

ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA EN EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO EN TARAZONA.

*Olga Cantos Martínez**



RESUMEN

En el presente artículo se estudian los parámetros plásticos que determinan la percepción visual del retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís en Tarazona (Zaragoza). Se describe por tanto, el sistema constructivo, además de los materiales, técnicas policromas y el repertorio ornamental realizado por el pintor Martín González y sus colaboradores Juan de Foronda y Francisco de Garay y Tello. Asimismo se refieren aquellos aspectos relacionados con la perspectiva artística —del color y la forma— indicando en particular algunos diseños y variantes técnicas que anticipan el lenguaje ornamental característico del último tercio del siglo XVII coincidiendo con el Barroco.

Palabras clave: Retablo de San Francisco, parámetros plásticos, perspectiva artística, policromía del natural, modelado cromático, medias tintas, sombreado, contrastes.

ABSTRACT

In the present article we study the plastic parameters that determine the visual perception of the main altarpiece of San Francisco de Asís church in Tarazona (Zaragoza). Therefore describes the construction system, in addition the materials, polychrome techniques and the ornamental repertoire made by the painter Martín González and his colleagues Juan de Foronda and Francisco de Garay y Tello. It is also referred to those aspects related to the artistic perspective —color and shape— indicating in particular some designs and technical variations that anticipate the ornamental language characteristic of the last third of the seventeenth century coincided with the Baroque.

Key words: Altarpiece of San Francisco, plastic parameters, artistic perspective, polychrome of the natural, color modelling, color ranges, shading, contrasts.

Fecha de recepción: 1 de abril de 2013
Fecha de aprobación: 31 de mayo de 2013

Un estudio reciente del retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona, a cargo de Rebeca Carretero, plantea su ejecución en blanco hacia 1649-1650. Aunque se desconocen los artífices materiales, la autora atribuye su arquitectura al mazonero Pedro Virto (doc. 1634-1668) y los trabajos escultóricos al escultor bilbilitano Bernardino Vililla (doc. 1622-1662).¹ No obstante, el adintelado simulando un burdo marmoreado colocado sobre la caja del ático corresponde a una intervención relativamente reciente, pues en origen la solución sería similar a la que ofrece el mueble titular del desaparecido convento bilbilitano de San Francisco (trasladado a la parroquia madrileña de Arganda del Rey) rematado en un frontón curvo partido. No en vano, todo parece

indicar que sirvió de modelo al turiasonense² [fig. n.º 1].

En relación con las imágenes, los santos en relieve que decoran las puertas representan a *Pedro de Saxoferrato* y *Juan de Perugia*. Sobre éstos se dispusieron dos paneles donde se muestran los *cinco protomártires de Marruecos* y los *siete protomártires de Ceuta*. La iconografía del resto del banco se completa de izquierda a derecha con las tallas de *Pedro* (uno de los *protomártires de Teruel*), *San Luis de Francia*, *Adyuto*, *Otón*, *Arcusio* y *Verando*. El primer cuerpo está presidido por la escultura de la *Inmaculada Concepción*, mientras los nichos avenerados laterales acogen a *San Buenaventura* y *San Antonio de Padua*. En el siguiente piso encontramos la monumental figura de *San Francisco de Asís* y a los lados, *San Bernardino de Siena* y *San Luis de Anjou*. Remata la máquina el relato de la *Crucifixión* y, en los extremos, *Santa Clara* y *Santa Isabel de Hungría*.³

* Restauradora del Departamento de Escultura del Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Correo electrónico: olga.cantos@mecd.es

La autora desea mostrar su agradecimiento a Rebeca Carretero Calvo, Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por facilitarme una copia del contrato de la policromía del retablo mayor de San Francisco cuando todavía estaba inédito.

1. Rebeca CARRETERO CALVO, «*De barios colores con mucha hermosura*. Escultura y pintura en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Tarazona (1649-1653)», *Artigrama*, 25 (Zaragoza, 2010), pp. 433-463, esp. p. 446.

EL SISTEMA CONSTRUCTIVO

El trazado del retablo de San Francisco es de planta recta y se erige an-

2. *Idem*, p. 441.

3. 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. 64-65; y Rebeca CARRETERO CALVO, «*De barios colores...*», ob. cit., pp. 443-446.



1. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.

clado al muro en ochavo del testero, dejando un espacio de separación entre ambas fábricas que propicia la ventilación del trasdós, lo que indudablemente ha redundado de forma positiva en la conservación del maderamen. Y ha sido precisamente en este ámbito donde se han podido apreciar los datos más interesantes y desconocidos hasta la fecha de la carpintería estructural. Los trabajos de conservación y restauración acometidos recientemente en su conjunto arrojan interesantes datos acerca de los procesos constructivo y pictórico⁴. En base a los estudios analíticos, sabemos que el retablo fue realizado en *madera de conífera, y dentro de ella, una especie Pinus, como podría ser el P. silvester o el P. nigra*,⁵ el mismo tipo de árbol con el que se construyeron la mayoría de los retablos en Aragón. Para aligerar el peso de las grandes esculturas e incluso de los fustes de columnas, se ahuecaron por el reverso e interior, facilitando de este modo los procesos de secado del soporte previniendo la aparición de fendas.

Las figuras se apoyan a plomo sobre el plano horizontal de las hornacinas y cajas, estando calzadas con cuñas o afianzadas por la peana con aldabas de madera y clavos de forja, a excepción de las situadas a los extremos del ático —*Santa Clara y Santa Isabel de Hungría*—, sujetas a la estructura y vigas de anclaje con una

estructura auxiliar compuesta por viguetillas y listones. Entre las uniones predominan las colas de milano; así aparecen abiertas en los bastidores de las cajas, los empalmes en «T» a cola de milano están presentes en los maderos de separación de los pisos y los barrotes ranurados de refuerzo con esta misma forma se localizan en los tableros de los encasamientos y respaldares de historias.⁶

Diferentes marcas incisivas o dibujos a lápiz sirvieron de guía para el trazado de las molduras y la construcción de los elementos más complejos de la estructura. Llama especialmente la atención el sistema de montaje y ajuste de las tablas en el caso de las hornacinas. Con el fin de obtener la profundidad deseada, el hueco avenerado se desbastó a partir de un grueso madero, resultado de la unión de tres segmentos de vigas. A estas piezas se ensamblaron mediante espigas las tablas que dan la forma semicircular al vano y que a su vez se insertan a las maderas de la base.⁷ Pero, sin duda, lo más interesante de este entramado se basa en la secuencia original de muescas y signos grabados en cada tabla facilitando los acoplamientos y la concatenación de todo el proceso.

Un examen detallado permite apreciar cómo en la cara inferior del bloque

4. La intervención en el retablo fue promovida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España [en adelante I.P.C.E.]. Los trabajos se han desarrollado por la empresa *In situ* durante 2010-2011.

5. La caracterización analítica corresponde a la empresa Larco Química y Arte S. L. Los resultados están recogidos en la Memoria Final de la Intervención (Archivo General del I.P.C.E.).

6. Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Los sistemas constructivos y las técnicas ornamentales de retablos renacentistas de madera en Aragón. La figura de Juan Catalán», en José Félix Méndez (coord.), *El Retablo Mayor de la Parroquia de La Asunción de la Virgen de Almodévar. Restauración 2006*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2007, pp. 73-155, esp. p. 92.

7. Los distintos sistemas de uniones en *Tecnología de la madera*, Barcelona, Edebé, 2005, pp. 120-132.



2. Reverso de hornacina. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto Olga Cantos.

-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 1. Secuencia de las marcas de montaje en el reverso de una hornacina. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Dibujo Olga Cantos.

superior se practicaron unas marcas que señalan los radios de la media circunferencia que proporciona la curvatura a la hornacina. A su vez, cada una de las doce tablas del respaldar, en corres-

pondencia con dicho bloque, muestra una sucesión de incisiones en forma de «X» y «—», siguiendo una frecuencia determinada [fig. n.º 2 y tabla n.º 1]. Una serie de vigas de distinta escuadría distribuidas a lo largo del trasdós arriostran el mueble al muro de la cabecera.

Aparte de las marcas de ensamblaje también se han identificado inscripciones con los nombres de las figuras, señalando la posición de las mismas o las calles del mueble —de la Epístola o del Evangelio—, así como sencillos perfiles de molduras con su equivalente tallado en la mazonería del anverso, caso de la que recorre el perímetro de la caja donde se aloja la *Inmaculada*⁸ [fig. n.º 3].

MATERIALES Y TÉCNICAS DE PINTURA

En cuanto a la policromía de esta pieza, el estado de conservación, la calidad de los materiales empleados y los procedimientos pictóricos, avalan la destacada calidad de todos los trabajos de «dorado, encarnado, estofa y pintura» desarrollados por sus artífices, muy por encima de los correspondientes a la escultura en blanco. Se justifica, por tanto, el alto precio pactado para su decoración, cuya suma ascendía a la cantidad de cincuenta mil sueldos jaqueses.⁹

Según el estudio de Rebeca Carretero, «en diciembre de 1651 el pintor soriano Martín González (doc. 1633-1678, † 1678) recibió el encargo de dorar, es-

8. La autora desea expresar su agradecimiento al coordinador de la intervención Carlos Regañó por sus observaciones acerca de este tipo de inscripciones.

9. Rebeca CARRETERO CALVO, «De barios colores...», ob. cit., p. 462.

tofar y policromar este conjunto», comprometiéndose a acabar la obra «para el día y fiesta de señor sant Juan de junio del año mil seiscientos cinquenta y tres», debiendo ser reconocidos los trabajos una vez concluidos por dos peritos nombrados por las partes contratantes.¹⁰ Durante la intervención se han podido reconocer las firmas levemente incisas de dos ayudantes: el también soriano y discípulo del maestro, Francisco de Garray y Tello, y un colaborador habitual, Juan Martínez de Foronda, pintor y dorador oriundo de Navarra¹¹ [fig. n.º 4].

Los revestimientos pictóricos de nuestro retablo se encuadran en la segunda fase de la etapa del «natural», que en Aragón abarca desde 1635/40-1660.¹² Entre otras características propias de este período (patentes en el mueble franciscano) frente a la fase primera (1590-1635/40), cabe señalar un incremento de los gradientes de colorido que intervienen en el modelado cromático, alcanzando hasta un total de cuatro medias tintas como se verá

10. La transcripción del documento contractual en *idem*, doc. n.º 1, pp. 460-463.

11. Una breve descripción de la producción de Martín González de Ledesma en Joaquina GUTIÉRREZ PEÑA y Javier HERRERO GÓMEZ, *El retablo barroco en la ciudad de Soria*, Soria, Caja Duero, 2008, pp. 80-81. Sobre la producción artística de Juan de Foronda consúltese José Javier VÉLEZ CHAURRI, «Juan de Foronda, pintor navarro del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro», *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, en *Príncipe de Viana*, anejo 11 (Pamplona, 1988), pp. 459-469. El estudio de ambos en *idem*, pp. 451-452 y 457-458.

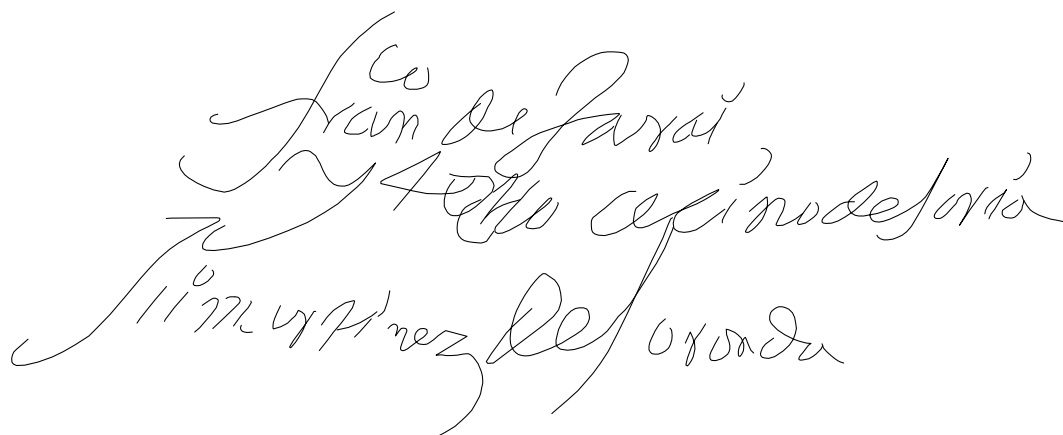
12. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico» y Fundación Tarazona Monumental, 2012, p. 22.



3. Trazado a grafito de una moldura en el lateral de la caja donde se aloja la Inmaculada. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona.

Foto Olga Cantos.

más adelante. Respecto a los motivos decorativos se aprecian rameados y follajes dotados de marcados movimiento y giros, con diseños inspirados en la moda textil contemporánea del norte de Italia. Los patrones incluyeron novedosos esquemas con diseños en los que el nervio de la hoja se muestra en oro visto (a imitación de las labores textiles donde la urdimbre quedaba al descubierto), bucles enrollados alrededor de orlas ojivales de encuadre, etc. Dada la iconografía franciscana ilustrada en la máquina, abundan entre los hábitos



4. Francisco de Garay y Tello vecino de Soria Juan Martínez de Foronda. *Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Tratamiento gráfico de Olga Cantos.*

las grisallas y *aguadas* en tonos grisáceos y pardos respectivamente.¹³ En las prendas, las cenefas destacan por su anchura, dotándose en estas fechas de generosas labores de pedrerías, perlas, pasamanerías e incluso bordados de aplicación.

Conforme reza el contrato y según el modo habitual de proceder, Martín González se comprometió a «desacer el retablo y volverlo a componer y assentar despues de dorado en su puesto con toda seguridad y como mas combenga».¹⁴ De hecho, la presencia de labores de pintura que quedaron ocultas en el reverso del entramado estructural avala el cumplimiento de esta cláusula relativa al desmontaje previo.

Después del aparejado, guardando el «temple mas conbeniente» para que la cola tuviese la fuerza necesaria y de

este modo asegurar su adhesión,¹⁵ el texto hace referencia al dorado del mueble «de suerte que acavada cada pieça parezca ser oro de martillo de a veinte y quatro quilates».¹⁶ Entre otras funciones, el oro aludía a la luz divina, debiendo producir la ilusión de que la imagen sagrada estaba representada sobre un soporte áureo macizo.¹⁷ Por idénticas razones mostraría un aspecto

15. Según Pacheco, el yeso grueso y mate se templaban con la misma templa de cola (Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 505-506), aunque algunos textos contractuales refieren que la del yeso fino debía ser menos fuerte (Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614» *Artigrama*, 21 (Zaragoza, 2006), pp. 417-451, esp. p. 445.

16. Rebeca CARRETERO CALVO, «*De barios colores...*», ob. cit., p. 460. Acerca de la simbología del dorado, los materiales y los procedimientos técnicos destinados a este fin, consúltese Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 232-266.

17. Paul HILLS, *La luz en la pintura de los primitivos pintores italianos*, Madrid, Akal, 1995, p. 17.

13. Un estudio de la categoría pictórica de las *aguadas* en *idem*, pp. 355-377.

14. Rebeca CARRETERO CALVO, «*De barios colores...*», ob. cit., p. 462.

muy brillante y homogéneo tras el «brunido» y resanado —o sea, sin fuegos ni rayas—, deseo especialmente requerido para la parte interior de las puertas del sagrario, elemento fundamental en la liturgia, aunque no conservado en la actualidad.

Esta exigencia en la calidad del metal responde a un hecho concreto, pues a consecuencia de la crisis económica que asoló el país a lo largo del siglo XVII fue frecuente el empleo de oro de baja ley, de modo que los comitentes solían reseñar por escrito la adquisición de metal limpio, subido y muy fino, procedente de las monedas que, a golpe de martillo, los batihojas reducían a finísimas láminas.¹⁸ Este proceso debía extenderse por la arquitectura y esculturas «e[x]cept[u]ando todo lo que por un lado y otro no alcançare la vista y esto se entiende las espaldas de los sanctos y assimismo lo que ocuparen las casas»,¹⁹ así como las carnaciones; de este modo se evitaba gastar más hojillas de las estrictamente necesarias. Para ello, en los respaldares de las hornacinas los artífices marcaron de forma aproximada la silueta de las imágenes sobre el yeso, señalando el espacio que debía quedar sin dorar. Y aunque los laterales y planos superiores de las tallas tampoco se doraron, no por ello se dejaron de pintar e incluso de reproducir las labores estofadas [figs. núms. 5 y 6].

18. Véase José Javier VÉLEZ CHAURRI, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1990, p. 120; y Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 78-79.

19. Rebeca CARRETERO CALVO, «*De barios colores...*», ob. cit., p. 461.



5. Hornacina donde se aloja San Buenaventura. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto Olga Cantos.

En cuanto a los materiales, la caracterización analítica de la estructura pictórica confirma que las hojillas de metal se asientan sobre una capa de aparejo compuesta por yeso grueso de espesor variable, pudiendo llegar incluso al milímetro, así como otra de yeso fino muy decantado y puro cuyo grosor oscila entre 0,3 y 1 mm. Incluso en esta última ha sido posible distinguir hasta cuatro subcapas de yeso. Los resultados del estudio también han constatado un alto porcentaje de dolomita en el bol por lo que adquiere un color granate, un tono bastante habitual en Aragón según Enrique Parra.²⁰ La pureza del metal en la

20. Memoria Final de la Intervención (Archivo General del I.P.C.E.).



6. Hábito de San Bernardino de Siena. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona.
Foto Olga Cantos.

liga alcanza un quilataje superior a 23, con un porcentaje medio de aleantes del 3% de plata y <1% de cobre, llegando en determinadas muestras hasta el 98 y 99% de oro.²¹ Las similitudes en las características físicas de los panes son indicios de un suministro de material muy homogéneo, procedente incluso del mismo batihoja. Prueba de ello es su regularidad en el grosor, por debajo de 5 μ , aunque alguna extracción alcanza este valor. También las medidas coinciden, con una superficie de 6,5 cm² por cada lámina.

21. *Idem.*

En la policromía de este retablo destaca el alto grado de maestría alcanzado por los artífices desde un punto de vista artístico y tecnológico, todo ello en aras de obtener acabados muy valorados artísticamente por su gran hermosura. Acerca de los colores se señalaba la necesidad de recurrir a «los mejores que se puedan allar en esta tierra»;²² no en vano, las analíticas han corroborado el empleo de pigmentos de calidad, entre los que mencionamos el ultramar, aunque parece haber sido gastado de forma

22. Rebeca CARRETERO CALVO, «*De barrios colores...*», ob. cit., p. 461.

minoritaria. Los contrastes entre tonos «mui suvidos» (a base de gamas intensas y muy saturadas) y «bariados»,²³ así como el alto índice de reflexión lumínica y el tono del metal, dieron lugar a marcadas contraposiciones. No en vano, los contrastes constituyen la base de la percepción en la policromía contrarreformista, compensando además los efectos derivados de la perspectiva del tamaño —«acelerada»— y del color —«aérea»—,²⁴ permitiendo apreciar correctamente los diseños, así como las formas, en particular de las zonas más distantes [fig. n.º 7].

El modo de trabajar requería, según el citado documento, un buen trazado de los dibujos («mui buen dibujo, toda perfilada...») y el sombreado de los ornatos a partir de las distribución de las medias tintas y los esgrafiados. Al raer la pintura se iba descubriendo el oro provocando un juego en la reflexión lumínica (muy interesante en el caso de colores oscuros y gamas acromáticas), modificando la orientación de la propagación de la luz sobre las superficies en función de los patrones de textura, los cuales a su vez revelaban las particularidades de cada labor. Estas marcas se tra-

23. *Idem.* p. 460. En los mismo términos se expresaba el contrato relativo al coloreado del retablo de la *Virgen de la Vega* en Haro, rubricado a la sazón con Juan de Foronda en 1674 (Yolanda CAÑAS MARTÍNEZ, *Estudio documental de las artes en Haro durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, doc. n.º 151, pp. 327-328, esp. p. 328). El empleo de colores subidos se refiere al grado de saturación; cuanto mayor es éste más polares son los contrastes obtenidos.

24. Acerca del modo de compensar los efectos de la perspectiva aérea véase Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 181-186.

zaron y rajaron de «grafio mui delgado» —sobre todo en la predela—, con el fin de evitar que los brillos interfiriesen en la percepción de los colores o restaran definición a los contornos. Aparte de los tejidos, también inundan las superficies pintadas de los «lexos», respaldares de historias y labores de la mazonería, compensando en la arquitectura el posible efecto de planitud que podía ocasionar el dorado generalizado del mueble.

Lejos de minimizar esfuerzos en el coloreado de las partes más alejadas, los autores procedieron con el mismo grado de detalle en todos los niveles, incluido el ático. En este sentido, es posible admirar los minuciosos acabados policromos de las tallas de la *Dolorosa* y *San Juan*, realizados con colores muy puros, pero también las sistemáticas gradaciones tonales y el empleo de capas superpuestas necesarios para modelar los diseños.²⁵ También la figura de la *Inmaculada* exhibe una variada paleta de colores, que junto al colorido de la mazonería crea un marcado contraste frente a los tonos ocres y pardos y los colores propios de los hábitos franciscanos.

Las capas de pintura fueron labradas en distintos niveles de saturación y trabajadas a partir de mezclas diluidas o, por el contrario, muy cubrientes. Así, por ejemplo, entre los tonos calientes como los rojizos, destaca el intenso color ofrecido por el bermellón o la laca roja, mientras que pigmentos como el minio de plomo o las tierras se destinaron a la obtención de los matices más claros y los rosas al mezclarse con albayalde.

25. Los colores superpuestos son aquellos que al ser bañados por otros colores diferentes o de la misma gama trasfloran y se imprimen sobre éstos.



7. Ático. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.

Los colores predominantes en los estofados de las mazonerías coinciden con la denominada «tripleta luminífera» descrita por Pedro L. Echeverría, compuesta por carmín, azul y verde.²⁶ Y aunque éstos fueron los materiales básicos, en respuesta a la imitación del «natural», tal y como se aprecia en nuestro retablo, la paleta contrarreformista fue mucho más generosa en matices y gradaciones tonales. Estas variantes dependen de los pigmentos elegidos dentro de una misma gama (bermellón, minio de plomo, tierra roja...), de las mezclas con blanco y negro (para regular los valores

de claroscuro) o incluso con otros colores diferentes para obtener tonos mixtos (gammas de morado). Conviene señalar que el número de medias tintas destinado al modelado cromático, como se aprecia en la decoración del manto que envuelve a la *Dolorosa*, alcanzó las cuatro escalas descritas por Antonio Palomino a finales del siglo XVII.²⁷ De hecho, la caracterización analítica constata la diversidad de tonalidades empleadas.

26. Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Navarra, Gobierno de Navarra, 1990, p. 146.

27. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, Aguilar, t. II, 1988, lib. V, cap. V, § I, pp. 142-145. El procedimiento pictórico seguido para la decoración de esta prenda se describe en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 338-340.

Se confirma el albayalde y en menor medida la calcita entre los blancos; los rojos están integrados por el minio de plomo, el bermellón, además de la tierra y la laca rojas; para los azules se seleccionaron el esmalte de cobalto, la azurita e incluso, de forma localizada, el ultramar; cardenillo y resinato de cobre abarcan las gamas en verde; amarillo de plomo y estaño, oropimente y tierra y laca amarillas agrupan estos tonos; entre los pardos y ocres destaca el betún (pardo orgánico), la tierra ocre y, en particular, la tierra de Siena, mientras que el negro corresponde al carbón vegetal.²⁸

En cuanto a los procedimientos pictóricos, se ha identificado una técnica oleosa al aceite de linaza en las carnaciones y en la mayoría de los estofados, incluidas las guarniciones de talla de la mazonería. El aceite de nueces está presente de manera muy localizada, al menos, en el ático. Los cabellos de la figura central de *San Francisco de Asís* se pintaron con temple de huevo, mientras el «lexos» de la caja de la *Inmaculada* corresponde a un temple de cola animal. De ahí la variedad de procedimientos detectados.

Dentro de los pigmentos azules predomina el esmalte frente a la azurita y el lapislázuli; basta recordar que a mediados del siglo XVII se impuso en la pintura, mientras la azurita caería en

desuso.²⁹ El esmalte aparece, por ejemplo, en la decoración del manto de la *Dolorosa* —mezclado con distintas proporciones de albayalde y calcita para la obtención de las tintas más luminosas— y en el «lexos» de la caja donde se aloja la *Inmaculada*.³⁰ Al tratarse de un pigmento poco cubriente debía ser gastado no muy diluido para conservar su capacidad de tinción. El azul de cobalto se exhibe en la pintura de las tallas decorativas de la mazonería donde también fue aclarado con blanco. En cuanto al ultramar, parece haberse reservado en exclusiva para la pintura del manto que viste la *Inmaculada*, aunque mezclado con azurita y pigmentos de otras gamas, no obstante, para obtener matices más intensos, incluso fue gastado doblando las capas. El resultado final muestra un efecto aterciopelado del brocado que resalta frente al rayado esgrafiado que reproduce la urdimbre dorada, pues tal y como afirmaba Cennino Cennini, este color, junto con el oro, hacía florecer cualquier trabajo artístico ya fuese en el muro como en la tabla, destacando sobre los demás³¹ [fig. n.º 8].

En relación con los verdes, el excelente estado de conservación de las capas de pintura que contienen cardenillo constata una vez más la pericia de los artífices, pues tal y como argumen-

28. Memoria Final de la Intervención (Archivo General del I.P.C.E.). Muchos de estos pigmentos coinciden con los que Vicente Carducho consideraba más apropiados para ser mezclados con aceite o aplicados al temple (Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Francisco Calvo Serraller (ed.), Madrid, Ediciones Turner, 1979, pp. 381-382).

29. ROCÍO BRUQUETAS GALÁN, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 149.

30. Acerca del esmalte en el siglo XVII «los autores lo citan con bastante frecuencia, es especial al hablar de la pintura de *países*» (*idem*, p. 151).

31. CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, Fabio Frezzaro (ed.), Vicenza, Neri Pozza, 2009, cap. LXII, pp. 103-107, esp. p. 103.



8. Brocado del manto que viste la Inmaculada. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto Olga Cantos.

taban algunos teóricos, se trataba de un pigmento que después de aplicado enseguida comenzaba a declinar; no en vano, Palomino lo incluyó en la categoría de «colores falsos».³² Dada su transparencia, el modo de gastarlo en las muestras analizadas de las indumentarias y mazonería coincide en buena medida con las indicaciones ofrecidas por Francisco Pacheco, quien afirmaba al respecto cómo en ocasiones «se labra con el cardenillo y blanco y se trasflora,

32. El tratadista argumentaba que el cardenillo era un pigmento que «muda, de suerte, que siendo a el principio una esmeralda hermosísima, viene después a acabar en negro» (Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico...*, ob. cit., t. II, lib. V, cap. IV, § I, pp. 135-136, esp. p. 136).

con el mismo cardenillo».³³ La adición de blanco de plomo, además de aclarar la mezcla aumentaba la capacidad de cubrición de la pintura y le aportaba estabilidad. Cardenillo y albayalde están presentes entre otras muestras, en los tallos de los claveles que decoran la saya de la *Inmaculada* o directamente sobre el oro, tal y como aparece en la de *San Juan*, aunque en ambos casos se trata de una veladura de pintura [fig. n.º 9].

Otro de los pigmentos en esta gama corresponde a la laca verde (resinato de cobre), a pesar de que su uso fue infrecuente desde el siglo XVI.³⁴ En este caso, aprovechando su transparencia, baña la base dorada para imitar las piedras que adornan las orillas de determinadas prendas o las mitras episcopales, presentes, por ejemplo, en la indumentaria de *San Bernardino de Siena* o la *Inmaculada*, entre otras figuras.

La relación de pigmentos rojos es variada, en función de la tonalidad o del grado de luminosidad deseado. Las combinaciones de minio y bermellón o bermellón y tierra roja, a las que se incorporaban distintas proporciones de albayalde, fueron apropiadas para lograr matices rosas —maqueta que porta *San Buenaventura*—; el bermellón daba como resultado un intenso color rojo, tanto si era aplicado en monocapa —no-

33. FRANCISCO PACHECO, *El Arte...*, ob. cit., lib. III, cap. V, pp. 480-490, esp. p. 484.

34. El resinato de cobre fue utilizado desde el siglo VIII hasta la mitad del siglo XVI (Ana VILLARQUIDE JENENOIS, *La pintura sobre tela*, t. I, San Sebastián, Nerea, 2004, nota n.º 125, p. 184). También consta esta observación en Stefanos K. KROUSTALLIS, *Diccionario de Materiales y Técnicas (I. Materias)*. *Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, p. 374.

zeta de *San Buenaventura*— [fig. n.º 10] o bañando una base previa más clara —saya de *San Juan*—. Igual de puros y profundos resultaron aquellos rojos en cuya composición está presente la laca roja —artesones ovalados en el lateral de la caja donde se aloja la *Crucifixión*, aunque suponemos que también en la de *San Francisco de Asís* y la *Inmaculada*—. Además, cuando esta última aparece incorporada a mezclas rosas compuestas por minio de plomo, tierra roja y albayalde, el resultado cromático ofrece un color magenta de gran viveza (mazonería del ático).

En cuanto a los amarillos, se trata de tonalidades poco frecuentes en la policromía escultórica, resaltando en esta máquina la intensidad del color en el brocado del manto que envuelve a *San Luis de Anjou*. Aunque la decoración apenas es visible desde el nivel de pavimento debido al emplazamiento de la imagen en el segundo cuerpo, se trata de una tinta muy saturada gracias a la gualda (laca amarilla) y, en menor medida, a la tierra amarilla presentes, así como por el hecho de que la labor fue ejecutada sobre una base blanca muy reflectante [fig. n.º 11]. La tierra amarilla labrada con albayalde y extendida en forma de veladura sobre el oro adquiere un matiz anaranjado y menos intenso, muy conveniente para los cordones de los hábitos.

El oropimente completa la lista de pigmentos amarillos, material que junto a las lacas, el ultramar o el alto quilataje del oro, ponen de manifiesto, una vez más, la elevada calidad de los materiales empleados en los revestimientos policromos del retablo franciscano. El citado pigmento se ha identificado entre los brocados del hábito de la escultura



9. *Saya* de San Juan. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto Olga Cantos.

de *San Bernardino de Siena*. El campo de la labor es gris (compuesto básicamente por albayalde, negro de carbón vegetal y tierra ocre), pero en los contornos de las labores aparece una fina capa compuesta mayoritariamente por oropimente y sobre ésta otra de asfalto que aporta una tonalidad dorada a toda la prenda [fig. n.º 6].

Junto al oropimente, las gamas de grises, pardos y ocre dieron color y modelaron las decoraciones del resto de las vestimentas franciscanas. La tierra ocre aparece en las mezclas de color gris —incluso oscuro— y entre los intensos tonos pardos. Dependiendo de las cantidades de negro, betún o tierra ocre, los resultados cromáticos tendieron respectivamente hacia el gris, el pardo oscuro o el claro. Como siempre, el albayalde forma parte de casi todas las combina-



10. San Buenaventura. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.

ciones con el fin de regular las gradaciones tonales. En forma pura, el negro y el blanco definieron los toques de luces y sombras al perfilar los brocados. Los análisis llevados a cabo en la ropa de *San Bernardino de Siena* confirman en buena medida esta gama, donde los pigmentos como la tierra ocre, el negro carbón vegetal y el pardo orgánico fueron rebajados con negro o blanco en la obtención de las medias tintas. La tierra de Siena y el pardo orgánico también se incluyen en la composición del cabello de *San Francisco de Asís*, aunque en este caso la capa de pintura se aglutinó con un temple de huevo.

Finalmente y acerca de los acabados en las carnaciones, el bermellón, según la práctica habitual, es el principal componente, tal y como se ha podido constatar en las figuras de la *Dolorosa*, la *Inmaculada* o en *San Francisco de Asís*, y también en la pintura del *santo* que aparece representado en el «lexos» de la caja del franciscano. En la primera se verifica, incluso, la presencia de un pigmento más caro como la laca roja (teniendo en cuenta que se trata de la imagen de mayor rango simbólico) y donde el esmalte de cobalto contribuye a mostrar el color de la carne muerta. En todas las muestras se confirma la presencia de dos capas, una imprimación —descrita por Pacheco— compuesta por albayalde y calcita aglutinados con cola animal y sobre ésta la película del color de la piel (formada a su vez por una o dos subcapas de pintura).³⁵

En definitiva y a pesar de la iconografía del mueble, los análisis corroboran los datos recogidos en el contrato, demandando una gama cromática muy intensa y variada en tallas y mazonería. El efecto deseado recayó en todos los casos en el modelado cromático y el establecimiento de marcados contrastes cualitativos respecto al dorado y el resto de las tintas circundantes, propiciando de este modo la identificación de los ornatos en la distancia.

LOS DISEÑOS DECORATIVOS

En relación con las decoraciones textiles, basadas en el deseo de imitación del «natural», el condicionado expre-

35. Un estudio de las carnaciones en la policromía contrarreformista en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 563-587.

saba la necesidad de representar «telas mui ricas que cada figura pide»,³⁶ predominando los brocados inspirados en el tradicional motivo de la piña o alcachofa.³⁷ De forma menos frecuente aparecen los cogollos (o «follajes de acanto») consistentes en una evolución formal del rameado del primer cuarto de del siglo XVII, con interesantes muestras en los netos de la mazonería y en la cenefa de la capa pluvial de *San Luis de Anjou* [fig. n.º 12]. Se trata de diseños en tallos gruesos, disposición rizada y ondulante y, una vez más, variedad de colores y gradientes tonales que anticipan una estética netamente barroca. Al menos en la parte inferior también se reconocen entre los hábitos de los protomártires, algunos motivos propios de la trilogía temática contrarreformista incluyendo la representación de niños y pájaros.

Otros elementos ornamentales que también apuntan hacia el lenguaje ornamental de la fase de las «luces y sombras» en el último tercio del siglo XVII, lo constituye la presencia de las primavera de flores en la decoración de la saya de la *Inmaculada*,³⁸ así como el remate de las orillas del manto y túnica mediante una puntilla real trenzada con hilos dorados, según reza el contrato:

Mas es condicion que las orillas del manto y tunicela para dividir las orillas aia de llevar un galon de oro, uno por arriba y otro por avajo y en la orilla sus

36. Rebeca CARRETERO CALVO, «De barios colores...», ob. cit., p. 461.

37. Acerca de las características formales y el significado de este ornato analizado por distintos autores, consúltese Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 532-537.

38. Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca...*, ob. cit., pp. 193-197.



11. Brocado del manto de San Luis de Anjou. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.

puntas de oro mui fino todo postizo y natural.³⁹

Aparte de los suntuosos brocados, entre los tejidos cabe citar aquellos que evocan un origen morisco, caso del «almazar» destinado al paño de pureza del *Crucificado*, presente en muchos otros ejemplos, como los retablos mayores de la catedral de Tarazona o la parroquia de Monterde.⁴⁰

39. Rebeca CARRETERO CALVO, «De barios colores...», ob. cit., p. 461.

40. Una descripción de los tipos de tejidos representados en los retablos escultóricos contrarreformistas en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 519-559.



12. Labores de «cogollería» en la mazonería. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona.
Foto Olga Cantos.

Destaca dentro del conjunto la talla de la *Inmaculada*, vestida con telas muy ricas confeccionadas en diversos colores y marcadas contraposiciones de tonos a través de las «aguadas» en rosa de la saya, la primavera de flores, los adornos de la franja en la túnica o la intensidad del azul del manto. Con todo, el modo de colorear el manto no se ajustó exactamente al documento contractual, pues aunque se pintó en el color y el tono indicados: un «azul mui suvido»,

sin embargo, no se ejecutó el «estrellado» previsto. Tampoco la «buelta del manto» muestra «una tela sobre morado del color mas conbeniente echa de grafio y perfilada con todo arte». Los artífices debieron estimar que el azul de la prenda no se oponía lo suficiente al morado del forro, restándole belleza al ultramar; optaron entonces por trazar un brocado en blanco perfilado con carmín frente al cual destaca la intensidad del diseño en azul.⁴¹

La tunicela se encuentra salpicada por pequeñas clavelinas y flores cuatripétalas surgiendo de ondulantes tallos; además, la prenda fue ribeteada por una ancha cenefa en un intenso rojo que produce un llamativo contraste polar, estando ricamente adornada con perlas y pedrerías fingidas, donde incluso quedan restos de las «puntas» postizas. Se trata de una estrecha banda de pasamanería a base de hilos entorchados, sobrepuesta a una tela con ligamento tafetán. A toda esta combinación de colores canónicos debidamente combinados, se añade la simbología de las rosas presentes en las «aguadas» de esta gama, tratándose de una alusión al viejo símbolo que recuerda la pureza de la *Virgen*, por lo que también aparecen en el «lexos» del respaldar⁴² [fig. n.º 13].

A pesar de que los hábitos franciscanos de la mayoría de las figuras se confeccionaban con hilazas de lana, en este mueble el aspecto de la fibra cruda y sin teñir ha sido reemplazado por diseños compuestos por brocados, rameados y follajes. Todos ellos se elaboraron con

41. *Idem*, p. 461.

42. Suzanne STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 36.



13. Inmaculada Concepción. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona.
Foto José Latova.

gran virtuosismo si los comparamos, por ejemplo, con algunas de las tallas procedentes del retablo mayor del convento de Capuchinos de Morés (Zaragoza), conservadas actualmente en la parroquia de la Inmaculada de dicha localidad. Aunque el diseño en este caso también está inspirado en la piña, rodeada de una

orla ojival que se va entrelazando con los motivos adyacentes para crear una red que abarca toda la prenda, el *rapport* textil sigue un trazado muy simplificado y esquemático, estando esgrafiado sobre campo monocromo y donde las labores de grafío son igualmente sencillas y poco variadas [fig. n.º 14].

En Tarazona, los brocados reproducen el mismo esquema ornamental pero trazado y pintado con una técnica muchísimo más depurada. El motivo central, en este caso, arranca por lo general de unas hojas alargadas y rizadas, estando rodeado de una doble orla con algunas variantes más o menos complejas en su ejecución, dependiendo del emplazamiento de la figura. A diferencia del hábito de *Santa Clara*, una talla muy alejada del observador por su localización en el ático, donde el encuadre es sencillo, en otros ejemplos, como en los hábitos de *San Antonio de Padua* y *San Bernardino de Siena*, se entrelazan tallos y hojas dobladas en un esquema muy complejo. En estos últimos, la piña se envuelve por un primer encintado anillado, circunscrito a su vez por una segunda orla formada por hojas de acanto, alrededor de la cual existe otra más compuesta de gruesos tallos entrelazados [fig. n.º 15]. A todas estas diferencias formales se añade el colorido, que en los citados santos de la parte baja es mucho más generoso en gradaciones tonales.

Aparte de las labores de carácter netamente textil, al menos en los relieves ubicados sobre las puertas de la predela es posible apreciar algunos motivos figurativos característicos del rameado contrarreformista [fig. n.º 16]. Se trata de composiciones simétricas que representan niños desnudos metamorfoseados con motivos vegetales (tallos, hojas y cogollos), pequeños pajarillos, así como exquisitos mascarones en miniatura ensartados en una orla, donde la reflexión del oro se suaviza recurriendo al picado de lustre. Conviene recordar la relativa frecuencia de este procedimiento en la decoración del mueble, a través del cual se combina el brillo de las superficies doradas con el matizado del metal, pre-

sente también entre los brocados textiles, tratándose de una técnica ornamental que reaparece en la escultura a partir de mediados del siglo XVII.

Se trata de diseños obtenidos a partir de plantillas que se abaten en simetría bilateral, aunque cada lado del dibujo puede mostrar sutiles modificaciones en los detalles y en la distribución de las medias tintas en función del claroscuro. Menos frecuentes, aunque asimismo reproducidos en nuestro retablo, son los follajes, con interesantes «aguadas» en gradaciones de grises y pardos en el manto de *Santa Clara* o en el hábito de *San Buenaventura*,⁴³ tratándose de un esquema cuyas formas apuntan hacia un lenguaje propio del último tercio de centuria, tal y como se ha indicado anteriormente.

Dada la iconografía del mueble, la distribución de los colores responde por igual a la simbología de cada personaje y al sentido del *decoro*. Tras la celebración del Concilio de Trento, el azul seguía gozando de un valor litúrgico vinculado a la *Virgen*, por lo que la *Dolorosa* viste con saya rosa y manto azul. *San Juan* se muestra ataviado con la combinación habitual de saya roja y manto verde. Las ropas de *San Luis de Anjou* recrean motivos bordados en relieve de gran riqueza, mientras que en los hábitos, a pesar del anacronismo que pueda suponer la presencia de brocados, los colores se ciñen a gamas acromáticas, pardas y ocre.

43. Un estudio de las grisallas y «aguadas de colores», incluyendo un análisis del modelado, la descripción de los procesos de ejecución y las escalas de colores a lo largo de la primera mitad del siglo XVII en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 355-377.



14. Brocado. Escultura procedente del retablo mayor del convento de Capuchinos de Morés (Zaragoza). Museo Parroquial de Morés. Foto Jesús Criado.

Junto a la gradación tonal en el modelado cromático que alcanza las cuatro medias tintas, los correspondientes matices en blanco en las zonas de mayor iluminación o las mezclas más oscuras, e incluso el negro para las sombras, rompen la aparente homogeneidad del colorido que deriva de la presencia de monocromías y colores acromáticos. A este efecto se añadieron los contrastes cualitativos logrados al combinar tonalidades muy saturadas (nozeta de *San Buenaventura*) con algunas más claras (de albas o sobrepellices) propias de otras prendas litúrgicas [fig. n.º 10].

Entre los santos que más variedad de colorido ofrecen en sus indumentarias destacamos a *San Buenaventura* y *San Luis de Anjou*, vestidos respectivamente como cardenal y obispo.⁴⁴ La indumentaria del primero se compone del hábito

44. A pesar del anacronismo que pudiera suponer el empleo de vestimentas propias del siglo XVII entre las representaciones de los personajes de los textos sagrados y la literatura devocional, tal y como argumentaba Pacheco, esta indumentaria era necesaria —junto a las correspondientes insignias— para identificar a los santos y reconocer las dignidades eclesiásticas (*idem*, pp. 506-510).



15. *Brocado*. San Bernardino de Siena. *Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona*.
Foto Olga Cantos.

de purpurado o sobrepelliz —que solía ser de lino— en cuyas mangas y parte inferior llama especialmente la atención un ancho mallado de encaje, tratándose de una finísima labor pintada con sumo detalle⁴⁵ [fig. n.º 17], la cual cubre parte del sayo pintado en tonos oscuros y decorado con un diseño simétrico de rameados obtenidos mediante «aguadas». Sobre los hombros lleva la nozeta, donde las marcas esgrafiadas de la prenda imitan las aguas superficiales que se perciben en los tejidos confeccionados con seda.

En cuanto a la figura del mitrado, éste viste igualmente con hábito en tonos oscuros, sobrepelliz o alba que remata en otra exquisita randa —similar

a la anterior—, mostrando entre ambas prendas el extremo del cingulo. Se cubre con una pesada capa ornada en una interesante decoración polícroma, con brocados en amarillo sobre fondo blanco, rodeada de una ancha franja adornada con un ondulante follaje pintado en tonos degradados de azules, rojos y verdes a los que se añadió como novedad el color morado. El reverso de la prenda reproduce abultadas labores bordadas con motivos aislados de gran plasticidad y con imitaciones de perlas, donde el oro está matizado mediante el picado de lustre.

El procedimiento de ejecución de los estofados es claramente reconocible en esta máquina, coincidiendo con algunas de las indicaciones del contrato relativas al sombreado. Los diseños se es-

45. *Idem*, pp. 546-559.



16. Trilogía temática. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Dibujo Olga Cantos.

bozaban primero sobre el aparejo —perfectamente alisado— incidiendo con un instrumento punzante. Estas marcas, además de encajar los motivos, eran necesarias para separar las zonas del campo respecto a las labores. Después de pintar sobre el dorado distribuyendo las correspondientes tintas, se perfilaban de nuevo los diseños con trazos blancos —e incluso líneas de grafo— y la tinta más oscura —«perfilados con oscuro y realce»—.⁴⁶ Incluso no faltan ejemplos en los que se trazaron las sombras arrojadas de determinadas decoraciones.

El modo en que se extendieron las medias tintas se reconoce en el coloreado de los mantos que envuelven a la *Dolorosa* y *San Juan*. En ambas tallas se han identificado cuatro tonos de azul y otros tantos de rojo (que hemos denominado respectivamente Az^1 , Az^2 , Az^3 y

Az^4 , y R^1 , R^2 , R^3 y R^4), resultantes del aclarado progresivo del azul de cobalto y el minio —junto a trazas de bermellón— con albayalde. El procedimiento pictórico consistió en el bañado de unas capas de color sobre otras, de manera que el tono de base trasfloraba levemente imprimiendo un matiz cromático en el de recubrimiento, una práctica llevada a cabo tanto entre capas de una misma escala tonal como en otras diferentes (caso del azul sobre rosa). A continuación se resumen los pasos seguidos en el proceso de coloreado de los estofados de la saya de *San Juan*⁴⁷ [fig. n.º 18]:

1. Aparejado.
2. Incisión con el grafo sobre el estuco para marcar el contorno de la labor.

46. Rebeca CARRETERO CALVO, «De barrios colores...», ob. cit., p. 461.

47. El procedimiento se describe en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 337-340.



17. Mallado de encaje. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.

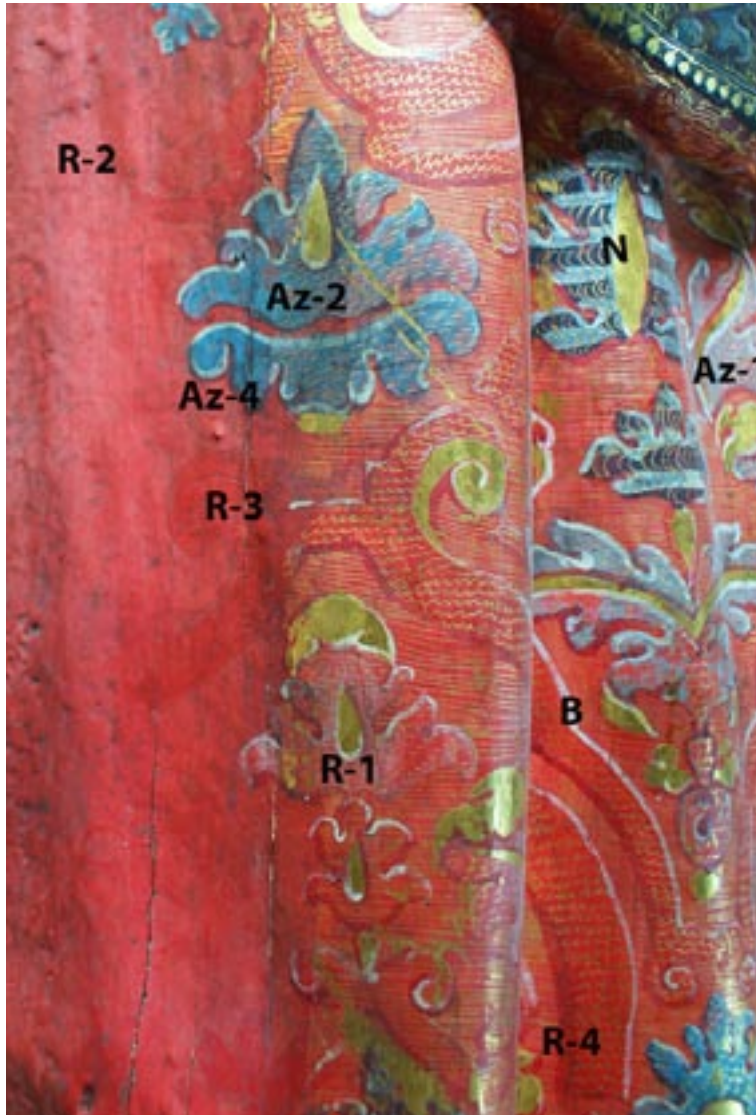
3. Embolado y dorado.
4. Aplicación de una tinta de color rojo claro —R²— cubriendo el campo y la labor, a excepción de las zonas donde el oro debía quedar visto («oro sacado»).
5. Bañado de la labor textil con una tinta ligeramente más oscura —R³— rellenando cada parte del diseño.
6. Una parte de los detalles se cubrieron de nuevo con otra capa más clara de color rosa —R¹—, al menos dos medias tintas azules —Az¹, Az²— y la azul más oscura —Az⁴—.
7. Seguidamente y con ayuda del grafo se obtuvieron los tramados del fondo mediante un rayado paralelo y las labores a través de diversas marcas (espiguillas, líneas en zigzag y «ces» derechas e invertidas a modo de «estrígiles») que diferencian los motivos o partes del dibujo. Incluso se dejaron algunas zonas con el «oro sacado» —volutas, enveses de hojas...—.
8. Por último, los contornos se realizaron y oscurecieron con líneas en

blanco puro —B— y un rojo intenso —R⁴—. En otros casos se oscurecieron volviendo a aplicar una pincelada del mismo color del fondo.

9. Puntualmente se doblaron algunas líneas de color en determinados bordes para incrementar la sensación de relieve creando sombras arrojadas, pinceladas que incluso llegaron a enmascarar pequeñas zonas esgrafiadas.

Llama la atención algún detalle curioso, caso del hábito de *San Antonio de Padua*, donde el contorno inciso del motivo es doble. Más allá de constituir una intención plástica o decorativa, todo parece indicar que coincide con una corrección en el trazado, resultado de haber acertado el dibujo para encajar el tamaño de la labor al espacio disponible.

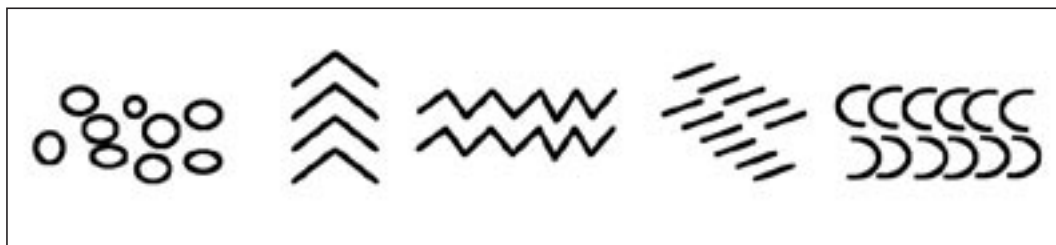
Teniendo en cuenta que los contrastes cromáticos no eran muy marcados en los hábitos, el papel del oro como base para el estofado fue primordial, máxime si tenemos en cuenta que en la distancia y ante condiciones de baja iluminación



18. Brocado estofado de pintura obtenido a través de la aplicación de tintas en degradación. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona.
Foto Olga Cantos.

ambiental, los tonos oscuros se funden, de manera que el tono cálido del oro y el brillo del metal aportaban claridad a los colores circundantes. Además de contribuir al modelado, las marcas de grafo ayudaron a redefinir las partes de cada labor para una correcta identificación de los motivos.

Entre las tramas esgrafiadas predominan los rayados paralelos que inundan los campos de las labores, mientras el resto comprenden otros agrupamientos perceptivos como el ojeteado, el espigado, las líneas en zig zag, pequeños trazos discontinuos en distintas orientaciones y series de «ces» derechas e invertidas —en



19. Diferentes marcas obtenidas con el grafito. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Dibujo Olga Cantos.

particular para los espacios centrales de los brocados—. Los ojeteados y trazos discontinuos constituyen patrones de agrupamientos aleatorios y asimétricos; las líneas zigzagueantes y las series de «ces» corresponden a motivos seriados en simetría traslacional, toda vez que los espigados poseen una secuencia de repetición más o menos diagonal [fig. n.º 19]. Conforme reza el contrato, se empleó en su ejecución un «grafio mui delgado»,⁴⁸ en particular en la predela, pero también fue muy minucioso en las zonas más alejadas, sin escatimar ningún esfuerzo en su trazado. Naturalmente el efecto de las marcas también modulaba la intensidad del sombreado al matizar la reflexión lumínica sobre el oro o reproducía los hilos de las urdimbres y los motivos recamados, propiciando en definitiva la inmediata identidad de las partes de los dibujos.

En los patrones textiles también se aprecian zonas en reserva donde el oro quedó visto en respuesta a las condiciones del contrato que obligaba en la decoración de las telas a «llevar muchas cosas de oro sacado»,⁴⁹ coincidiendo, por ejemplo, con el nervio de las hojas; todo

ello con la intención de imitar aquellas zonas carentes de bordado en los tejidos donde la urdimbre sobresalía.

El último de los recursos plásticos asociados al oro visto corresponde a la técnica del picado de lustre. Frente a la intensa reflexión lumínica de las superficies doradas lisas, los artistas se sirvieron del matizado del metal en algunas de las prendas, con interesantes resultados decorativos en el interior del manto de la figura de *San Luis de Anjou* o el hábito de *Adyuto* en la predela, conforme se ha apuntado.

Complementan las decoraciones de las prendas las laboriosas orillas de mangas, cuellos y bajos de mantos y hábitos que abarcan anchas cenefas y encajes. Las primeras reproducen adornos en relieve, donde aparte de los bordados destacan las piedras rojas, verdes y anaranjadas engastadas en cartelas, mostrando tallas en cabujón y sello, así como los conteados de perlas debidamente sombreados para destacar el nácar. Este tipo de anchas orillas con decoración de piedras, perlas, galones y bordado se prodiga en la policromía de la segunda mitad del XVII. Entre las randas destacan las elaboradas mallas de los sobrepellices que visten *San Buenaventura* y *San Luis de Anjou* anteriormente referidas.

48. Rebeca CARRETERO CALVO, «De barios colores...», ob. cit., p. 460.

49. *Idem*, p. 461.

LOS REVESTIMIENTOS CROMÁTICOS EN LAS MAZONERÍAS

Otro de los aspectos polícromos contemplados en el condicionado del mueble franciscano se centra en los acabados de las mazonerías, que al igual que en el caso de las figuras, debían decorarse con propuestas muy coloristas y variadas complementadas con las tramas esgrafiadas:

Mas es condicion que despues que se aia dorado toda la obra como ba dicho todo lo que tubiere de ojas de talla como son las telas, frisos, capiteles y demas tallas que les combenga ser colorida, se a de colorir con colores mui suvidos que ayuden con mucha hermosura y despues de colorido se an de açer de grafio mui delgado y de suerte que se descubra el oro y queden con mucho lucimiento despues de escurecidos y realçados.

Es condicion que este mismo modo de colorido se entienda en los tercios que tienen talla las colu[m]nas y con la misma orden dejando los colores mui bariados y con mucha ermosura aciendolo todo de grafio bien escurecido y polçado en la forma dicha.⁵⁰

Capiteles, imoscapos, frisos y otras guarniciones se estofaron con los colores básicos de la «tripleta luminífera» como el azul, el carmín y el verde, a los que se añadieron variados gradientes tonales en otras escalas brillantes y saturadas entre las que destacan el rosa, el magenta y el amarillo anaranjado. Los acabados son monocapa en el caso de los revestimientos más cubrientes o mediante superposición de veladuras allí donde se deseaba un degradado adecuado al modelado cromático [fig. n.º 20].

50. *Idem*, pp. 460-461.

En la calle central las líneas de los encasamentos contrastan con la policromía de las figuras y los «lexos» a través del intenso coloreado de los artesones laterales y sofitos, empleando, una vez más, colores muy saturados. Entre éstos alternan las imitaciones de jaspes —verdes y rosas— con encuadres geométricos (circulares, cuadrangulares, rectangulares, ovalados y romboidales) decorados con labores monocromas —rojo o verde—, esgrafiadas y sacadas por plantilla, con algunas rosetas estofadas a pincel.

Complementan la decoración los interesantes «lexos» pintados «de mui lindos colores» en los respaldos de las cajas a lo largo de la calle central e incluso en los relieves de las puertas. Salvo la ciudad de *Jesusalén celestial*, el resto fueron realizados sobre una base dorada. En el ático se representa «un cielo nublado con su ciudad de Gerusalem mui bien colorido de pintura» tras la *Crucifixión*. El contrato había previsto para el «respaldo de nuestro padre San Francisco... un pais y el compañero de el santo y a la parte de arriva unas nubes con algunos resplandores» especificando que fuera realizado sobre el oro. Tras la *Inmaculada*, debía pintarse «un pedaço de gloria con algunos angeles y serafines en unas nubes y a la parte de abajo todos los atributos en forma de pais, de suerte que quede con mucho arte y de mui lindos colores»⁵¹ [figs. núms. 21 y 22].

Tal y como apunta Rebeca Carretero, estas pinturas —estofadas a pincel— reemplazaron las letanías marianas que según el propio Martín González esta-

51. *Idem*, pp. 461-462.



20. Mazonería. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.

ban talladas en el respaldo de la *Virgen*.⁵² Se trata en este caso de una iconografía de la *Virgen tota pulchra* rodeada de una serie de atributos entre los que se incluyeron la *porta coeli*, el *cedro exaltata*, la rosa sin espinas (símbolo de la pureza de la *Virgen* que también aparece en las «aguadas» de la saya), el lirio, la *fons hortorum*, el *ortus conclusus*, la torre de *David* o el espejo sin mancha.⁵³

Entre los «lexos» estofados la función del grafo es triple: las diversas tramas descubren las luces y reproducen una abstracción de las formas de la natura-

leza como las ondas de las nubes, toda vez que constituye un medio gráfico adicional en el trazado de los dibujos que refleja los detalles más insignificantes.

LAS CARNACIONES

Concluimos con la policromía de este retablo refiriéndonos al acabado de las partes desnudas. De acuerdo al contrato, se realizarían *al mate* por tratarse de las que «oi mas se platica», insistiendo en la necesidad de personalizar los rostros, «guardando a cada una lo que según modo pide por aver muchos martires y sanctos diferentes».⁵⁴ A pesar de la idea

52. *Idem*, p. 454.

53. La iconografía de la *Virgen tota pulchra* en Suzanne STRATTON, *La Inmaculada Concepción...*, ob. cit., pp. 34-39.

54. Rebeca CARRETERO CALVO, «*De varios colores...*», ob. cit., p. 462. Till-Holger Borchert recuerda cómo a través de las «carnaciones las es-



21. «Lexos» pictórico. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.



22. «Lexos» pictórico. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto Olga Cantos.

de búsqueda del natural que prevalece en la policromía contrarreformista, los personajes no reproducen unas cualida-

_____ culturas no sólo cobran vida... sino que se explica visualmente a los espectadores... el momento central en que el Verbo Divino se hace carne —la Encarnación del Hijo de Dios—» (Till-Holger BORCHERT, «Color lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media» en Till-Holger Borchert (comis.), *Jan Van Eyck, Grisallas*, catálogo de exposición, Madrid, Patronato de la Colección Fundación Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 18). De ahí que durante la intervención en este retablo, el proceso de reintegración de las lagunas policromas entre las zonas desnudas ha adquirido gran relevancia frente al resto de los recubrimientos, puesto que esta fase de la restauración permite restablecer el significado alegórico de las carnes, en particular a través del acabado de los rostros. Las descripciones de los diferentes tratadistas y las técnicas mates y a pulimento se recogen en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 563-589.

des fisonómicas individuales, sino que muestran fenotipos muy homogéneos en cuanto al afecto del rostro y el color de la piel, al menos entre las tallas masculinas⁵⁵ [fig. n.º 23].

Frente a los acabados bruñidos característicos de la primera mitad del siglo XVII en Aragón y de acuerdo al condicionado, para la ejecución de las carnes se empleó una técnica mate que resultaba más natural según Pacheco.⁵⁶ En base a los resultados analíticos y según la práctica habitual, al menos en la

55. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 569-571.

56. Según el tratadista este tipo de acabados mates ya se ejecutaban en Sevilla y Valladolid, y *las que vienen de Italia* (Francisco PACHECO, *El Arte...*, ob. cit., lib. III, cap. VI, pp. 490-503, esp. p. 497).



23. *Siete protomártires de Ceuta. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona. Foto José Latova.*

imagen de la *Dolorosa* se ha identificado una imprimación previa compuesta por albayalde aplicado al temple de cola—presente incluso en el santo pintado en el «lexos» tras *San Francisco de Asís*—y, en general, dos capas de color aglutinadas con aceite de linaza, tal y como describió el tratadista.⁵⁷

Por último, cabe señalar el predominio de los ojos de color marrón con las pestañas marcadas, frente a la opinión del sevillano, contrario a esta práctica, argumentando que «encrujecen la escultura», recomendando su trazado mediante «manchas unidas dulcemente».⁵⁸

57. *Idem*, p. 497.

58. *Idem*, esp. p. 500.