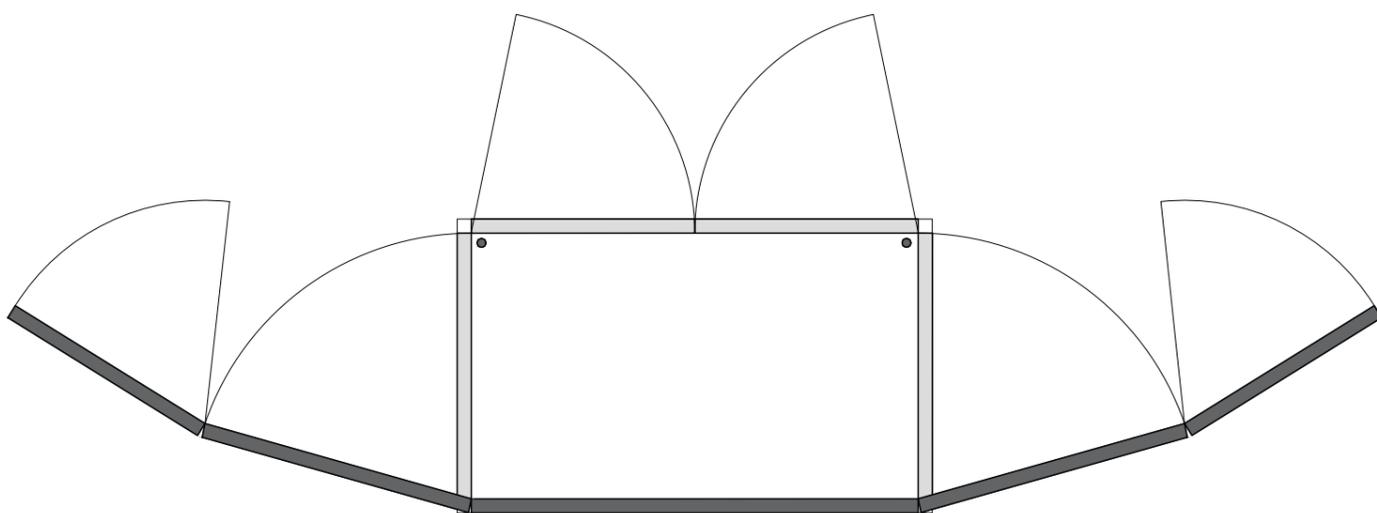
RETABLO SUMA I



ANVERSO



RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA



100
COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

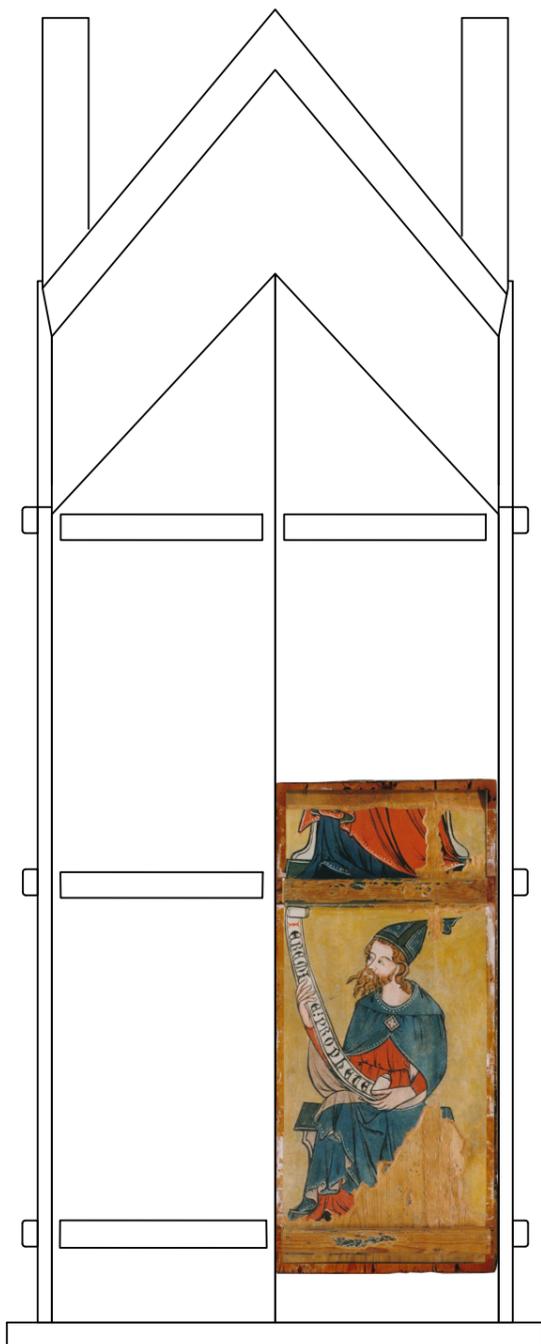
RETABLO SUMA I



REVERSO



RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA



COTAS EN CENTÍMETROS

100

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO SUMA I



REVERSO (CERRADO)





Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo abierto



Virtualización del retablo abierto