

EL BUSTO PROCESIONAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE TARAZONA Y SU RESTAURACIÓN.

*Rebeca Carretero Calvo**
*Nerea Otermin Bermúdez***

Durante el primer semestre de 2013 la Fundación Tarazona Monumental promovió la restauración del magnífico busto procesional de Santa María Magdalena custodiado en la iglesia parroquial de la misma advocación de Tarazona. Se trata de una elegante talla romanista [fig. n.º 1] de autor desconocido hasta la fecha que conserva su bella policromía original.¹

La imagen de María Magdalena es un espléndido busto prolongado que debió ser encargado por la cofradía de la santa para sacarlo en procesión hacia 1626, como justificaremos más adelante. Además, la escultura luce sobre el pecho un pequeño enganche de metal que sugiere que portó un relicario que no ha llegado a nuestros días. El rostro de la Magdalena, de gran belleza, destaca por sus facciones redondeadas, así como por su barbilla circular y muy marcada, su ligera sobarba y su grueso cuello. La santa ladea la cabeza hacia la derecha,

* Área de Patrimonio del Centro de Estudios Turiasonenses. Universidad de Zaragoza.
Correo electrónico: rcc@unizar.es

** Restauradora.
Correo electrónico: nere_oter@yahoo.es

1. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, *La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Estudio Histórico Artístico*, Zaragoza, Asociación de Vecinos «El Cinto», Ayuntamiento de Tarazona y Centro de Estudios Turiasonenses, 1997, p. 75.

aunque mantiene los hombros rectos, fijando su mirada en el horizonte. Su ondulada y larga cabellera se recoge en tres moños mediante una cinta, aunque la abundante melena le cae también a ambos lados del rostro y por la espalda. Va ataviada con ricos y ampulosos ropajes compuestos por una túnica ceñida en el escote y un amplio y plegado manto que cubre su hombro izquierdo a la par que lo intenta sostener con la mano derecha. En ésta sujeta asimismo una copa de la que la parte superior es de factura moderna que sustituiría al vaso de perfumes, cuyo contenido esparció por los pies de Jesucristo,² atributo habitual de esta santa. Con un movimiento muy forzado de la mano siniestra ase un libro abierto.

La inscripción *MARIA OPTIMAM PARTEM ELLEGIT [sic] QVE NONAVFERETVM [sic] ORA PRO NOBIS. BEATE MARIA MAGDALENA* recorre el plinto poligonal sobre el que se asienta la imagen, en alusión, aunque con errores de transcripción, al Evangelio de San Lucas 10, 42.³

La cofradía de Santa María Magdalena obtuvo la preceptiva licencia de

2. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, t. 2, vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 297.

3. «María ha escogido la buena parte, la cual no le será quitada. Ora por nosotros beata María Magdalena».



1. *Imagen procesional de Santa María Magdalena.* Juan de Gurrea (atribuido, escultura), h. 1626. Gil Jiménez Maza (atribuido, policromía), h. 1626. Parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

fundación y la admisión en la parroquia del mismo título el 6 de julio de 1618,⁴ aunque los libros de cuentas más anti-

guos que se conservan datan de 1895.⁵ A mediados del siglo XX, con la revita-

4. Archivo de la Catedral de Tarazona, Actas Capitulares (1606-1621), f. 286 (Tarazona, 6-VII-1618). Debemos el conocimiento de esta importante noticia a la generosidad de Teresa Ainaga.

5. Miguel Ángel PEÑA SAGASTA y Juan Pedro MENSAT MORENO, *Libro de la hermandad del Santo Cristo de Santa María Magdalena*, Tarazona, Cofradía del Santo Cristo del Consuelo y Santa María Magdalena de Tarazona, 2009, p. 30.

lización de las hermandades de Semana Santa durante el episcopado de Manuel Hurtado y García, ésta se refundó en 1955 bajo la denominación de Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo y Santa María Magdalena.⁶

Sin embargo, habría que esperar hasta 1992 para que los cofrades de la parroquia decidieran volver a hacer desfilar el busto de la Magdalena por las calles de Tarazona. Sabemos que éste fue portado por cofrades varones en la Semana Santa de 1993 y de 1994, pero en seguida las hermanas reclamaron con insistencia su derecho de llevar a hombros a la santa. De este modo, iban a ser las propias hermanas las que comenzaran a organizarse para portar ellas mismas la imagen. Por fin, en la Semana Santa de 1995 las cofrades procesionaron por primera vez el paso de la Magdalena. Para ello se hizo necesario alargar las varas de la peana con la intención de poder portar la peana por ocho cofrades, el doble que hasta entonces. Desde dicho año el número de hermanas que deseaban hacer desfilar a la santa va aumentando, circunstancia que se consolidará en 1997.⁷

No obstante, la peana modificada por el motivo comentado no es la original, que no ha llegado hasta nosotros, pues en un momento que desconocemos fue reemplazada por la actual, de fabricación relativamente reciente. De hecho, conservamos el documento contractual de la peana primitiva, suscrito por el vicario de la iglesia de Santa María Magdalena, Antonio Ibáñez, y Diego de La Vega, ambos miembros de la cofradía de



2. Traza para la peana procesional de la cofradía de Santiago de Tarazona. Jaime Viñola, 1610.

la santa, y el ensamblador de Borja Martín de Arroqui el 24 de agosto de 1634 por precio de 62 escudos y medio –doc. n.º 1–. La primera cláusula del convenio estipulaba que la peana debía ser «conforme a la del señor Santiago que esta en el Asseo desta ciudad de Tarazona» y «de muy buena madera seca de pino». Aunque hemos de lamentar que ésta tampoco se conserve, sí que conocemos tanto su traza [fig. n.º 2] como su capitulación. Gracias a ambas, publicadas muy recientemente por el profesor Jesús Criado,⁸ sabemos que el 29 de sep-

6. *Ibidem*, pp. 37-46.

7. *Ibidem*, pp. 79-84.

8. JESÚS CRIADO MAINAR, *La escultura románica en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud,



3. Parte posterior de la imagen procesional de Santa María Magdalena. Juan de Gurrea (atribuido), h. 1626. Gil Ximénez Maza (atribuido, policromía), h. 1626. Parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

tiembre de 1610 el ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro de Jáuregui,

Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013, p. 289, fig. n° 201 [p. 291], p. 314, fig. n° 206 [p. 315] y doc. n° 5, pp. 359-361.

vecinos de Calatayud, llevaron a cabo la imagen y la peana de Santiago para la Seo de Tarazona en el plazo de un año por valor de 1.100 sueldos. A los pocos meses de estar concluidas, en diciembre de 1611, los cofrades de Santiago encomendaron las labores de policromía del



4. *Ascensión del Señor*. Gil Ximénez Maza (policromía), 1613-1614. Retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

conjunto a los pintores turiasonenses Agustín Leonardo *el Viejo* y Gil Ximénez Maza.⁹

9. Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «El pintor Agustín Leonardo *el Viejo*», *Tvriaso*, XVIII (Tarazona, 2005-2007), doc. n° 6, pp. 148-149; y Jesús CRIADO MAINAR, *La cultura romanista...*, ob. cit., p. 289.

La peana de Santa María Magdalena debía decorarse mediante «cuatro frontispicios dóricos», uno en cada ángulo, que estarían ocupados por los evangelistas –como en la de Santiago–, mientras que en los cuatro compartimentos centrales debían representarse el mismo número de escenas de la vida de la santa que serían «quando la Magdalena con



5. *San Lorenzo*. Gil Ximénez Maza (atribuido, policromía), h. 1610. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles. Iglesia parroquial de Añón de Moncayo. Foto Rafael Lapuente.

Christo resucitado en el guerto que se dice no li me tangere», «quando lavo los pies a Christo en cassa el fariseo», «quando estaba haciendo penitencia

en la cueva con dos angelicos en lo alto que llevan el alma al cielo» y «quando la subian los angeles en el ayre a oyr las alabancas divinas». Además, se recomendaba a Arroqui que «la planta o tablero a de ser conforme al asiento de la santa y en buena proporcion y el tablero bajo se a de anader todo lo que fuere necesario para que no esten las columnas tan aogadas como las de dicha peana de Santiago».

La obra tenía que estar concluida para el mes de marzo del año siguiente, «bien acabada conforme arte y a vista de dos oficiales peritos en el arte» que no se identifican. Finalmente, como era habitual en este tipo de contratos, Arroqui presentó como aval su persona y sus propios bienes, pero para «mayor seguridad de lo que a su parte toca, dio por fianza y principal pagador» al pintor de Tarazona Gil Ximénez Maza.

Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, † 1649) fue discípulo del pintor zaragozano afincado en Tarazona Agustín Leonardo *el Viejo* (doc. 1588-1618, † 1618) entre 1598 y 1602 aproximadamente.¹⁰ Con su maestro compartió varios trabajos, entre los que cabe destacar la policromía de la imagen y peana procesional de la cofradía de Santiago antes mencionada, pero sobre todo las labores de dorado y coloreado del retablo mayor de la catedral turiasonense de Santa María de la Huerta concertadas el 11 de abril de 1613 y sufragadas por el obispo fray Diego de Yepes.¹¹

10. Acerca de este pintor véase Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «El pintor Agustín Leonardo...», ob. cit., pp. 101-150.

11. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su rea-



6. *San Agustín*. Gil Ximénez Maza (*policromía*), 1613-1614. *Retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Foto José Latova.

Esta extraordinaria obra pictórica presenta varias similitudes con la bella

lización. 1605-1614», *Artigrama*, 21 (Zaragoza, 2006), pp. 417-451; y Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policroma aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tesis de doctorado defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 639-674.

policromía de la imagen de Santa María Magdalena que nos ocupa, concretamente con la pintura del lado del evangelio que fue la que se considera que ejecutó directamente Gil Ximénez Maza.¹² En ambos casos impera un colorido con marcados contrastes cromáticos y el

12. *Ibidem*, pp. 645-655.



7. Detalle de la técnica de los paños cambiantes. Imagen procesional de Santa María Magdalena. Gil Ximénez Maza (atribuido, policromía), h. 1626. Parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

empleo de tonos muy saturados, y también predominan los motivos decorativos de inspiración textil protagonizados por la técnica denominada de los paños cambiantes.¹³

En efecto, el rico manto con el que se cubre María Magdalena imita un rico brocado basado en la piña o la alcachofa, elementos vegetales que gozaban de un significado sacro pues aludían a la inmortalidad,¹⁴ muy semejantes a los que aparecen en el retablo mayor de la

13. *Ibidem*, pp. 662-663.

14. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, pp. 533-534.

catedral. Incluso la gama cromática utilizada en el estofado combinando azules, anaranjados y rosas enriquecidos con rajados es bastante similar en ambos casos [figs. núms. 3 y 4], mientras que el envés permanece totalmente dorado. De igual manera, debemos destacar que idéntico repertorio ornamental y tonalidad se aprecia en el tejido de las dalmáticas de los diáconos *San Lorenzo* y *San Vicente* del banco del retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de Añón de Moncayo [fig. n.º 5] cuya policromía debió llevar a cabo Gil Ximénez Maza en fechas próximas a su trabajo en la catedral turiasonense.¹⁵

Asimismo, el *fres* del manto de la santa está decorada con perlas grises esféricas, ojeteado y piedras engastadas –rubíes y zafiros– de diferentes formas con las gemas convenientemente sombreadas flanqueadas con cordones en torsión, igual que sucede en las cenefas de los mantos de *San Agustín* [fig. n.º 6] y *San Prudencio* del mueble principal de la Seo turiasonense,¹⁶ llevados a cabo por Gil Ximénez Maza.

Por su parte, la Magdalena viste una túnica azul ornada con rameados contrarreformistas realizados a punta de pincel con los fondos rajados rematada con una cenefa de pequeñas perlas grises tratada con la técnica de los paños cam-

15. Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «Estudio histórico-artístico del Retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia parroquial de Añón de Moncayo (Zaragoza)», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un patrimonio IV*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 242-249; y Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, Tesis de doctorado cit., pp. 613-614.

16. *Ibidem*, pp. 669-671.



8. Detalle del rostro. Imagen procesional de Santa María Magdalena. Gil Ximénez Maza (atribuido, policromía), h. 1626. Parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

biantes, de manera que el azul se combina con el rosa imitando la incidencia de la luz en los textiles [fig. n.º 7], igual que sucede, por ejemplo, en la túnica de San Pedro en la escena de la *Ascensión del Señor* del retablo mayor de la catedral de Tarazona, asimismo ejecutada por Ximénez Maza [fig. n.º 4]. Este recurso plástico, originario de Italia e introducido en Aragón en el mueble principal de Ibdes (h. 1557-1565) por el pintor Pietro Morone, intenta trasladar a los

tejidos ricos con que se visten los personajes los efectos desmaterializadores de la luz estableciendo una adecuada gradación de luces y sombras y, sobre todo, incorporando la representación de los cambios de tonalidad característicos de los tejidos de raso o de brocado, formados a partir de una trama y urdimbre de hilos de diferentes colores.¹⁷

17. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 379-454.



9. *Virgen María del grupo escultórico de la Visitación*. Juan de Gurrea, 1627. *Capilla de la Dolorosa de la catedral de Tudela*. Foto Rebeca Carretero.

La carnación de Santa María Magdalena, realizada a pulimento, ha sido destacada con toques de bermellón mezclado con blanco en las mejillas, en la barbilla y en los labios,¹⁸ mientras que el cabello de la santa es rubio, es decir, totalmente dorado como era conveniente para la Virgen, santas, virtudes, niños, ángeles y serafines. Para otorgarle mayor naturalismo, el pintor recurrió al

peleteado en un tono anaranjado que se aplicó igualmente en cejas, pestañas y pupilas [fig. n.º 8].¹⁹

Para fijar en el tiempo la intervención pictórica contamos con una noticia documental que nos informa de que el 17 de octubre de 1642 la turiasonense Martina de Aibar, esposa del doctor Juan Francisco López de Murillas, en-

18. *Ibidem*, pp. 582-583.

19. *Ibidem*, pp. 572-574.



10. Santa Isabel del grupo escultórico de la Visitación. Juan de Gurrea, 1627. Capilla de la Dolorosa de la catedral de Tudela. Foto Rebeca Carretero.

ferma, dicta sus últimas voluntades entre las que se encuentra la donación de 200 sueldos a la cofradía de Santa María Magdalena «para ayuda a dorar la imagen y peayna» de la santa.²⁰

Sin embargo, nos cuesta creer que la policromía de la talla no se llevara a

cabo hasta 1642 pues nos parece poco probable que la cofradía procesionara el busto de la santa «en blanco» durante más de quince años. Consideramos una hipótesis mucho más factible que Gil Ximénez realizara la capa pictórica de la escultura en 1626, nada más esculpirse, y que en ese momento los cofrades decidieran usar una peana preexistente o incluso encargar una más económica a un carpintero de pocos quilates artísticos para que en 1636, cuando se halla-

20. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.T.], Francisco Lamata, 1642, ff. 490 v.-494, esp. f. 491 (Tarazona, 17-X-1642).



11. Estado inicial. Imagen procesional de Santa María Magdalena. Parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

ron en mejores condiciones financieras, contrataran la definitiva con Martín de Arroqui. De este modo, no sería hasta 1642 cuando probablemente volverían a contactar con Ximénez Maza para policromar la nueva peana y quizá también para adecentar la pintura del busto procesional, como expresa la manda testamentaria.

Por todo lo anterior concluimos que Gil Ximénez Maza debió ser el autor de la policromía y del dorado de la imagen de Santa María Magdalena –y con toda probabilidad también de la peana– de la parroquia turiasonense de idéntica advocación siguiendo las mismas carac-

terísticas formales que había llevado a cabo en la década de 1610 en la capa pictórica de los retablos de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia parroquial de Añón de Moncayo y del altar mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona.

Tras haber conseguido relacionar los trabajos pictóricos del busto de la Magdalena con la producción pictórica de Gil Ximénez Maza, a continuación vamos a tratar de identificar al escultor de la talla. Los rasgos fisonómicos de la santa –facciones redondeadas, barbilla circular, sobarba, cuello grueso y manos regordetas– y el plegado de los paños de



GRIETAS Y FISURAS
ATAQUE DE XILÓFAGOS



12. Estado de conservación de la imagen. Dibujo Nerea Otermin.

su vestimenta nos llevan a emparentarla con la *Virgen* del grupo de la *Visitación* [fig. n.º 9] custodiada en la capilla de la Dolorosa de la catedral de Santa María de Tudela (Navarra). Pese a que no revela sus fuentes documentales, Julio Segura Miranda afirmó que este conjunto escultórico lo llevó a cabo Juan de Gurrea en 1627 para el retablo original de este espacio litúrgico,²¹ mueble que no

21. JULIO SEGURA MIRANDA, *Tudela: Historia, Leyenda y Arte*, Tudela, Imprenta Delgado, 1964, p. 116.

es el que ha llegado a nuestros días.²² De hecho, la imagen tudelana ofrece un perfecto término de comparación con la turiasonense, hasta el extremo que pueden considerarse obra de un mismo escultor.

22. El actual fue confeccionado por Sebastián de Sola y Calahorra y Francisco Gurrea en 1654. Véase RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA, «Capilla de la Dolorosa», en *Tudela. El legado de una Catedral*, catálogo de la exposición, Tudela, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 215-216.



13. Detalle de las distintas capas de la imagen. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

Estudiado por el profesor Ricardo Fernández Gracia en su tesis doctoral,²³ Juan de Gurrea (doc. 1610-1644, † 1644) fue el fundador de un importante taller retablístico en la ciudad de Tudela en las primeras décadas del siglo XVII, obrador que continuarán su hijo y su nieto –ambos llamados Francisco Gurrea– hasta 1709, fecha de fallecimiento del último. En 1610 contrajo matrimonio con Juliana Casado, natural de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) y tía del famoso pintor Vicente Berdusán con los que se trasladaría a residir a Tudela en 1640.

Aparte del citado grupo de la *Visitación* [fig. n.º 10] ejecutado en 1627 por

23. Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 179-181.

encargo de Ana de Egüés, viuda de Hernando de Ciordia, Gurrea realizó importantes obras entre las que cabe destacar el desaparecido retablo de la Virgen del Romero de Cascante, el igualmente perdido mausoleo de Tomás Pasquier y Jacinta de Ecay en los dominicos de Tudela junto con Martín de Ozcoidi y Jaime Viñola, o el retablo mayor de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela según traza de Jerónimo Estaragán, que sí se conserva en la actualidad.

Disponemos de una esclarecedora noticia documental que nos permite corroborar la hipótesis de que Juan de Gurrea debió ser el artífice del busto de Santa María Magdalena de Tarazona, pues el 23 de julio de 1626 este escultor, según el documento, «ensamblador, vecino de Tudela, al presente hallado en Tarazona», por razones que no se especifican se vio en la necesidad de acudir a la botiga del notario turiasonense Francisco Antonio Brun para nombrar como su procurador «a pleitos» a Francisco Lamata, escribano público y del número de la ciudad del Queiles.²⁴

En definitiva, de todo lo dicho podemos concluir que hacia 1626 la cofradía de Santa María Magdalena de Tarazona encargó al escultor vecino de Tudela Juan de Gurrea la confección de nuestra imagen procesional. Tiempo después, en el año 1634 los cofrades capitularon la peana de la santa con el ensamblador borjano Martín de Arroqui, tomando como modelo una obra que había sido realizada hacía más de veinte años –la peana de Santiago de la Seo de Tarazona llevada a cabo, como hemos

24. A.H.P.T., Francisco Antonio Brun, 1626, s. f. (Tarazona, 23-VII-1626).



14. Media limpieza en el rostro de la santa. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

visto, por los bilbilitanos Jaime Viñola y Pedro de Jáuregui entre 1610 y 1611-. Para entonces el busto ya debió haber recibido la capa pictórica debida con toda seguridad al pintor turiasonense Gil Ximénez Maza, puesto que parece improbable que la cofradía de la Magdalena sacara en procesión la escultura sin policromar, pese a que a través de una manda testamentaria fechada en 1642 se lega cierta cantidad económica para dorar y policromar la peana y la imagen de la santa.

LA RESTAURACIÓN DEL BUSTO DE SANTA MARÍA MAGDALENA: DATOS TÉCNICOS, ESTADO DE CONSERVACIÓN Y TRATAMIENTO DE LA IMAGEN

En el año 2013 la Fundación Tarazona Monumental, en su labor de recuperación y restauración de obras de arte, consideró conveniente acometer, como en años anteriores, diferentes intervenciones en bienes muebles de la ciudad de Tarazona. Entre dichas obras se en-



15. Detalle del estado inicial de la imagen. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.



16. Fotografía realizada tras la limpieza, reconstrucción y reintegración de la imagen. Foto Nerea Otermin, Fundación Tarazona Monumental.

contró la imagen procesional de Santa María Magdalena, pieza central de este estudio [fig. n.º 11].

La obra presentaba diferentes patologías [fig. n.º 12]. En lo que respecta al soporte mostraba grietas y fisuras provocadas por los cambios ambientales de las condiciones de mantenimiento y conservación a lo largo de la historia de la pieza. La madera es un material higroscópico con la propiedad de captar agua de la atmósfera en la estructura submicroscópica de las paredes celulares lo que origina un hinchamiento. Al ser un fenómeno reversible, las paredes se contraen cuando el agua es eliminada, lo que produce el fenómeno conocido como merma. Estos movimientos de la madera provocan la aparición de grietas y fisuras de mayor o menor tamaño.

Por otro lado, no hay que olvidar que muchas de las grietas corresponden a la época de realización de la obra, ya que dependiendo de la habilidad del artista, el estado de curación de la madera y su procedencia podían aparecer grietas en un corto periodo de tiempo cercano a la finalización de la imagen.

La escultura presenta, por otro lado, ataque biológico que afecta a la totalidad de la figura, siendo más acusado en la base. El soporte lúneo es muy sensible al ataque de algunos organismos vivos como los xilófagos. La resistencia que tenga sobre dicho ataque varía en gran medida con la especie forestal a la que pertenece, los factores de crecimiento, la edad, las circunstancias de uso, las condiciones medioambientales de conservación y fundamentalmente según proceda de la parte interna, el duramen, impermeable y resistente, o de la zona clara que le rodea exterior-

mente, albura más porosa y fácil de descomponer. Podemos observar orificios de salida en la imagen sobre todo en el cabello, en el manto y, de manera más acusada, en la base.

Nos encontramos asimismo con dos tipos de faltas de volumen, una a consecuencia del ataque biológico y otra por el uso de la talla. El ataque biológico ha provocado debilitamiento del soporte lúneo y faltas de volumen. La imagen presenta en su estructura un vástago de pequeño tamaño en la parte central-inferior que provoca que la base no pueda asentarse de manera homogénea. La utilidad de este vástago no es otra que la de encajar la escultura en la peana procesional. El hecho de no poder disponer de una base homogénea, unido al estado de conservación de la parte inferior de la imagen—recordemos que presenta gran ataque biológico—, ha provocado un agravamiento del estado de conservación y grandes pérdidas de volumen. Por otro lado, la base presenta faltas de volumen en la zona posterior de tipo antrópico.

La escultura presenta piezas no originales, en concreto la parte superior de la copa que porta la santa que no es la primitiva; se trata de un añadido posterior unido a la talla por medio de un clavo contemporáneo.

La imagen recibió una imprimación blanca denominada aparejo, entendiéndose como las diversas capas preparatorias que van a recibir el oro o pintura, compuestas por cola y yeso mate. En cuanto al estado de conservación de ésta debemos reconocer que presenta una óptima adhesión tanto al soporte como a la película pictórica-dorado, si bien es necesario exceptuar ciertas faltas tanto

de policromía como de preparación que dejan a la vista el soporte.

Sobre las diversas capas de preparación nos encontramos con el bol en las zonas doradas [fig. n.º 13]. El bol es una arcilla conocida desde la Antigüedad, generalmente de color rojo que en nuestro caso es de color marrón-rojizo. Podemos apreciar la tonalidad del bol en aquellas zonas donde el dorado y los estofados se encuentran desgastados. Dicho desgaste corresponde en gran medida al uso de paños y frotamiento debido al afán de limpiar las imágenes más veneradas. Además, los desgastes corresponden en gran medida con las zonas superiores de los pliegues de los paños.

El oro utilizado en esta época se obtenía a partir de las monedas de dicho metal y de uso corriente en ese momento. Así, en los contratos de dorado aragoneses, se solía indicar que el oro fuera de «ducado». Se utilizaba el oro en forma de placas para recubrir y enriquecer las superficies escultóricas y se adelgazaba a golpe de martillo consiguiendo el «oro batido», labor que realizaba el «batihoja».

En el caso que estamos tratando la imagen se encuentra dorada en casi su totalidad exceptuando ciertas zonas de la peana y las carnaciones de la talla. El dorado aparece como tal en los cabellos y en el manto. Por otro lado, observamos la utilización del dorado como parte del estofado-esgrafiado en el resto de la obra, concretamente en el manto, el libro, la inscripción de la base, etc.

En cuanto al estado de conservación que presenta el dorado, observamos que se encuentra desgastado sobre todo en las zonas superiores de los pliegues de los paños. Además, presenta suciedad

incrustada de manera homogénea en toda la superficie unida con un barniz brillante de época contemporánea aplicado de manera general excepto en el rostro de la santa.

Es rico el trabajo de estofado que presenta tanto en el paño como en la túnica. Estofado es el término genérico que se adoptó para denominar a aquellos procesos pictóricos que se realizaban sobre las superficies doradas de tablas, mazonerías, esculturas, etc., asociándose principalmente al temple de huevo y al óleo. Una vez dorada la superficie se procedía a estofar, policromar a punta de pincel diversos motivos en diversas tonalidades, que en este caso se complementan con esgrafiados. La técnica de esgrafiado consiste en sacar, rajar, grabar con un punzón el oro bruñido que se encuentra debajo del color, a menudo motivos realizados a punta de pincel se esgrafían o rajan encima. Los esgrafiados abren los fondos –enfondar– con rajados o picados que a veces tienen nombre propio como ojeteados, escamados, arpados, etc.

Como hemos comentado con anterioridad, la escultura de María Magdalena presenta desgastes localizados en las zonas superiores de los pliegues, provocados por una acción continuada en el tiempo de frotamiento de los paños, así como faltas de policromía en aquellas zonas donde observamos faltas de soporte y pequeñas lagunas. Es reseñable por otro lado la existencia de un barniz contemporáneo brillante aplicado en la totalidad de los estofados que, unido a la suciedad incrustada, restos de ceras, etc., distorsiona una correcta lectura de la obra.

En cuanto a las carnaciones, debemos advertir que en Aragón prevalecieron los acabados mates hasta más allá

de mediados del siglo XVI, dominando desde el último tercio de dicha centuria las carnaciones brillantes o al pulimento hasta mediados del Seiscientos.²⁵ Por esta razón, no sería descabellado pensar que nos encontremos con una carnación a pulimento [fig. n.º 14].

Las carnes a pulimento requerían de operaciones previas de aparejado con al menos dos o tres capas de yesos basto y mate, aplicadas con poco grosor, así como una imprimación a base de una o dos de albayalde, sobre la que se coloreaba, para finalizar bruñendo la pintura y obteniendo el característico bruñido.²⁶

El rostro y las manos de la santa presentan pequeñas fisuras, una gran capa de suciedad, pequeñas faltas de policromía y una capa de barniz brillante de época contemporánea en las manos.

Siguiendo las tendencias actuales y las recomendaciones de los organismos internacionales en materia de restauración, se aplicaron las estrategias de prevención del deterioro como línea fundamental de la conservación de los Bienes Culturales. Tras realizar una investigación previa interdisciplinaria se siguió un principio de mínima intervención.

En primer lugar, se realizaron las pruebas pertinentes de limpieza antes de la intervención según el protocolo de actuación. Se comenzó con los medios secos, seguido de las pruebas de H₂O y el test de Paolo Cremonesi. Tras verificar la naturaleza de la suciedad, su solubilidad y la polaridad de los materiales a eli-

minar, se realizó una limpieza por zonas unificando el aspecto de la imagen.

La reconstrucción en las pequeñas faltas de volumen se realizó con materiales de restauración afines a la obra compaginada con madera de pino tratada para las grandes faltas de la base en varias de sus esquinas. De este modo, se aseguró la resistencia de la misma a la hora de ser trasladada y colocada en la peana procesional pues no hay que olvidar que se trata de una imagen de devoción.

Para una correcta conservación de la obra era necesario colocar un sistema de sujeción que pudiera sostener la base de la talla. Se ideó la colocación de una madera en el pedestal de la imagen teniendo cuidado en que los orificios coincidieran con los vástagos y en que tuviera la forma de la base. De esta manera, cuando la escultura se disponga en la iglesia, apoyará sobre la base, y cuando sea trasladada para sacarla en procesión, se retirará la madera y la imagen se encajará en las andas.

Las pérdidas de preparación se solventaron con el estucado de las lagunas al modo tradicional con cola animal y sulfato cálcico. Posteriormente, la reintegración se llevó a cabo con materiales reversibles y discernible a corta distancia visual, integrándose a cierta distancia. La técnica utilizada fue la de punteado, puntinato o puntillismo para las lagunas de pequeño formato y la técnica de estarcido para las de mayores dimensiones [figs. núms. 15 y 16]. Por último, se realizó una protección final.

Una vez terminada la intervención la obra fue devuelta a su ubicación primitiva en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena.

25. Olga CANTOS MARTINEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 577-578.

26. *Ibidem*, p. 581.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1634, agosto, 24

Tarazona

Capitulación firmada entre Antonio Ibáñez, vicario de la iglesia de Santa María Magdalena, y Diego La Vega, como miembros de la cofradía de dicha santa, y Martín de Arroqui, ensamblador, vecino de Borja, para la realización de la peana para la imagen titular de la cofradía.

A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1634, ff. 171-174 v.

/f. 171/ [Al margen: Capitulacion y concordia.]

Dicto et eodem die menseanno et loco quibus supra.

En presencia de mi, Diego de Lorencana Valdes, notario publico, y testigos avaxo nombrados, parezieron personalmente, de una parte, mossen Antonio Ibañez, vicario de la Magdalena de la ciudad de Tarazona, y Diego La Vega, vezino de la dicha ciudad, como mayordomos de la cofradia de Sancta Maria Magdalena de la dicha ciudad de Tarazona, y Martin de Arroqui, ensamblador, vezino de la ciudad de Borja, en nombre suyo propio, las quales dichas partes y cada uno dellos dixeron que se concordaban y concertaban, segun que de hecho se concertaron y concordaron en razon de la hechura de la peana de Santa Maria Magdalena de la dicha ciudad de la manera y como se recita y contiene en la capitulacion que dieron y libraron escripta en poder y manos de mi, dicho notario, cuyo tenor es /f. 171 v./ como se sigue.

/f. 172/ [Documento inserto en distinta letra:] Capitulacion y condiciones echas para fin y efecto de hacer de ensamblaje y escultura la peana de la gloriosa Santa Maria Magdalena entre el señor vicario y mayordomos de la confadria de dicha santa que son mossen Antonio Ibañez, Joan de Montañana y Juan de Araso y Martin Nabarro y Diego La

Vega y entre Martin de Arroqui, ensamblador, vecino de la ciudad de Borja.

Primeramente, es condicion que el dicho ensamblador se hobliga a tener, guardar y cumplir lo que la presente capitulacion le mandare.

Item se hobliga a hacer y dar acabada la peana de la gloriosa Magdalena conforme a la del señor Santiago que esta en el Asseo desta ciudad de Tarazona, de muy buena madera seca de pino.

Item es condicion que en los hornatos que son quatro aya de hacer quatro frontispicios doricos que son los ornatos en los quatro angulos y en los quatro tableros del cuerpo bajo aya de hacer quatro istorias que son quando la Magdalena con Christo resucitado en el guerto que se dice no li me tangere y la secunda quando lavo los pies a Christo en cassa el fariseo, la tercera quando estaba haciendo penitencia en la cueva con dos angelicos en lo alto /f. 172 v./ que llevan el alma al cielo, la quarta quando la subian los angeles en el ayre a oyr las alabancas divinas.

Las figuras de los nichos an de ser los [sic] ebangelistas de medio relieve y con esto lo demas, como se a dicho, a de ser como la peana de Santiago arriba dicha en todo, con sus aderentes necesarios, a lo qual se refiere y por precio de sesenta y dos escudos y medio, bien acabada conforme arte y [tachado: la planta] a vista de dos oficiales peritos en el arte, y la planta o tablero a de ser conforme al asiento de la santa y en buena proporcion y el tablero bajo se a de anader todo lo que fuere necesario para que no esten las columnas tan aogadas como las de dicha peana de Santiago y en todo no se entiende sino solo el cuerpo de la peana y columnas y caparaçon con todo lo demas como dicho es.

Las pagas de dicha hobra se le dara luego veinte libras, para Navidad primera otras veinte o antes si los a menester, y trayendo

la peana y reconocida fin de pago. La qual dicha hobra y peana a de dar acabada para principio de março del año mil seiscientos y treinta y cinco puesta en Taracóna, de madera.

Item es condicion que el dicho Martin de Arroqui aya de cumplir con lo contenido en esta capitulacion y concordia con efecto dentro del tiempo arriba dicho y si no lo hiciere y falta a ello incurra en pena de quatrocientos sueldos aplicaderos a la dicha con /f. 173/ fadria [*concluye el documento inserto*].

/f. 174/ La qual dicha capitulacion y concordia asi dada y librada en manos y poder de mi, dicho notario, las dichas partes y cada una dellas a tener, servir, pagar y cumplir todas y cada unas cosas en ella contenidas, la una en favor de la otra, et viceversa, obligaron, a saber es, los dichos mayordomos los bienes y rentas de la dicha cofradia y el dicho Martin de Arroqui su persona y todos sus bienes muebles y sitios, et cetera, de los quales, et cetera, con clausulas de nomine

precario, constituto, aprehension, manifestacion, imventario, emparamiento y execuciones, renunciaron y jusmetieronse, et cetera, fiatlarge, et cetera.

Y el dicho Martin de Arroqui, por [*palabra tachada*] mayor seguridad de lo que a su parte toca, dio por fianza y principal pagador, tenedor y cumplidor de todo lo contenido en dicha capitulacion y concordia arriba inserta a Gil Ximenez Maza, pintor, vezino de la dicha ciudad de /f. 174 v./ Taracóna, el qual, que presente estaba, con el dicho Martin de Arroqui y sin el, tal fianza se constituyo, prometio y se obligo, so obligacion de su persona y todos sus bienes, et cetera.

Testigos: Francisco Lamata, infancon, notario del numero de la ciudad de Taracóna, y Joan de Barrionuevo, infancon, notario real, habitante en Taracóna.

Consta de borrados entre palabras= arte= a vista= por= mayor.

Diego de Lorenzana Valdes, notario.