

DOS CUADROS DE *SAN PEDRO*
Y *SAN PABLO* PROCEDENTES DEL
ANTIGUO COLEGIO DE LA COMPAÑÍA
DE JESÚS DE TARAZONA

José Ignacio Calvo Ruata
Jesús Criado Mainar

La Diputación de Zaragoza posee entre sus colecciones una pareja de pinturas dedicadas a los apóstoles San Pedro y San Pablo procedentes del Hogar Doz de Tarazona.¹ Con la reciente restauración de estas obras, promovida por la institución propietaria, se han puesto adecuadamente en valor sus notables cualidades artísticas, circunstancia que unida al hallazgo de algunos datos documentales directamente relacionados con ellas justifica el interés de dedicarles el presente estudio.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA

San Pedro

Dimensiones: 139 x 99 cm (con marco: 157 x 117 cm)

Técnica y soporte: Óleo sobre lienzo

Propietario: Colección Diputación de Zaragoza, NIG 536

Procedencia: Hogar Doz (Tarazona, Zaragoza)

San Pablo

Dimensiones: 139 x 99 cm (con marco: 157 x 117 cm)

Técnica y soporte: Óleo sobre lienzo

Propietario: Colección Diputación de Zaragoza, NIG 537

Procedencia: Hogar Doz (Tarazona, Zaragoza)

CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

El conjunto arquitectónico actualmente conocido como Hogar Doz, situado en el centro histórico de Tarazona, se corresponde en buena parte con el antiguo colegio de San Vicente Mártir que la Compañía de Jesús mantuvo en esa ciudad.² Acerca de su historia se

2. Breve noticia sobre la fundación y primeros años del colegio de la Compañía de Jesús en Tarazona aporta Antonio ASTRÁIN, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, Madrid, 1902-1925, t. III, p. 223. También en José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural...*, ob. cit., pp. 411-412, se citan dos documentos que relatan la historia de los primeros años de la fundación, de los que se extractan algunos datos. Los documentos son los siguientes:

Archivo de la Academia de la Historia de Madrid [A.A.H.], leg. 9/7342, *Historia de la fundación y principio que tuvo este colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona escrita por el padre Pedro Bernal primer prior della año 1594* [con adiciones posteriores].

A.A.H., leg. 9/7342, *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona* [1600-1628].

1. Catalogados en José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, p. 77, núms. 26 y 27; y Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, t. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 285.

sabe que fue fundado en 1591 gracias al empeño del viudo y presbítero Antonio Carnicer, fallecido años atrás (1582), pero cuyos deseos alentó su hijo, el jesuita Juan Carnicer, y sobre todo impulsaron de modo efectivo el canónigo Carlos Muñoz Serrano y el obispo de la sede turiasonense Pedro Cerbuna una vez que Claudio Aquaviva, General de la Orden, otorgó la debida aprobación.

La incipiente comunidad tuvo como primer rector al padre Pedro Bernal, cronista asimismo de la naciente fundación, y estaba integrada por otros dos padres y dos hermanos, quienes se instalaron de forma provisional en

A partir del primero de estos documentos, junto con numerosas noticias dispersas extraídas de los archivos de Protocolos Notariales de Tarazona, Diocesano de Tarazona, de la Catedral de Tarazona y Municipal de Tarazona, se ha elaborado el estudio monográfico de M^a Teresa AINAGA ANDRÉS e Isabel AINAGA ANDRÉS, "La fundación del colegio de San Vicente Mártir de la Compañía de Jesús en Tarazona", en Jesús Criado Mainar y Lucio Lalinde Poyo [comis.], *Cuatro Siglos. IV^o Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de San Gaudioso*, catálogo de la exposición celebrada en el Salón de Obispos del Palacio Episcopal de Tarazona del 3 de noviembre al 8 de diciembre de 1994, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona y Ayuntamiento de Tarazona, 1994, pp. 99-138. Este estudio hace un recorrido por las vicisitudes previas e inmediatamente posteriores a la fundación del colegio, así como un análisis de la actividad educativa que los jesuitas implantaron en Tarazona.

Otras referencias bibliográficas de interés en relación al colegio de San Vicente Mártir de Tarazona y a su iglesia actual son: Federico TORRALBA SORIANO, "El Colegio de Jesuitas de Tarazona («Hogar Doz»)", *Seminario de Arte Aragonesé*, VII-IX, (Zaragoza, 1957), pp. 79-83; Begoña ARRÚE UGARTE, *Inventario...*, ob. cit., pp. 280-285; Rebeca CARRETERO CALVO, "Tarazona, ciudad conventual", en M^a Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar [coords.], *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004, p. 202.

unas casas pertenecientes a Jerónimo de Sora. Más adelante compraron unas propiedades que habían pertenecido al rico hacendado Fernando de Conchillos y allí se establecieron habilitándose una iglesia provisional que fue bendecida el día 30 de agosto de 1592.

Durante las siguientes décadas la comunidad tuvo que conformarse con esa iglesia, puesto que la definitiva, la que hoy conocemos, no se edificó hasta bien entrado el siglo XVII,³ por más que desde principios del siglo ya se manifestaran algunas pretensiones de levantarla. Así, en 1605 el arcediano Miguel de Orti legó *mil escudos de lymosna para principio del hedificio de la yglesia futura del colegio*,⁴ destino que de momento no tuvo efecto. En 1611 el obispo de Tarazona fray Diego de Yepes *hizo un ofrecimiento de dar cada año durante su vida quinientos escudos para fabricar la yglesia del colegio y dixo que, si la vida y hazienda le davan lugar, que de cada dia yria augmentado lo que pudiese y no cessaria hasta ver acavada la fabrica de la yglesia, ofrecimiento por cierto digno de su piedad pero porque su señoría estava ya muy viejo parecio no admitir ni començar porque despues no se hallaria facilmente quien prosiguiese*.⁵

El carácter provisional de la primitiva iglesia no fue obstáculo para que fuera dotándose de mejoras materiales. En el primer año que habitaron la casa que fue de Fernando de Conchillos (1592) *pusieron la yglesia en mejor orden haziendo su coro y confessionarios de mane-*

3. La iglesia de San Vicente Mártir fue edificada poco antes de 1675 (*ibidem*, p. 202).

4. A.A.H., leg. 9/7342, *Historia del Colegio...* [1600-1628], fol. 3 r.

5. *Ibidem*, fol. 5 v.

ra que cupiesse mas gente y tuviessse mas forma de yglesia.⁶ En 1603, el padre Juan Lorenzo Navarro dio a este colegio el dia que dixo la primera missa un frontal de brocado de tres altos con frontaleras dobladas guarnecidas con fresos de oro fino y seda blanca, todo gravemente acavado; y doña Esperança de Fuentes, su madre, dio un caliz de plata sobredorado; y el thesorero don Fernando Navarro, su tio, despues obispo de Huesca, dio una casulla de damasco de plata con flores de oro aforrada en tafetan colorado ricamente guarnecido a lo romano; y Geronyma Navarro, su hermana, dio una alba de Olanda y un missal.⁷

En 1607 Juan de Hecharri donó 50 escudos que sirvieron para ayuda a comprar tafetanes para colgaduras de la yglesia. Y no se contento Juan de Hecharri con dar estos 50 escudos sino que en vezes dio largamente muy buenas lymosnas. El quadro de Santa Maria la Mayor que esta en el altar de la yglesia de hermosa y consumada pintura lo dio para dicho efecto. Item hizo el pedestal del altar mayor de esta yglesia y tambien el altar de Nuestro Sancto Padre Ygnacio.⁸ En este mismo año 1607 murió doña Leonor de Garro, quien otorgo su testamento a 11 de febrero y dice en el lo siguiente: ...item, de todos los otros bienes mios dexo herederos mios universales a los padres y hermanos del Colegio de la Compañia de Jesus de Taraçona para fin y effecto que hagan una capilla en dicho colegio con un Crucifixo, mientras no fuese beatificado el santo padre Francisco Xabier, y que en dicha capilla sea enterrada.⁹

6. A.A.H., leg. 9/7342, *Historia de la fundación...* 1594, fol. 27 r.

7. A.A.H., leg. 9/7342, *Historia del Colegio...*, fol. 1 v.

8. *Ibidem*, fol. 3 r.

9. *Ibidem*, fol. 3 r.-v.

En 1613 doña Mariana de Aguirre, viuda de don Diego de Mur, señora navarra natural de Pamplona, como muy devota de nuestro Santo Padre Ignacio, quiso mostrar su affecto mandando hazer una lampara de plata de sesenta onças con las armas de su marido y suyas, y es la que sirve en la capilla mayor. Este año hizo de varias lymosnas el hermano Ignacio San Juan una casulla y frontal, sobrecaliz y dosel para el Santisimo Sacramento, de raso carmesi bordado de oro y plata todo; costo 200 sueldos jaqueses. Trabajo mucho en la labor doña Ana del Pueyo y tambien ayudo doña Francisca Turlan. Hizo muchas cosas semejantes el dicho hermano Ignacio en el tiempo que fue sacristan que en muchos años es la buena gracia que Dios le dio para con todas estas señoras. Fue mucho y crecido lo que trajo a la sacristia.¹⁰

El día 13 de abril de 1622 llegó a Tarazona la noticia de la reciente canonización de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y de su fiel compañero San Francisco Javier, por el papa Gregorio XV. Fue recibida con gran alegría por la comunidad jesuítica de Tarazona, que dispuso una solemne ceremonia en la iglesia del colegio con presencia del obispo, cabildo y magistrado: En un punto se lleno la yglesia de gente y puestos en sus lugares dio señal un juego de menestriles en el coro. Estava la yglesia de Pascua y salieron el doctor don Gaudioso Matheo, dean, y dos canonigos con capas a entonar. Y respondio la capilla y con la mayor gravedad que pudieron prosiguieron y concluyeron con otras cosas de musica. En el ynterim yncensaron en los dos altares de los santos.¹¹ El de San Ignacio sería, supone-mos, el mismo que había donado Juan de Hecharri en 1607. Siguieron los

10. *Ibidem*, fol. 6 r.

11. *Ibidem*, fol. 9 v.



San Pedro. Francisco Leonardo (atrib.), ha. 1624.
Foto Jaime & Cacho, S.C.

actos con una pomposa procesión por las calles de Tarazona, en la que llevaron las imágenes de los dos santos tomadas de sus respectivos altares.

Al principio de este año de 1624 se hicieron muchas y lucidas cosas en la yglesia, bien que no de mucha costa. Lo primero el friso del altar mayor, todo dorado, que alcanza de pared a

pared. Y se llenaron los vacios que avia entre el altar mayor y los dos colaterales, poniendolo todo bien en orden, de manera que toda parece un altar estimado y haze lynda prespectiva. Al santo hermano Luys Gonzaga se le hizo un retablo dorado muy gracioso y en medio se colocó un quadro de su figura de mucha devocion y por ser la yglesia de prestado y pequeña no se



San Pablo. *Francisco Leonardo (atrib.), ha. 1624.*

Foto Jaime & Cacho, S.C.

hedifico altar, contentandose el padre rector con ponerle en la pared sobre dos rafes y así no hace embaraço. El doctor Gaspar Navarro, canonigo de esta catedral, tomo devocion de festejarle cada año su fiesta dando lymosna para la musica de la capilla del Asseo y con esta ocasion otras muchas personas tienen tierna devocion con el santo hermano Luys Gonçaga. Un

pulpito se hizo de nogal embutido con los paneles muy bien labrados. Costo veynte y cinco escudos y se recogieron de varias lymosnas.¹²

Recapitulando, podemos ver cómo hasta el año 1624 la iglesia interina se fue dotando poco a poco de ornamen-

12. *Ibidem*, fol. 13 r.



San Pedro. *Detalle de la cabeza.*
Foto Jaime & Cacho, S.C.



San Pablo. *Detalle de la cabeza.*
Foto Jaime & Cacho, S.C.

tos, jocalias, pinturas, altares, elementos de carpintería y otras mejoras. Pero la noticia que más interesa al propósito del presente artículo es la que a continuación se expone, también sucedida en 1624:

Tomo un padre del colegio por su cuenta adaptar una quadra para tras sagrario y abrio un almario por la parte de atrás del sagrario y puso por puerta un hermoso quadro de San Juan Apostol y Evangelista. Pintole diziendo missa y dando la comunión a la Virgen, con asistencia de algunos apóstoles y letra ingeniosa: VIRGO VIRGINEM VIRGINI DAT, de lyndo pincel. Adorno el quadro con un lucido dosel de guadamacil con caydas que ocupan toda la testera, de vistosa labor y que adorna mucho a la pintura. Cerco la pieça de vancos de nogal bien labrados con pedestales torneados

de peral. Abrió una ventana enfrente del sagrario con una fuerte reja y puso una alacena muy grande, con lo qual [*letras tachadas*] la pieça esta muy vistosa. Añadio dos ventanas a los lados del quadro de San Juan, cuyas puertas son dos quadros de los gloriosos apóstoles San Pedro y San Pablo y por la parte de la yglesia hazen dos altares colaterales al altar mayor, traça que ministra un coro abriendo las dos ventanas. Y mas que se pintan los santos que van saliendo a medida de los dos quadros de los santos apóstoles, los quales se quitan y se ponen y da lugar a que se ponga el quadro nuevo y parece que todo el altar se ha hecho para aquel día y fiesta de dicho santo.¹³

13. *Ibidem*, fol. 14 v.

En definitiva, en el año 1624 un padre del colegio costeó una capilla del sagrario de cuya sucinta descripción se deduce que fue instalada en una estancia contigua a la cabecera de la iglesia.¹⁴ En ella se abrió un hueco –*almario*– que comunicaba con el altar mayor y permitía así la exposición del Santísimo hacia el presbiterio de la iglesia. Al interior de la capilla el hueco se cerraba con un cuadro que tenía función de puerta y representaba a la Virgen María, momentos antes de su tránsito al cielo, acompañada por los apóstoles y recibiendo la última comunión de uno de ellos, el evangelista San Juan. Para realzar este cuadro-puerta se le puso un dosel de guadamacil con caídas. Ceñido a las paredes se colocó un banco corrido, hecho en madera de nogal. Se abrió una ventana enrejada y se puso una alacena.

A ambos lados del cuadro de la Virgen con los apóstoles se abrieron otras dos ventanas que se cerraban por el lado de la iglesia con sendas pinturas movibles de los apóstoles San Pedro y San Pablo, que servían además de altares colaterales al altar mayor. Parece que la intención era ir pintando más cuadros movibles dedicados a otros santos para que ocasionalmente pudieran sustituir a los de los apóstoles

Pedro y Pablo en las fiestas que se determinaran.

Hay razones suficientes para identificar aquellas pinturas de San Pedro y Pablo con las hoy conservadas. En primer lugar porque representan los mismos temas y proceden del antiguo colegio jesuítico. En segundo lugar porque el análisis estilístico de los lienzos restaurados apunta a que pudieron ser realizados por un pintor que estaba en activo en Tarazona por el año 1624. En tercer lugar porque en los marcos de los lienzos se observan interesantes detalles.

Quedan rastros de que los largueros verticales no acababan en su intersección con los travesaños horizontales, sino que se prolongaban algunos centímetros –aunque con el tiempo estas prominencias fueron más o menos recortadas para que parecieran marcos simples–. Los travesaños horizontales inferiores tienen una franja sin dorar, que deja a la vista la preparación de bol rojo, indicio de que estas franjas no iban a quedar a la vista. Tampoco se doraron los laterales o cantos de las molduras, en contra de lo habitual. Todo estos detalles prueban que los marcos no eran del tipo habitual, sino que estaban realizados para una función particular como la de ser puertas correderas encajadas en una estructura mayor.

La idea de colocar cuadros corredizos e intercambiables no es, desde luego, extraña en el ambiente contrarreformista, tan propicio al culto a las imágenes y al montaje con ellas de efectos teatrales. Recordemos, por ejemplo, el mecanismo instalado en el

14. El desarrollo de los trasagrarios en Aragón a lo largo del último tercio del siglo XVI y el primero del XVII se estudia en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, "El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza. 1604-1607", *Aragonia Sacra*, XIV, (Zaragoza, 1999), pp. 101-114; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, "Manifestaciones artísticas de la Contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)", *Turiasso*, XV, (Tarazona, 1999-2000), pp. 93-126.



San Pedro. *Detalle con su martirio.*
Foto Jaime & Cacho, S.C.

colegio del Patriarca (Valencia) que permitía alternar una *Cena* de Francisco Ribalta con un Crucificado de origen alemán. La Compañía de Jesús explotó con entusiasmo en sus iglesias este tipo de recursos. Un caso vistoso, de mediados del siglo XVII, es el retablo mayor de la antigua iglesia jesuítica de San Pablo, en Granada (actual parroquia de los Santos Justo y Pastor), obra del hermano Francisco Díaz del Ribero, quien ideó un artilugio que permitía, mediante una rueda dentada, mostrar el tabernáculo con dos frentes distintos, uno con la custodia y el otro con santos. En las calles laterales del mismo retablo otro mecanismo permitían exhibir alternativamente cuadros o relicarios, en función de las ceremonias que se celebraran.¹⁵

15. Emilio GÓMEZ PIÑOL, "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del

ANÁLISIS ARTÍSTICO

Estos lienzos de *San Pedro* y *San Pablo* son obras que cabe situar en la tradición de la pintura contrarreformista del último cuarto del siglo XVI, cuya vigencia se extiende en Aragón hasta las primeras décadas del Seiscientos. Comparten idénticas características formales y se deben a un mismo artista. Están presididas por la figura algo rígida y con halo casi imperceptible del correspondiente apóstol, dispuesto ante un amplio paisaje en el que se escenifica su martirio junto a una ciudad apenas dibujada y reservan un papel destacado a un cielo de luz brillante que establece una línea de horizonte *ex sede comune*—a la altura de los ojos del espectador— y deja en penumbra la parte inferior. La representación de la naturaleza es en ambos casos sumaria.

El apóstol *San Pedro* es una figura volumétrica y sólidamente instalada en el espacio. Viste túnica azul y capa siena de dibujo abocetado que caen en pliegues rectos, sin apenas crear curvas ni sugerir las formas anatómicas ocultas. Presenta los brazos recogidos sobre el pecho y mientras el derecho se apoya en un libro con el izquierdo sostiene las llaves que constituyen su principal atributo iconográfico. El artista ha cuidado más la representación de los miembros visibles, en particular las manos—nudas pero de trazo apurado— y el rostro, de óvalo redondeado, ojos muy marcados y cabello a base de

clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro", en Fernando García Gutiérrez [coord.], *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, Cajasur, 2004, p. 164.



San Pablo. *Detalle con su martirio*. Foto Jaime & Cacho, S.C.

mechones blancos y rubios meticulosamente sugeridos.

En un plano retrasado y a escala menor se escenifica su crucifixión, bañada por una luz intensa, casi sobrenatural, que cae desde el cielo y abre las nubes para subrayar el momento angular del martirio en el monte Janículo del encargado de asumir la dirección de la Nueva Iglesia fundada por Cristo.¹⁶ El artista establece un contraste acusado entre esta zona, que en la representación original de las telas quedaría hacia la parte interior –a San Pedro le corresponde ocupar jerárquicamente el lado del Evangelio–, con la contraria, en penumbra y ocupada por algunos árboles que emergen sobre el horizonte.

En el lado de la Epístola, dirigiendo la mirada al centro, se ubicaría el lienzo que representa a *San Pablo*. Más

joven, enérgico y elegante que su compañero, viste túnica de color burdeos y capa gris que se aclara sobre el hombro izquierdo. Su disposición en suave contraposto es consecuencia de un ligero adelantamiento de la pierna izquierda, girada a la altura de la rodilla para prolongar la inclinación de la espada que sostiene con la mano derecha mientras la izquierda apoya de nuevo el libro contra el pecho. Su rostro, bien dibujado, prolonga el óvalo gracias a una larga y poblada barba que se acomoda a la fórmula más común de representar a este apóstol.

Como en el caso anterior, el martirio –en esta oportunidad, la decapitación– de *San Pablo* está representado en la parte interior, en los aledaños de una ciudad difuminada y bajo una claridad sobrenatural que de nuevo llega directamente del cielo.¹⁷ Para cerrar el perfecto y casi mecánico equilibrio

16. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, t. 2, vol. 5, pp. 65-67.

17. *Ibidem*, t. 2, vol. 5, pp. 8-9.



San Pablo. *Detalle de las manos.*
Foto Jaime & Cacho, S.C.

compositivo entre ambas telas, en la parte exterior y siempre a la altura del martirio, se incluyen unos árboles que rompen la línea de horizonte.

En los lienzos del antiguo colegio jesuita de la ciudad del Queiles se advierte una correcta aplicación de la idea contrarreformista del decoro, en la que priman conceptos como la claridad compositiva, la supeditación de los valores artísticos a la propiedad temática y la conveniencia de incluir ejemplos morales que conmuevan a los fieles y fomenten la devoción.¹⁸

18. Trinidad DE ANTONIO, "Coleccionismo, devoción y Contrarreforma", en Fernando Checa [comis.], *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 144-149. Un análisis de los cambios experimentados por

En este sentido, vale la pena subrayar la inclusión del martirio de los titulares en el fondo de ambas telas, de acuerdo con una práctica ya documentada a mediados del siglo XVI y que quedaría reforzada tras su aplicación a varios de los altares comunes de la basílica de San Lorenzo el Real de El Escorial (a partir de 1576), en los que se combina la representación por parejas de los titulares con la inclusión de sus respectivos martirios en el fondo.¹⁹ Así ocurre, por ejemplo, en las pinturas de *Santa Catalina y Santa Inés* —de Alonso Sánchez Coello, 1581—, *Santa Leocadia y Santa Engracia* —de Luis de Carvajal, 1581— o *Santa Cecilia y Santa Bárbara* —de Diego de Urbina, 1581—.

No obstante, este detalle de nuestras pinturas debe inspirarse en fuentes grabadas, dado que a finales del siglo XVI eran ya frecuentes las representaciones impresas de santos —tanto a título individual como formando colecciones— que incorporaban en el fondo representaciones de sus respectivos martirios. Recuérdense, por ejemplo, la serie sobre el Credo que el flamenco Antón

el concepto del *decoro* en la época de la Contrarreforma en Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, "El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II", *Reales Sitios*, 135, XXXV, (Madrid, 1998), pp. 42-43.

19. Rosemarie MULCAHY, "A la mayor gloria de Dios y el Rey". *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992, pp. 29-55; Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial. (Altares comunes y altares de reliquias)", *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Argentaria, 1998, pp. 79-105.



Santa Tecla. *Puertas del órgano de San Francisco de Tarazona*. Francisco Leonardo, 1637.
Foto Jaime & Cacho, S.C.

Wierix²⁰ editó en 1585 y las diferentes tiradas de similar propósito debidas al florentino Antonio Tempesta²¹ (activo entre 1589 y 1627). Conviene advertir en todo caso que, en sentido estricto, la definición de las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo* de Tarazona no depende directamente de estos modelos.

En los cuadros turiasonenses la traslación del momento crucial del cruento testimonio de fe de los apóstoles a un plano retrasado, con la oportuna reducción de escala, queda compensada con una iluminación casi artificial que les restituye todo el protagonismo.

Es probable que nuestros lienzos se pintaran poco antes de su instalación en 1624 en el testero de la iglesia jesuítica y, de hecho, sus características encajan bien en el arte del momento, en que aún prima la base renacentista. Más arriesgado resulta proponer un candidato fidedigno a su autoría, dado que nuestro conocimiento de la pintura turiasonense del Seiscientos es todavía superficial. No obstante, sus cualidades

20. Jesús M^a GONZÁLEZ DE ZÁRATE [ed.], *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. IX, Vitoria, Ephialte y Patrimonio Nacional, 1995, núms. 7.1.(4494) a 7.14.(4507).

21. Sebastian BUFFA [ed.], *Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century*, t. 35 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1984, núms. 331 (135)* a 343 (136)* y 346 (136)* a 357 (137)*.

formales coinciden en buena medida con las de las puertas del órgano (1637) de la iglesia de San Francisco de Tarazona, obra segura del artista local Francisco Leonardo de Argensola.²²

Los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* obedecen, en efecto, a unos planteamientos figurativos cercanos a los de los lienzos que integran esas puertas –*San Francisco* y *San Antonio de Padua* en la cara exterior y *Santa Tecla* y *Santa Cecilia* en la interior–. Todos presentan una característica rigidez corporal, trasladada al tratamiento de los ropajes, aunque la resolución de las partes visibles de la anatomía –rostros, manos y pies– es más cuidada. La cabeza de *San Pedro* y las de *Santa Tecla* y *Santa Cecilia* muestran unas mismas formas redondeadas, con ojos grandes, nariz recta y carrillos hinchados y sonrosados. El sombreado es, en general, algo brusco y al menos en los apóstoles no parece ajeno a ello la aplicación de una capa de imprimación muy oscura como base de la película pictórica que condiciona las cualidades lumínicas.

ANEXO

EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

La excelente restauración de los lienzos de *San Pedro* y *San Pablo*, con sus respectivos marcos, ha sido llevada a cabo en el taller de Zaragoza Jaime & Cacho S.C., integrado por María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar, entre los meses de julio a septiembre del año 2004.

La extensa memoria final que escribieron sobre el proceso²³ se inicia con un estudio histórico-artístico redactado por la licenciada Ana Lacarta Aparicio. En él incide pormenorizadamente en los aspectos iconográficos y destaca el hecho de que uno de los apóstoles mire hacia su izquierda (*San Pedro*) y el otro hacia su derecha (*San Pablo*), señal inequívoca de que se idearon para flanquear a otra representación central.

El grueso de la memoria analiza las características materiales de las obras, describe sus patologías y explica las intervenciones realizadas, que se resumen en los cuadros que a continuación se transcriben.

22. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, "El antiguo órgano (1493-1494) de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) y otras noticias sobre la actividad de Enrique Alemán", *Nasarre*, XVI, 1, (Zaragoza, 2000), pp. 174-175, nota n^o 23; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, pp. 56-59.

23. Archivo del Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, *Informe del proceso de restauración de los lienzos de San Pedro y San Pablo. Diputación de Zaragoza*. Equipo restaurador: Jaime y Cacho S.C.; informe histórico-artístico: Ana Lacarta Aparicio; análisis químicos: Enrique Parra Crego, 2004.

Cuadro-resumen del tratamiento de los lienzos de San Pedro y San Pablo

PROCESO	PRODUCTOS	METODOLOGÍA
Protección	– Cola animal (1/8) – Papel japon (11gr)	Aplicación de la cola en caliente.
Limpieza del reverso	– Whisab. – Escalpelo. – Algodón hidrófilo. – Agua desmineralizada.	Aspiración y paletina. Eliminación de parches antiguos mediante escalpelo, previo reblandecimiento con empaques.
Fijación policromía 1ª fase	– Cola animal (1/8) – Film de poliéster monosiliconado.	Inyección de cola caliente en grietas. Secado con presión de espátula caliente.
Eliminación de deformaciones	– Agua desmineralizada.	Pulverización de agua por el reverso para humedecer el soporte. Secado del soporte con planchados sucesivos. Colocación de peso y reposo.
Colocación de parches	– Puro lino 100% natural. – Beva film.	Tela con bordes desflecados. Reactivación del adhesivo con calor. Secado y fijación mediante presión.
Refuerzo de bordes	– Paraloid B-72 al 5% en acetona. – Puro lino 100% natural. – Beva 371 al 60% en Xileno.	Impermeabilización de la tela nueva Impregnación del adhesivo. Reactivación del adhesivo con calor. Secado y fijación mediante presión.
Fijación policromía 2ª fase	– Plextol B-500 (20%) – Papel japon (11gr) – Film de poliéster monosiliconado.	Inyección de adhesivo en grietas. Secado con presión y calor de espátula caliente.
Montaje en nuevo bastidor	– Clavos de acero inoxidable.	
Eliminación de protección	– Agua desmineralizada.	Humedeciendo papel japon con agua caliente.
Limpieza química (1ª fase)	– NH ₃ al 5% en H ₂ O.	Eliminación de suciedad grasa superficial mediante hisopo.
Limpieza química (2ª fase)	– Xileno + Acetona + NH ₃ + Vulpex (9/9/1/1) – Bisturí.	Eliminación de barnices y repintes mediante hisopo, reforzada con medios mecánicos.
Limpieza química (3ª fase)	– Xileno + Dimetilformamida + Vulpex (8/1/1) – Bisturí.	Última fase, tratando puntualmente zonas de repintes y restos resistentes mediante hisopo. Refuerzo con medios mecánicos.
Barnizado (1ª fase)	– Barniz de retoques (<i>Lefranc & Bourgeois</i>) al 50% en White Spirit.	Aplicado con brocha.
Estucado	– Cola animal (1/8) – Gesso puro de Bologna.	Aplicado en caliente con pincel y espátula. Nivelado y pulido con bisturí y lija de agua.
Barnizado (2ª fase)	– Barniz de retoques (<i>Lefranc & Bourgeois</i>) al 50% en White Spirit.	Aplicado con brocha.
Reintegración cromática (1ª fase)	– Acuarelas “Winsor & Newton.” – Ox gall.	Tratteggio.
Barnizado (3ª fase)	– Barniz satinado (<i>Lefranc & Bourgeois</i>) al 50% en White Spirit.	Aplicado con brocha.
Reintegración cromática (2ª fase)	– Pigmentos al barniz “Maimon”. – White Spirit. – Barniz de retoques (<i>Lefranc & Bourgeois</i>)	Tratteggio.
Protección final	– Barniz final de cuadros superfino (<i>Lefranc & Bourgeois</i>) – Barniz de cuadros mate (<i>Lefranc & Bourgeois</i>)	Sucesivas capas alternando acabado mate y acabado brillante, ambos en spray.

Cuadro-resumen del tratamiento de los marcos de San Pedro y San Pablo

PROCESO	PRODUCTOS	METODOLOGÍA
Desinsección	- Xilamón matacarcomas.	Mediante inyección e impregnación. Sellado posterior (dos semanas).
Consolidación	- Paraloid B-72. - Tolueno. - Acetona. - Acetato de polivinilo.	Mediante inyección en diferentes proporciones. Encolado de fisuras de pequeño tamaño.
Limpieza	- Xileno + Acetona + Amoniaco + <i>Vulpex</i> (9/9/1/1) - Bisturí	Eliminación de suciedad grasa y restos de capas protectoras mediante hisopo. Ayuda mecánica de bisturí para eliminar deyecciones de insectos.
1ª Fase: anverso		
2ª Fase: reverso	- NH ₃ al 5% en H ₂ O. - Bisturí.	Eliminación de suciedad superficial en madera vista mediante hisopo. Ayuda mecánica para costras y deyecciones.
Barnizado	- Barniz de retoques (<i>Lefranc & Bourgeois</i>) 1:1 en White Spirit.	Aplicado con brocha.
Reconstrucción volumétrica	- <i>Araldite</i> madera. - Lija	Modelado de volúmenes con resina epoxídica. Lijado.
Estucado	- Cola animal (1/8) - Gesso puro de Bologna.	Aplicado en capa fina, en caliente y con pincel. Nivelado con lija de agua.
Reintegración Cromática	- Acuarelas (<i>Winsor & Newton</i>). - <i>Ox gall</i> .	Puntillismo.
Protección final	- Barniz final de acabado satinado (<i>Lefranc & Bourgeois</i>) al 50% en White Spirit.	Aplicado con brocha.

Todo el proceso está debidamente ilustrado con fotografías.

Finalmente, la memoria incluye el informe realizado sobre dos micro-muestras (ISG-4, ISG-5) en el Laboratorio de Análisis para la Restauración y la Conservación de Obras de Arte que dirige el químico Enrique Parra Crego, informe que se incorpora como anexo. Partiendo de los resultados obtenidos en el análisis de ambas muestras y de la observación directa de los lienzos, las restauradoras concluyen:

1) Respecto a la preparación de los lienzos, que consta de dos capas:

A diferencia de las preparaciones más tradicionales compuestas por cola natural y carga, habitualmente yeso, nos encontramos en este caso con un aglutinante graso como es el aceite de linaza y una carga a base de tierras y calcita. El estrato inferior es el más grueso con un espesor de 120-250 μ . Se trata de una capa gruesa de color marrón oscuro con un alto contenido de tierra ocre y pardo orgánico. La segunda capa es un estrato de menor espesor, entre 45 y 90 μ (dependiendo de la muestra). Es una capa de imprimación blanca, tal y como se aprecia en la muestra de San Pedro [ISG-4], y que, en el caso de San Pablo [ISG-5], presenta una tonalidad rosada que se debe a la presencia de ligeras tra-

zas de laca roja. La carga empleada es básicamente albayalde, con pequeñas cantidades de calcita y yeso, y el aglutinante vuelve a ser exclusivamente el aceite de linaza. Resulta interesante, en la muestra tomada al lienzo de San Pablo [ISG-5], la presencia de una fina capa intermedia (10 μ), a base de bermellón, que separa los dos estratos básicos de la preparación.

Este tipo de preparación en dos capas es la que más predomina en ambos lienzos, sin embargo, al observar las obras con detenimiento, se puede apreciar a simple vista que no todas las áreas de color han recibido el mismo tipo de preparación. De esta manera, hay zonas como las de los cielos nubosos donde la policromía al óleo se ha aplicado directamente sobre la capa marrón de preparación, cuya tonalidad intensamente oscura permite que ésta sea empleada por el artista como un elemento pictórico más, del que se sirve para dar más profundidad a sus colores.

2) Respecto a la capa pictórica:

El resultado obtenido en el análisis químico de ambas muestras nos confirma que nos encontramos ante una técnica oleosa, donde el único aglutinante empleado ha sido, de nuevo, el aceite de linaza. Se trata de una pintura donde se aprecia cierta calidad en el trabajo del óleo, donde el esmero por conseguir un buen acabado se refleja en el uso, aunque de manera puntal, de efectos pictóricos a base de superposiciones de capas. Este trabajo de veladuras se aprecia con claridad en la muestra nº 2 [ISG-5], tomada de la túnica roja de San Pablo. En ella aparece

una fina base de color rosado de albayalde y bermellón (10 μ), sobre la que se superpone una capa que, aunque de mayor espesor (30 μ), ejerce de veladura traslúcida por tratarse de laca roja. Este tipo de detalles, aunque se den de manera tímida y muy puntual en el conjunto de la obra (carnaciones y algunas zonas de los ropajes), demuestran cierto dominio y conocimiento de la técnica por parte del artista. Conocimiento extensible, igualmente, a la elaboración en sí de la preparación y la pintura al óleo, y gracias al cual las obras presentan actualmente un buen estado de conservación.

3) Respecto a la capa de protección de la capa pictórica:

La capa pictórica está protegida por una capa de barniz bastante densa, de aspecto mate y de aplicación bastante homogénea. Según los resultados obtenidos en los análisis químicos practicados a la muestra nº 1 [ISG-4], procedente del lienzo de San Pedro, se trata de un barniz a base de resina conífera diluido, una vez más, en aceite de linaza.

APÉNDICE

ANÁLISIS QUÍMICO DE LA PINTURA DE DOS LIENZOS DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

1. Introducción

Durante la restauración de estas obras se han tomado varias micromuestras para analizarlas químicamente. Este proceso se realiza como apoyo a las tareas de conservación, intentando

conocer los materiales presentes, así como su disposición en capas, tanto los originales como los pertenecientes a los recubrimientos o a los repintes posteriores.

Se pretende, por lo tanto:

-Conocer la composición de la capa de preparación, en lo que se refiere a la base inorgánica y al aglutinante orgánico.

-Determinar los pigmentos y aglutinantes de las capas de color originales y de los repintes.

-Analizar las capas de recubrimiento presentes.

2. Técnicas de análisis y muestras extraídas

Para este estudio se han empleado las técnicas habituales de análisis de pintura artística. Estas se enumeran a continuación:

-Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Ésta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías obtenidas se realizaron con luz reflejada a 300 x y con nícoles cruzados, a no ser que se especifiquen otras condiciones.

-Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Este estudio se emplea principalmente en el análisis de las

preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Los análisis, en el caso de realizarse, se llevan a cabo entre 4400 cm^{-1} y 370 cm^{-1} , en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance)

-Microscopía electrónica ambiental/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (ESEM/EDX). Se emplea para el análisis elemental de granos de pigmentos, con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos.

-Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como la goma arábica y productos afines. Las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II en el caso de sustancias de tipo cera u óleo-resinosas. Para los hidratos de carbono se lleva a cabo una hidrólisis y una derivatización de los monosacáridos a acetatos de alditol.

-Cromatografía en fase líquida, para el análisis de aminoácidos procedentes de las capas de pintura al temple de proteína. Se emplea el sistema Pico-Tag de Waters^R.

Las muestras extraídas se enumeran a continuación:

Muestra Nº	Localización
ISG-4	Azul de la túnica. Lienzo S. Pedro, s. XVII
ISG-5	Rojo de la túnica. Lienzo S. Pablo, s. XVII

3. Resultados

ISG-4: Azul de la túnica. Lienzo S. Pedro, s. XVII

Capa Nº	Color	Espesor (µ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	marrón oscuro (dos capas)	120	tierra ocre, pardo orgánico, calcita, rutilo (tr.), albayalde	aceite de linaza
2	blanco	45	albayalde	aceite de linaza
3	azul oscuro	30-100	azurita, tierras (tr.), calcita	aceite de linaza
4	negro	30	tierras (tr.)	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas

La preparación de esta pareja de lienzos (ver muestra ISG-5) es de color marrón oscuro y contiene una mezcla de tierras, calcita y aceite de linaza. En esta muestra hay dos capas y la superior es más rica en albayalde y calcita. La capa blanca es la base para el azul, de azurita al óleo. El oscurecimiento de la azurita se debe al ennegrecido barniz superficial, que contiene compuestos de cobre disueltos procedentes de la pintura.

ISG-5: Rojo de la túnica. Lienzo S. Pablo, s. XVII

Capa Nº	Color	Espesor (µ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	marrón oscuro	250	tierra ocre, pardo orgánico, calcita, rutilo (tr.)	aceite de linaza
2	rojo translúcido	10	bermellón	aceite de linaza
3	rosado	60-90	albayalde, calcita, yeso, laca roja	aceite de linaza
4	rosado	10	albayalde, calcita, yeso, laca roja, bermellón	aceite de linaza
5	rojo oscuro translúcido	30	laca roja	aceite de linaza

tr.: trazas

Sobre la preparación hay una primera veladura de bermellón, una capa de base para la laca y la veladura final de laca roja.

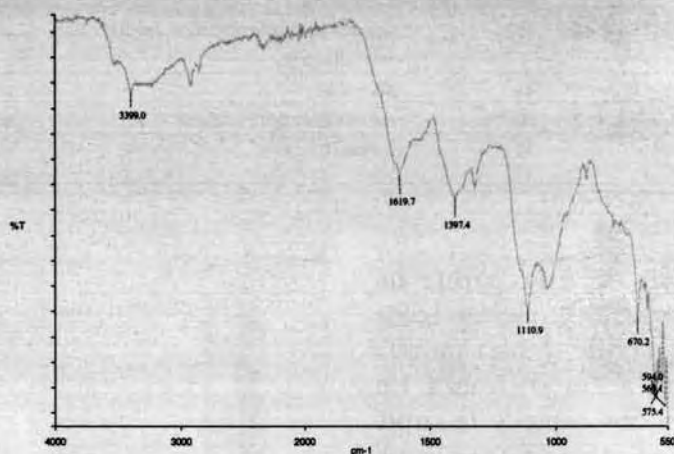
El aglutinante mayoritario es el aceite de linaza, aunque hay una muestra (ISG-5) que tiene aceite de nueces (¿por la laca roja?) y otras con huevo (los estofados del siglo XVI).

4. Conclusiones

Los lienzos tienen una estructura típica del siglo XVII, con preparación de tierras al aceite y colores esencialmente oleosos.

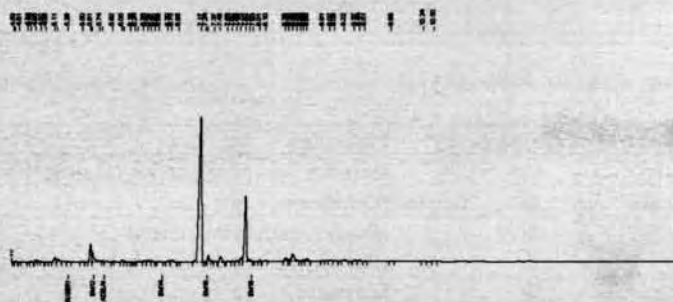
ANEXO GRÁFICO

ESPECTROSCOPIA DE IR

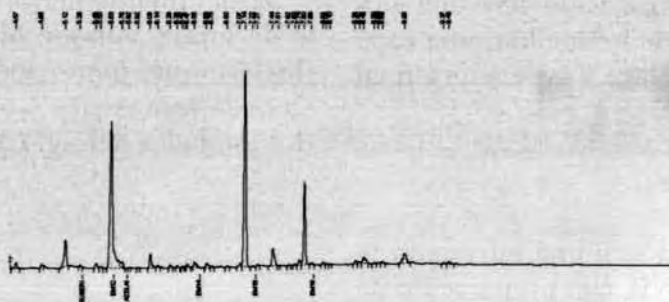


Barriz de la muestra ISG-5

CROMATOGRAFÍA DE GASES

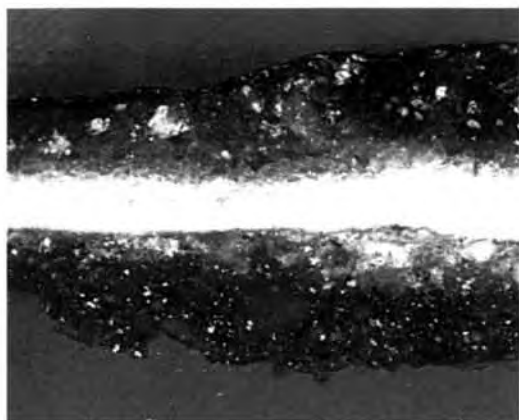


Muestra ISG-4

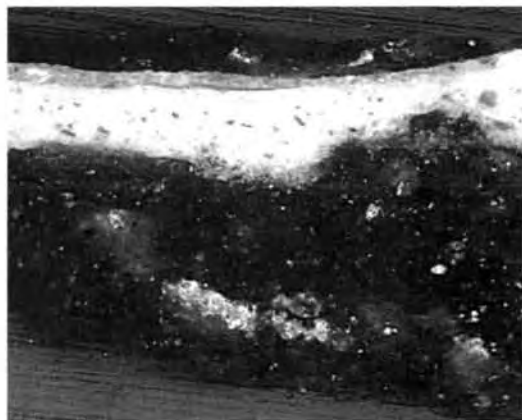


Muestra ISG-5

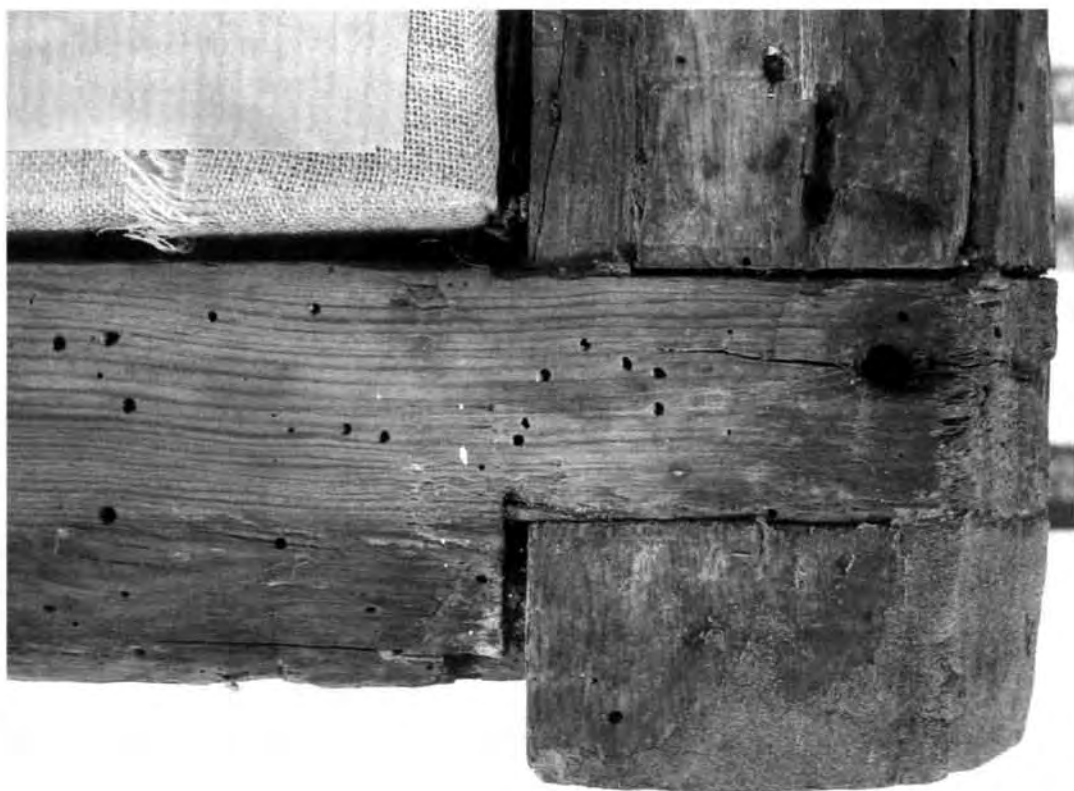
ANEXO FOTOGRÁFICO



ISG-4



ISG-5



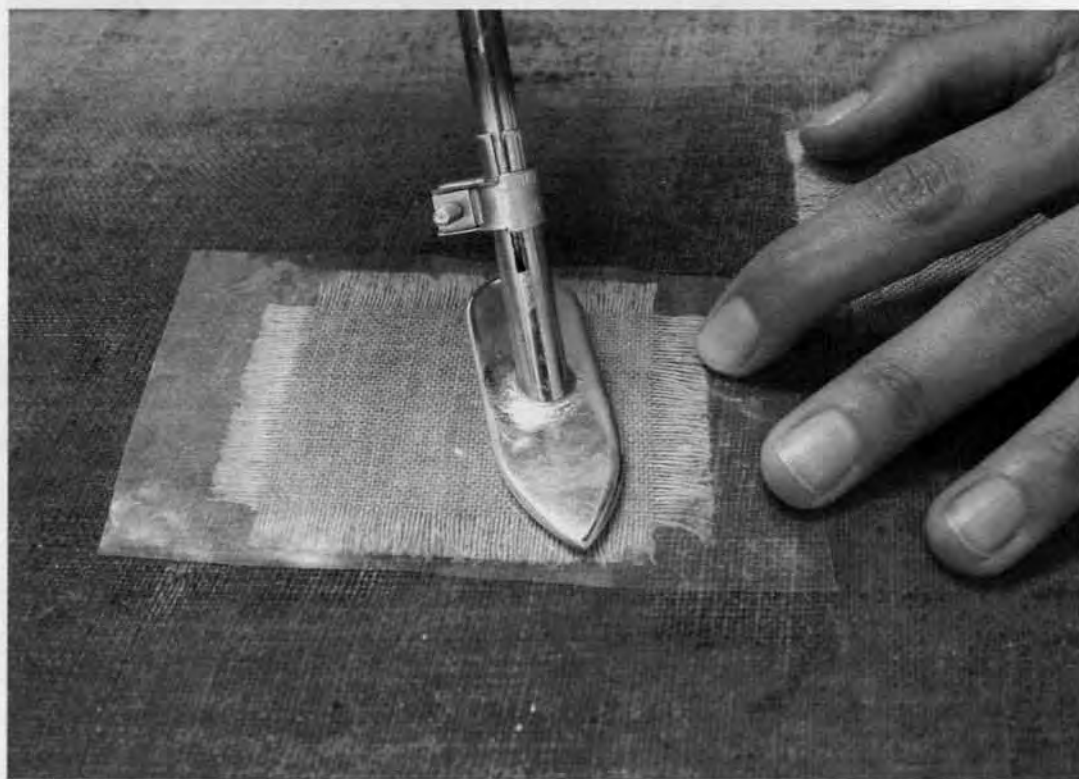
San Pedro. Prolongación de uno de los largueros del marco.
Foto Jaime & Cacho, S.C.



San Pedro. *Cata de limpieza en el rostro.*
Foto Jaime & Cacho, S.C.



San Pedro. *Reintegración cromática en el pie mediante tratteggio.* Foto Jaime & Cacho, S.C.



San Pablo. *Colocación de parche en el reverso.* Foto Jaime & Cacho, S.C.