

INTERVENCIÓN EN LA ESCULTURA DE  
SANTIAGO APÓSTOL DEL RETABLO  
DE LA MISMA ADVOCACIÓN DE LA  
CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA  
HUERTA DE TARAZONA (ZARAGOZA).

*Nerea Otermin Bermúdez\**



**D**urante el curso de 2015 la Fundación Tarazona Monumental, en su labor por la conservación y restauración de obras de arte, recibió la solicitud de intervención en la escultura titular del retablo de Santiago apóstol de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Dicha petición procedía del Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza,<sup>1</sup> que la consideró digna integrante de la exposición *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)* celebrada en el Paraninfo de Zaragoza entre el 19 de mayo y el 20 de julio de 2015 y comisariada por los profesores de Historia del Arte M<sup>a</sup> Carmen Lacarra y Juan Carlos Lozano.

Este artículo pretende dar a conocer el esfuerzo de cooperación entre la Universidad de Zaragoza, la Fundación Tarazona Monumental y los míos propios, así como los resultados de la intervención y de la investigación que se han llevado a cabo durante todo el proceso, siempre bajo el beneplácito y la supervisión del Departamento de Restauración del Gobierno de Aragón.

---

\* Restauradora. Fundación Tarazona Monumental. Correo electrónico: nere\_oter@yahoo.es

1. Deseo hacer constar mi agradecimiento al Dr. Juan Carlos Lozano, Profesor Titular del Departamento de Historia de Arte y Director del Secretariado de Cultura de la Universidad de Zaragoza, por haber contado conmigo para el desempeño de esta labor.

Situado en la capilla del apóstol Santiago, el retablo debió erigirse en 1490. Éste, en origen en el muro derecho, se encuentra en la actualidad desmontado y conservado en la sacristía del templo. Una inscripción en el banco indica el promotor de la obra y la fecha de realización: «Este retablo i capilla fizo facer micer Anton Muñoz, protonotario de la sede apostolica, arcediano de Tarazona, acabose en el año de Nuestro Señor de MCCCCXCVII en el mes de Julio».<sup>2</sup>

Como ya se ha indicado, la pieza objeto de estudio es la imagen titular de dicho retablo, de grandes dimensiones. Se dispone bajo un doselete y muestra al apóstol vestido de peregrino. Dentro de la escultura destacan los trabajos de decoración de brocado aplicado en la parte inferior de la misma, hoy perdido en gran parte. Igualmente, son dignas de mención las numerosas corlas del capelo, del lomo del libro y de la parte inferior de la túnica. También podemos observar el relieve en yeso tallado y dorado del borde del manto, técnica efectuada con los hierros de dorador, con gubia y seguramente lijado con posterioridad, en un momento en el que el volumen va adquiriendo mayor importancia frente a la policromía. Por último, es preciso comentar el delicado trabajo

---

2. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar», en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, p. 147.

de estofado a punta de pincel llevado a cabo en la barba y en los cabellos dibujando delicadamente las ondas en tonos marrones sobre el dorado de la imagen [fig. 1].<sup>3</sup>

Esta imagen ha sido atribuida a Pedro Díaz de Oviedo. De este autor se tiene constancia de la autoría en varias obras pero se conoce muy poco de sus orígenes. Con todo, es sabido que trabajó en Tudela (Navarra), Tarazona y Huesca entre los años 1487 y 1510. Toda su producción refleja su adscripción al gótico de influencia nórdica recibido a través, según algunos autores, de estampas grabadas de origen germánico como las de Martín Schongauer.<sup>4</sup>

## ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA

Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé y hermano de Juan, fue testigo junto a Pedro de momentos muy especiales de la vida de Jesús. No obstante, después de los relatos del Evangelio que lo mencionan en varias ocasiones, existe una laguna en su historia, hasta su muerte

---

3. Véase los gráficos donde se localizan las diversas decoraciones y sus respectivas fotografías bajo lupa binocular.

4. M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, «Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV», *Príncipe de Viana*, 154-155 (Pamplona, 1979), p. 85; M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, «Huella de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses», *Archivo Español de Arte*, LII (Madrid, 1979), pp. 347-350; M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, «Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XVII (Zaragoza, 1984), pp. 15-39; y Alberto ACELDEGUI APESTEGUÍA, «Influencias del grabador alemán Martín Schongauer en la pintura tardogótica de Pedro Díaz de Oviedo en el retablo mayor de la Catedral de Tudela (1487-1494)», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio de Arte navarro*, 3 (Pamplona, 2008), pp. 577-589.

narrada en los Hechos de los Apóstoles. Sin embargo, un episodio sumamente importante de su vida que recoge la tradición, viene a rellenar esa laguna: su viaje a España. Allí habría anunciado el Evangelio y organizado la Iglesia.

De acuerdo con la tradición medieval española, el apóstol Santiago habría viajado a España para predicar el Evangelio, desembarcó en Cartagena y luego, en Zaragoza, se le habría aparecido la Virgen en lo alto de una columna de jaspe –por ello conocida como Virgen del Pilar– rodeada por un coro de ángeles.

El cuerpo del apóstol, después del martirio sufrido en Jerusalén, habría navegado hasta Galicia en una barca conducida por un ángel.

Un deseo común de todos los países de la cristiandad animó a vincular la fundación de sus iglesias locales con uno de los discípulos de Cristo. De esta manera, a Roma se la relaciona con San Pedro, Grecia y Rusia con San Andrés, la España cristiana se atribuyó al apóstol Santiago, asegurándose de esta manera el patronazgo de un discípulo directo de Cristo, Francia, sin embargo, tuvo que contentarse con San Dionisio e Inglaterra con San Jorge.<sup>5</sup>

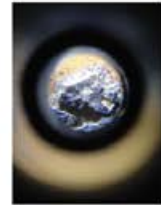
La leyenda del apóstol Santiago surge en torno a la Reconquista y de la peregrinación a Santiago de Compostela entre los siglos IX y XI. La iglesia de peregrinación construida bajo los pretendidos huesos del Apóstol ya existía en 874, puesto que ese año el rey Alfonso

---

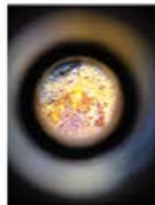
5. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 172-175.



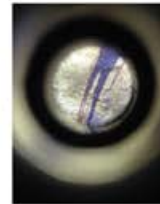
Yeso tallado dorado



Brocado aplicado



Corlas



Estofado a punta de pincel

1. Mapeo localización elementos decorativos de la escultura y fotos de detalle con lupa binocular de los mimos.

III de León y su esposa Jimena ofrecieron a dicho templo una magnífica cruz de oro.

Textos apócrifos y tradicionales contribuyeron, como es natural, a enriquecer y embellecer la leyenda forjada por los clérigos. Santiago era el patrón de los peregrinos y de los caballeros, necesitándose leyendas especiales para una y otra categoría de devotos.

En el ejemplo aquí analizado nos encontramos con la imagen de Santiago peregrino, cubierto con una capa dorada, portando en su mano izquierda un libro y en la derecha sujetando un bastón. No aparece a simple vista ningún zurrón o similar. La concha, por el contrario, se adhiere en la parte frontal del sombrero. De idéntica forma aparece representado en varias de las tablas del retablo que es titular. No obstante, en la talla su túnica es de gran belleza y calidad, pues está dorada en la parte frontal y policromada en azul en la parte interior de la misma. A esto hay que añadir el trabajo de brocado aplicado que muestra la parte inferior de la escultura. Desgraciadamente, debido a su estado de conservación, en un principio, no poseíamos los datos suficientes como para descifrar el motivo decorativo, pero gracias a la fotografía y a los sistemas informáticos actuales hemos podido conseguir si bien no la representación exacta al menos un acercamiento a la misma.

Debido a la gran devoción que presentó durante siglos y al peregrinaje que aún pervive hoy en día, no es de extrañar que nos encontremos con una capilla dedicada a Santiago apóstol en la catedral de Santa María de la Huerta. Sobre todo teniendo en cuenta la relación con la Virgen del Pilar y el enorme

fervor que Aragón dedica a dicha virgen. De hecho, sabemos que hacia 1600 cuando el obispo fray Diego de Yepes llevó a cabo una investigación para averiguar las cofradías existentes en la Seo turiasonense, una de las once que allí se instalaron era la de Santiago.<sup>6</sup>

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

El soporte de la pieza es madera de nogal, material localizado en las lindes de las huertas cercanas a Tarazona. Se trata de un árbol caducifolio que alcanza los 25 m de altura con un tronco que puede llegar a superar los 2 m de diámetro. De este tronco, que es corto y robusto y de color blanquecino o gris claro, nacen gruesas y vigorosas ramas para formar una copa grande y redondeada. Por ello no es de extrañar que la imagen fuera tallada de un solo tronco, es decir, de una sola pieza.

La obra está hueca por dos razones aparentes: la primera es para rebajar su peso pues mide unos dos metros de altura, mientras que la segunda es para evitar posibles agrietamientos. De hecho, no observamos aparición de grietas en la imagen salvo una pequeña en la parte posterior inferior, debida seguramente al lugar de conservación de la escultura, una capilla con mucha humedad, poca ventilación y cambios bruscos de temperatura.

Entre las patologías a reseñar, con respecto al soporte cabe decir que tan sólo se observa un pequeño ataque de

---

6. M<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS, «La Catedral: devoción, amparo y tradición para la ciudad y sus vecinos», en *La Catedral de Santa María...*, p. 72.

xilófagos en la parte posterior izquierda de la imagen, que en estos momentos se encuentra totalmente inactivo. Sin embargo, la corona presenta un ataque más acusado que ha provocado la pérdida parcial de material constituyente.

Por otro lado, percibimos que hay partes de la imagen que datan de una época posterior a la realización de la imagen. Se trataría en primer lugar del báculo, de madera de pino sin preparación alguna, con una burda policromía en marrón y purpurinas en las decoraciones, que además no encaja en la base, concretamente en el orificio de entrada donde debería asentarse el bastón [fig. 2].

Otro de los elementos no originales son las decoraciones en forma cilíndrica que ocupan los límites del manto, capelo y lindan entre el brocado aplicado y la corla inferior. Son elementos colocados con posterioridad ya que las puntas de los clavos sobresalen por el lado contrario, son de madera de pino y policromados sin preparación alguna. Según algunos artistas de la época como Cennino Cennini, las puntas o clavos de hierro solían hundirse dentro de la madera y se tapaban con trocitos de estaño batido pegados con cola con el fin de evitar que el óxido de hierro apareciera encima del yeso.<sup>7</sup> Las decoraciones que presenta la obra tienen varios tipos de clavos, algunos de ellos son contemporáneos, otros por el contrario a pesar de ser de forja, traspasan el grosor de la madera por lo que nos indican que se colocaron *a posteriori*.

7. Ainhoa RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Análisis y clasificación de los brocados aplicados de los retablos de Guipúzcoa*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2009, p. 175.



2. Mapeo de partes no originales.

Asimismo, dos dedos de la mano derecha del santo no son originales ya que, tras realizar una limpieza del repinte que lo cubría, pudimos ver el tipo de madera por un lado, madera de pino, y por otro, las dimensiones que presentaban, más finos en cuanto a grosor y más largos en referencia a los originales.

Finalmente, entre las partes no originales a reseñar nos queda por tratar la corona. El extremo derecho de la misma es posterior, de modo que se puede advertir nuevamente por la parte trasera el tipo de soporte, pino en este caso, y el tallado, que es mucho más burdo que el original. En cuanto a la preparación, cabe comentar que en esta ocasión se utilizó un bol anaranjado que se diferencia del bol rojizo original. El oro, por otro lado, es de distinta aleación, como se aprecia por el color y el brillo que ofrece.

La escultura presenta una capa preparatoria de gran grosor en casi toda la superficie de la obra debido, en parte, para contrarrestar las posibles imperfecciones que pudiera presentar la talla. Nos encontramos, pues, con varias capas de preparación aplicadas en diversos tiempos, es decir, se aplicaba una sobre otra esperando secar entre una y otra aplicación.

La primera capa se denominaba gíscola y se aplicaba directamente sobre el soporte. El tipo y la composición de esta primera capa dependían de la obra pero sobre todo del artista o taller ejecutor.

Las siguientes capas de preparación estarían compuestas por cola animal y yeso. Los tratadistas recomendaban la aplicación de varias capas, siendo las primeras de mayor grosor y las últimas, más finas. En las primeras se utilizaría yeso

de cierto grosor, pues el yeso grueso era de menor calidad, basto y con impurezas de color grisáceo; el yeso fino, por el contrario, se extraía de piedras de mayor calidad y era blanco de tonalidad. Las capas debían ser lijadas entre unas y otras antes de aplicar la siguiente capa. Un mayor número de capas era idóneo para aquellas zonas donde iba a ser dorado, de ello se explica el grosor de las capas de preparación de la obra.

Entre las patologías que observamos, la que atañe a las capas de preparación es la más grave. Esto es debido a que, en un determinado momento, dichas capas preparatorias, que deben soportar los movimientos de la madera a fin de que no se desprendan las diversas policromías, y por un envejecimiento natural han perdido su capacidad adhesiva y cohesiva provocando craquelados, fisuras, desprendimientos y, finalmente, pérdidas definitivas de policromía.

Asimismo, presenta, por un lado, faltas de adhesión entre capas, craquelados, fisuras y microfisuras que atravesarían todo el grosor entre capas. Dichas zonas requieren un tratamiento urgente afín de evitar mayores desprendimientos. Por otro lado, apreciamos faltas de preparación localizadas en el manto y túnica sobre todo, en el oro y en el interior del manto en los tonos azules. La zona que presenta mayor desprendimiento es la zona de brocado aplicado, aunque este punto lo trataremos más en profundidad con posterioridad.

Una vez aplicadas las diferentes capas de preparación denominadas aparejo, se procedía al embolado o aplicación de bol para las zonas que posteriormente iban a ser doradas. El bol es una arcilla conocida desde la Antigüedad generalmente de color rojo y existen distintas



tonalidades –granate, amarillento, negro, etc.–. En el caso que nos ocupa podemos apreciar la tonalidad del bol rojo en aquellas zonas donde el dorado se encuentra desgastado. Dicho desgaste es generalizado y acusado en las partes más sobresalientes, se corresponde en gran medida al uso de paños y al frotamiento en ese afán por limpiar las imágenes veneradas o por un desgaste natural de los materiales compositivos.

Una vez aplicado el bol se procedía a dorar la imagen. El oro utilizado en esta época se obtenía a partir de las monedas de dicho metal y de uso corriente. Así, en los contratos de dorado aragoneses, se solía indicar que el oro fuera de «ducado».

Tanto Francisco Pacheco<sup>8</sup> como Cennino Cennini, entre otros, hablaron de estos procesos en sus tratados:

[...] Luego acerca suavemente el pan de oro al agua que hay sobre el bol pero haz que el oro sobresalga un poco del papel para que éste no se moje al pegar el oro. O bien, en cuanto el oro haya tocado el agua separa inmediatamente el papel. Y si ves que el oro no ha quedado pegado del todo, coge un poco de algodón y presiona ligeramente allí donde sea necesario [...]. Y haz que el segundo se superponga ligeramente al primero; para que el oro se peque al pan colocado anteriormente has de echar el aliento sobre el mismo.<sup>9</sup>

8. Sobre estas cuestiones puede verse M<sup>a</sup> Ángeles PARRILLA BOU, *El arte de los pigmentos. Análisis histórico-artístico de su evolución a partir de los tratados españoles de Francisco Pacheco y Antonio Palomino*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009; y Antoni PEDROLA, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico Ediciones, 1998.

9. Cennino CENNINI, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 2002, p. 169.



3. Lámina de oro.

El proceso es muy semejante en otros tratadistas, pero hemos elegido a Cennini por la parte final, donde explica que se deben superponer ligeramente las planchas metálicas. Gracias a este hecho, que podemos constatar en la obra, podemos obtener las medidas de las planchas metálicas utilizadas en la escultura. Así, tanto en el manto como en la túnica hemos encontrado láminas de 9 × 9 cm de dimensión, algo más grandes de lo habitual, pero en este caso no debe extrañar debido a las dimensiones de la obra. También hemos localizado láminas de la mitad de tamaño, es decir, de 9 cm de alto × 4,5 cm de ancho, que responderían a la adaptación que realizaría el maestro de las hojas a la zona a dorar [fig. 3].

En cuanto a las carnaciones, encontramos una policromía mate. En Aragón

prevalcieron los acabados de este tipo hasta más allá de mediados del siglo XVI. La mezcla básica para el color de la piel contenía albayalde y bermellón o carmín, pudiendo incorporar otros pigmentos o lacas –azules, tierras y amarillas–, variando el tono en función del personaje representado.<sup>10</sup>

La técnica mate ofrecía a las obras un aspecto más realista y natural, siendo el aglutinante aconsejado para las encarnaciones el aceite, más concretamente el de nueces. A éste se le añadían los pigmentos blanco, carmín y bermellón de donde se obtenía el tono básico, aunque podía completarse con cardenillo como secante. El carmín conseguía una tonalidad más encendida que el bermellón por lo que era más indicado para mejillas y labios.<sup>11</sup>

Mención aparte merece el brocado aplicado que presenta la escultura en la parte inferior de la túnica. Debido a la naturaleza del mismo y a su pésimo estado de conservación, no poseemos los datos suficientes para dar respuesta a todas las preguntas que se nos presentan ante su análisis. No obstante, sí hemos podido revelar ciertas cuestiones, razón por la que esperamos que este estudio se convierta en el punto de partida para futuras investigaciones.

Los brocados aplicados son decoraciones ejecutadas fuera del soporte de la imagen y aplicadas posteriormente sobre esculturas y fondos de cajas de

retablos. Es un procedimiento mecánico que requiere una matriz de metal o madera de gran dureza en el que se graba un motivo. Esto se realiza colocando una lámina de estaño sobre la matriz que se golpea hasta adoptar las formas decorativas deseadas; posteriormente se rellena para que tenga solidez y mayor superficie de adhesión. Una vez aplicado el relleno se podía adherir al soporte y decorarlo. Otra opción consistía en decorar las láminas de brocado y adherirlas al soporte. La elección de una u otra opción dependía de la obra pero sobre todo del artista o taller ejecutor. Entre las masas de relleno nos encontramos con las magras y las grasas o lipídicas.<sup>12</sup>

Los rellenos de naturaleza grasa son aquellos en los que el componente principal es cera o aceite. Las combinaciones pueden ser múltiples entre ceras-resina-aceite-pigmentos o incluso miel. Debido al aspecto que se observa bajo lupa binocular de una pequeña muestra de la parte posterior de una parte del brocado aplicado de la imagen turiasonense, podemos asegurar que se trataría de una combinación de estos cuatro elementos, sin embargo sin un análisis de laboratorio resulta complicado conocer la mezcla exacta. Sabemos, sin embargo, que el elemento que sobresale de los demás es la cera por el tipo de deterioro que presenta. La cera se aplicaba en primer lugar para que el secado fuera rá-

---

10. 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, p. 577.

11. *Ibidem*, p. 582.

---

12. Este tema ha sido desarrollado en las tesis doctorales de M<sup>a</sup> Camino Roberto Amieva y Ainhoa Rodríguez López respectivamente: M<sup>a</sup> Camino ROBERTO AMIEVA, *El brocado aplicado en Aragón. Fuentes, tipologías y aspectos técnicos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2014; y Ainhoa RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Análisis y clasificación...*, ob. cit.

pido y así dar consistencia al relieve. Sobre este estrato se aplicaba una segunda oleosa dando al conjunto una textura mordiente contribuyendo a la adhesión de las placas de brocado a la superficie de la imagen que debía ser decorada. Nuevamente la elección del empleo de un tipo u otro de relleno dependía de la superficie a decorar y de la tipología del brocado, pero sobre todo del artesano o taller y de la zona geográfica, aunque los lipídicos fueron los más habituales fuera de España.<sup>13</sup> Asimismo, podemos encontrar numerosas variantes sobre la misma técnica, razón por la que podemos asegurar que las líneas de investigación son múltiples.

La lámina de estaño era decorada por la parte visible y coloreada con una pintura opaca o una corladura. En el caso que nos ocupa se trataría de una pintura opaca de color azul oscuro. Esta policromía tendría como fin destacar el motivo de líneas en relieve doradas o plateadas que imitaban los hilos de oro o plata del diseño de brocado textil reproducido. Tras ello, el siguiente paso sería el dorado o plateado de algunas zonas, pero en nuestro caso, debido al estado ruinoso de conservación de las mismas, no poseemos rastro alguno de plancha metálica sobre el estaño, no obstante lo cual no quiere decir que no lo hubiera en origen.<sup>14</sup>

La decoración, hoy perdida, se ve desdibujada por el estado de conservación del brocado, pero gracias a los medios de los que disponemos hoy en día hemos podido recuperar, aunque no el dibujo exacto, al menos un acercamiento

al mismo. Esto ha sido posible gracias a las cámaras fotográficas de última generación y a los programas informáticos [fig. 4].

El deterioro tan acusado del brocado aplicado está motivado en gran parte por la compleja composición estructural, además de por un envejecimiento natural tanto de los materiales como de los diversos agentes atmosféricos y humanos. Los distintos estratos de diversa naturaleza en conjunción y la no identificación de las mismas han provocado en numerosas ocasiones la pérdida total o parcial de los brocados aplicados. Ante esto, no sería descabellado pensar que la imagen ha sido víctima de algún tratamiento poco adecuado en cuanto al brocado aplicado se refiere.

Con respecto a las partes constituyentes del brocado cabe decir que la conjunción de los deterioros de cada una favorece la pérdida del conjunto. El adhesivo pierde su capacidad cohesiva provocando levantamientos entre los estratos. La masa de relleno a base de cera se vuelve muy frágil con el tiempo. La cera es susceptible a los cambios de presión, con un punto de fusión bajo, lo que implica en muchos casos la desaparición del relieve. En su envejecimiento natural se vuelve quebradizo provocando desprendimientos, levantamientos y pérdidas irreparables. Finalmente, la lámina de estaño presenta otro tipo de deterioro, pues si es expuesta a la humedad y al oxígeno durante un periodo de tiempo prolongado, pierde su lustre transformándose en óxido de estaño. En un estado más avanzado de corrosión pasaría a transformarse en dióxido de estaño, de color casi blanco. Efecto de ambos procesos de oxidación es el aumento del volumen de la lámina de

---

13. *Ibidem*, p. 207.

14. *Ibidem*, p. 222.



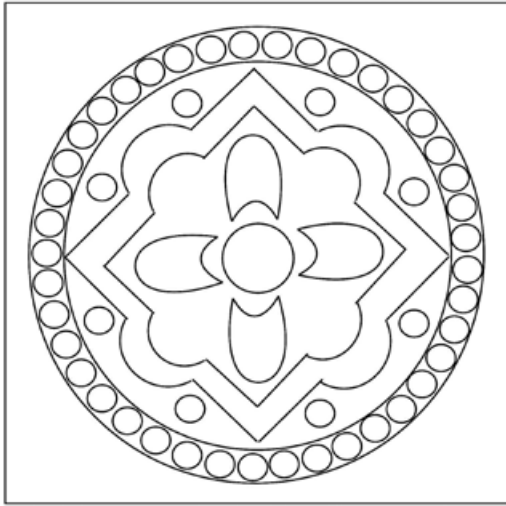
4. Láminas de brocado cortadas y adaptadas a la superficie volumétrica.

estaño. Dado que este estrato supera el espesor original del estaño, aparecen tensiones entre éste y las capas superiores de la decoración donde se producen agrietamientos, levantamientos y desprendimientos.<sup>15</sup>

15. *Ibidem*, p. 256.

#### TRATAMIENTO REALIZADO A LA ESCULTURA

En primer lugar se realizó un estudio exhaustivo de la obra, siendo la investigación previa a la intervención lo más interdisciplinar posible. Antes de cualquier intervención se realizaron los estudios necesarios, en concreto foto-



5. Dibujo de la decoración del brocado aplicado.



6. Media limpieza de la imagen.



7. Estucado de las lagunas de Santiago apóstol.

grafías, gráficos y dibujos. Finalmente, antes de realizar cualquier tipo de limpieza se llevaron a cabo las pruebas pertinentes siguiendo los ensayos de Cremonesi.<sup>16</sup> Seguidamente se realizó una limpieza superficial con brochas de cerdas finas.

La fijación de la policromía se convirtió en un proceso indispensable debido al estado de conservación que presentaban tanto las capas de preparación como los dorados. Antes de realizar una consolidación es importante conocer la sensibilidad de los materiales constitutivos de la obra a los productos de restauración, para poder establecer un tratamiento correcto. En la talla turriasonense cobró cierta importancia el estudio y la consolidación de la policromía situada en la zona policromada en tonos azules del reverso del manto y, sobre todo, en los brocados aplicados en la parte inferior del manto.

La corona fue totalmente intervenida, desde el soporte hasta la policromía, ya que precisaba la unión de piezas, reconstrucción, estucado, eliminación de repintes de purpurinas, reintegración y colocación en su lugar original. Asimismo, fue necesaria la retirada de elementos adversos a la obra, como son clavos y todo aquello que pudiera afectar negativamente a la conservación de la misma.

---

16. Paolo CREMONESI, *Una aproximación a la limpieza de superficies policromas*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1998, pp. 59-69; y Paolo CREMONESI, «Reflexiones sobre la limpieza de las superficies policromadas», *Unicum*, 8 (Barcelona, 2009), disponible *online* en [http://unicum.cat/es/2011/03/reflexions-sobre-la-neteja-de-les-superficies-policromades-2/?tmp\\_lang=es](http://unicum.cat/es/2011/03/reflexions-sobre-la-neteja-de-les-superficies-policromades-2/?tmp_lang=es) [fecha de consulta: 13 de marzo de 2015].

La limpieza se llevó a cabo tras realizar las pruebas necesarias de manera selectiva, una vez identificado el barniz y realizados los ensayos de solubilidad de Cremonesi, probando con diferentes sistemas como son: soluciones acuosas, emulsiones, agentes quelantes, disolventes orgánicos, gelificación de los mismos, etc. En este punto es importante decir que en las corlas tan sólo se ha realizado una limpieza superficial ya que el barniz que presenta la imagen en dichas zonas es parte constitutiva original de la obra. Por otro lado, al brocado aplicado, debido a su estado tan delicado de conservación, tan solo se le ha realizado una consolidación de los restos que presenta evitando intervenir en exceso en el mismo [fig. 5].

Igualmente, se efectuaron pequeñas reconstrucciones volumétricas con un material afín al original –como es el Balsite® W/K de doble componente, material específico de restauración–, estucado de las lagunas, reintegración mediante puntillismo en las de pequeño formato, y estarcido en las de gran formato [figs. 6 y 7].

Debido a la naturaleza de la intervención, realizada para la exposición de la obra, y dado que ésta iba a sufrir diversos movimientos y manipulaciones, aplicamos una ligera protección a fin de prevenirla de posibles pérdidas o roces. Para ello se utilizó una resina alifática de bajo peso molecular, caracterizada por una elevada resistencia al envejecimiento y de propiedades ópticas que se acercan a las de las resinas naturales.

Una vez acabada la intervención la escultura fue trasladada desde el Palacio Episcopal de Tarazona, donde la Fundación Tarazona Monumental posee el ta-



8. Traslado de la imagen.



9. Santiago apóstol en la exposición Aragón y Flandes.

ller de restauración, al Paraninfo de la Universidad de Zaragoza por la empresa Queroche para su exposición y deleite de los diversos visitantes de la muestra *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*<sup>17</sup> [figs. 8 y 9].

---

17. María GARCÍA SORIA y María BAYÓN PERALES (cords.), *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, cat. n° 16, pp. 174-175.