EL RETABLO DE LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO DE TORRELLAS (ZARAGOZA): APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y RESTAURACIÓN

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

Resumen

En este artículo se presenta el estudio histórico-artístico del retablo de las Ánimas del Purgatorio de la iglesia parroquial de San Martín de Tours de Torrellas (Zaragoza), conocido en la localidad como de las Almas, así como las conclusiones del proceso de restauración del mueble llevado a cabo durante el año 2018 a instancias del Servicio de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza y del Ayuntamiento de Torrellas. Gracias a su intervención, aparte de evitar su derrumbe, se consiguió sacar a la luz la interesante policromía tanto de la mazonería como del busto de San Andrés emplazado en el ático.

Palabras clave: Retablo, ánimas del purgatorio, siglo XVIII, busto procesional, siglo XVII, Gil Jiménez Maza, policromía, restauración.

Résumé

Cet article présente l'étude historico-artistique du retable d'âmes du purgatoire de l'église paroissiale de San Martín de Tours de Torrellas (Saragosse), ainsi que les conclusions du processus de restauration du retable réalisé au cours de l'année 2018 à la demande du Service de Restauration de Meubles du Conseil Provincial de Saragosse et de la ville de Torrellas. Grâce à son intervention, en plus de prévenir son effondrement, il a pu mettre en lumière la polychromie de la maçonnerie et du buste de San Andrés situé dans son attique.

Mots-clés: Retable, âmes du purgatoire, XVIIIe siècle, buste processionnel, XVIIe siècle, Gil Jiménez Maza, polychromie, restauration.

Fecha de recepción: 23 de julio de 2019.
Fecha de aceptación: 30 de julio de 2019.

TVRIASO XXIV
pp. 135-168
ISSN: 0211-7207

Torrellas es una villa perteneciente a la Comarca de Tarazona y el Moncayo, en la provincia de Zaragoza, situada al pie del Moncayo, a 87 km al noroeste de la capital aragonesa. Desde la Baja Edad Media esta localidad fue cabeza de la baronía del mismo nombre perteneciente a los duques de Villahermosa, en la que también se integraban las poblaciones vecinas de Los Fayos y Santa Cruz de Moncayo. La expulsión de los moriscos de 1610 la dejó prácticamente desierta.[1]

En su casco, aparte de la plaza Mayor con sus pórticos adintelados, destaca la iglesia parroquial dedicada a San Martín de Tours. Este templo contiene los restos de la antigua mezquita mudéjar,[2] reconciliada al culto católico tras la conversión forzosa de la aljama en 1526. Su torre, de planta octogonal, está decorada con motivos de tradición mudéjar.[3]

Del patrimonio de la iglesia, muy intervenido y alterado por manos no profesionales a lo largo de los últimos años, nos vamos a detener en el retablo de las Ánimas del Purgatorio –conocido en la localidad como de las almas o de San Andrés–, altar situado en el segundo tramo de la nave del evangelio –desde los pies del templo–, que fue restaurado por Nerea Otermin Bermúdez en el marco del Plan Bianual de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza en 2018.

EL RETABLO DE LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO

El retablo de las Ánimas del Purgatorio [fig. 1] es un mueble de reducidas dimensiones que consta de banco, cuerpo de una sola calle flanqueado por dos columnas salomónicas, y ático de casa única realizado en madera. El banco se adelanta en dos ocasiones coincidiendo con los pedestales de los soportes del cuerpo. Estos están decorados con carnosas hojas de acanto de las que emerge el rostro de un querubín coronado de flores. Tanto los extremos como el cen-

* Área de Patrimonio histórico-artístico del Centro de Estudios Turiasonenses y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: rcc@unizar.es

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

1. Véase Mª del Carmen Ansón Calvo, *Torrellas. Del esplendor morisco a la decadencia y la tendencia a su recuperación*, Torrellas, Ayuntamiento de Torrellas, 2013.

2. El estudio de la antigua mezquita se encuentra en José Carlos Escribano Sánchez, «La mezquita mudéjar de Torrellas (Zaragoza)», *Tvriaso*, V (Tarazona, 1984), pp. 293-338.

3. Rebeca Carretero Calvo, «Las poblaciones», en Mª Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar (coords.), *La Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004, p. 358.

1. Retablo de las Ánimas del Purgatorio. Iglesia de San Martín de Tours de Torrellas. Foto Rebeca Carretero.

tro de la predela se ornan con pequeñas cartelas de movidos acantos –y flores en la central–, mientras que en el compartimento principal destaca la presencia de tímidas «ces» y «eses» adornadas con hojas de acanto muy dinámicas incluidas en una forma mixtilínea recortada.

El cuerpo está presidido por una pintura de formato rectangular vertical con la representación de las ánimas del purgatorio, la Virgen con el Niño y San Francisco de Asís, pieza sobre la que luego volveremos. Está rodeada por un marco de madera decorado por hojas de acanto muy carnosas y rizadas y flanqueada por dos columnas salomónicas de capitel de orden compuesto cuyo fuste se orna asimismo con acantos y con flores. Sobre ambos soportes apoya un arquitrabe de friso liso y una volada cornisa. Tras ellos se disponen amplias retropilastras de orden toscano decoradas con festones vegetales que extienden sobremanera los extremos del cuerpo.

Una rica cartela acomodada en el centro del arquitrabe da paso al ático. Este, flanqueado por festones de hojas y frutos y ocupado por el busto de San Andrés –a cuyo estudio dedicaremos un apartado–, cuenta con una sola casa articulada por un arco de medio punto y pilastras que sostienen un remate semicircular en el que sobresale una gran cartela decorada con hojas de acanto y un rostro de curioso gesto. Dos grandes flores dispuestas sobre netos a los lados completan el exorno de esta parte del mueble.

La pintura titular: San Francisco de Asís y las ánimas del Purgatorio

Para el cristiano, tras la muerte, existían dos lugares que el hombre podía alcanzar según hubiera obrado a lo largo de su vida: el cielo, si sus actos habían estado basados en el Bien; y el infierno, si el Mal lo había guiado. Sin embargo, parece que ya en época paleocristiana nació la idea de un terreno intermedio que albergaría temporalmente las almas de los justos antes de acceder al cielo conocido como purgatorio. Aunque este nuevo espacio aparece nombrado en el Antiguo Testamento y fue totalmente configurado en los escritos de los Padres de la Iglesia, será el Concilio de Trento en su sesión XXV –celebrada el 2 de diciembre de 1563– el que estableció con completa seguridad su existencia frente a la oposición protestante con las siguientes palabras:[4]

> Habiendo la Iglesia católica instruida por el Espíritu santo, según la doctrina de la Sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñando en los sagrados concilios, y últimamente en este general de Trento, que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y , en especial con el aceptable

4. Vicente Benítez Blanco, «Iconografía del purgatorio en las iglesias y conventos de Madrid», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2014, pp. 562-564; Joaquín Zambrano González, «Ánimas benditas del Purgatorio. Culto, cofradías y manifestaciones artísticas en la provincia de Granada», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El mundo de los difuntos…*, pp. 1072-1074; Andrés Bolufer Vicioso, «Interpretaciones del imaginario del más allá: "Visiones de las Ánimas del purgatorio" en el Campo de Gibraltar», *Cætaria*, 6-7 (Algeciras, 2009), pp. 401-403; y Raquel Sigüenza Martín y José María Collantes González, «La devoción a las ánimas del purgatorio en Cádiz: Dos hermandades para su estudio», *Trocadero*, 26 (Cádiz, 2014), pp. 1-4.

2. San Francisco de Asís y las ánimas del purgatorio. Retablo de las Ánimas del Purgatorio. Iglesia de San Martín de Tours de Torrellas. Foto Rebeca Carretero.

sacrificio de la misa; manda el santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio recibida de los santos Padres y sagrados Concilios se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos.[5]

Desde la Edad Media la principal intercesora por las almas del purgatorio era la Virgen, es decir, María era la figura que podía «abreviar el tiempo del purgatorio y sacar a las almas de ese lugar en unas fechas determinadas»,[6] sobre todo la Virgen del Carmen. Sin embargo, también algunos santos como Santiago apóstol, San Jerónimo, San Agustín, San Bernardo de Claraval, Santo Domingo de Silos, Santo Tomás de

5. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564. Nueva edición aumentada con el Sumario de la historia del Concilio de Trento escrito por don Mariano Latre*, Barcelona, Imprenta de Ramón Martín Indar, 1847, p. 327.

6. Vicente Benítez Blanco, «Iconografía del…», ob. cit., p. 564.

Aquino o San Francisco de Asís, e incluso el arcángel San Miguel, entre otros, llevaron a cabo una labor semejante a la de la Madre de Cristo.[7] De entre todos los citados nos interesa San Francisco de Asís que es quien aparece representado junto a la Virgen rescatando las almas del purgatorio en el lienzo de Torrellas [fig. 2].

La relación de San Francisco con este tema surgió de las *Florecillas de San Francisco*, en concreto de la Consideración III donde se narra la «Aparición del serafín e impresión de las llagas a San Francisco»,[8] con las siguientes palabras:

> Te he hecho el don de las llagas, que son las señales de mi pasión, para que tú seas mi portaestandarte. Y así como yo el día de mi muerte bajé al limbo y saqué de él a todas las almas que encontré allí en virtud de estas mis llagas, de la misma manera te concedo que cada año, el día de tu muerte, vayas al purgatorio y saques de él, por la virtud de tus llagas, a todas las almas que encuentres allí de tus tres Órdenes, o sea, de los menores, de las monjas y de los continentes [los terciarios o terceros], y también las de otros que hayan sido muy devotos tuyos, y las lleves a la gloria del paraíso, a fin de que seas conforme a mí en la muerte como lo has sido en la vida.[9]

Este relato permitió representar a San Francisco liberando almas del purgatorio sirviéndose del cordón de su hábito, tal y como aparece en la pintura torrellana. En efecto, la composición

3. Estigmatización de San Francisco de Asís. Cornelis Cort, 1568. Extraída de http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000172250 [Fecha de consulta: 23/09/2018].

del lienzo que nos ocupa está dividida en dos niveles: el inferior, en el que se muestran cuatro figuras desnudas –que parecen dos hombres y dos mujeres– dispuestas detrás de las llamas del purgatorio asemejando las ánimas que habitan temporalmente en él y que elevan sus rostros con gesto de complacencia esperando ser salvados; y, separado por unas nubes de las que emergen la Virgen con el Niño –a la izquierda, desde el punto de vista del espectador– y San Francisco de Asís –a la derecha–, el superior o celestial. María, ataviada con túnica roja y manto azul, mira hacia el santo y señala con el índice hacia el purgatorio para indicarle que comience a rescatar las almas a la vez que sujeta con la mano izquierda a Jesús. Este, de pie sobre los muslos de su Madre, bendice al *Poverello*.

7. *Ibidem*, pp. 564-569.

8. *Ibidem*, p. 567.

9. Texto disponible en http://www.franciscanos.org/florecillas/llagas2.htm [Fecha de consulta: 22/09/2018].

4. San Francisco de Asís y las ánimas del purgatorio. Capilla de la antigua Orden Tercera del convento franciscano descalzo de San Pedro de Alcántara de Sevilla. Domingo Martínez, segunda mitad del siglo XVII. Tomada de http://capilladelaordentercerafranciscana.blogspot.com/2015/12/restauracion-del-cuadro-san-francisco-y.html [Fecha de consulta: 23/09/2018].

Por su parte, el fundador de los franciscanos extiende el cordón de su hábito por encima de las nubes para facilitar el ascenso de las ánimas que comienzan a subir por él. San Francisco muestra los estigmas que, como leímos en las *Florecillas*, un serafín llameante le acababa de imprimir.

Artísticamente, se trata de una pintura resuelta con corrección, pero carente de calidad. Los personajes representados, salvo el de Asís para el que es posible que el pintor se haya basado en una estampa de Cornelis Cort (1568) [fig. 3],[10] han sido reproducidos con idénticos rasgos fisonómicos. El dibujo resulta bastante pueril y la solución compositiva es sumamente sencilla, sobre todo si la comparamos con otras pinturas de este mismo tema, como el *San Francisco de Asís con las ánimas del purgatorio* de

10. *The illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Book, 1978, vol. 52, p. 151, nº 129.

la capilla de la antigua Orden Tercera del convento franciscano descalzo de San Pedro de Alcántara de Sevilla [fig. 4], obra atribuida a Domingo Martínez fechada en la segunda mitad del siglo XVII.[11]

Para concluir con este apartado debemos recuperar parte de las palabras ya mencionadas dirigidas por Cristo a San Francisco de Asís, por las que el primero indica al segundo que debía liberar «a todas las almas que encuentres allí [en el purgatorio] de tus tres Órdenes, o sea, de los menores, de las monjas y de los continentes [los terciarios o terceros], y también las de otros que hayan sido muy devotos tuyos, y las lleves a la gloria del paraíso». Por ello, esta iconografía es considerada como propia de las hermandades de la Orden Tercera franciscana, cuyos orígenes se remontan al siglo XIII, pero que no se consolidó hasta 1289, año en el que fue aprobada por el papa Nicolás IV. La Orden se expandió desde Italia por toda la Europa cristiana y su regla siguió en vigor hasta 1883 cuando León XIII renovó sus estatutos.[12] Según la tradición, esta orden fue establecida por San Francisco para los seglares con la intención de «conservar la pureza de la fe y de las costumbres», ayudando a los pobres y viviendo según las virtudes de la paciencia, la humildad, la obediencia y la pobreza a la que podrían asistir desde sus orígenes tanto hombres como mujeres.[13]

LA HERMANDAD DE LA TERCERA ORDEN DE LA VILLA DE TORRELLAS

El Archivo Diocesano de Tarazona conserva el *Libro de la Tercera Orden de Nuestro Padre San Francisco de la villa de Torrellas* iniciado en el año 1787.[14] Sin embargo, en su interior se refiere que en este se trasladaron «fielmente» las actas «del libro antiguo».[15] Gracias a ello sabemos que esta hermandad fue fundada en 1759 bajo la presidencia de fray José Ximénez, «Predicador de la Quaresma y Vice-Presidente de Terceros», momento en el que se constituyeron unos estatutos que fueron desarrollados sucesivamente. En una de estas ampliaciones, en concreto en la datada el 25 de marzo de 1804, se estableció que el secretario

11. Mª Teresa Ruiz Barrera, «Libertad y condena. Santa María de la Merced y San Francisco, redentores de ánimas», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El mundo de los difuntos…*, pp. 64-66.

12. Mª Dolores Delgado Pavón, *La Venerable Orden Tercera de San Francisco en el Madrid del siglo XVII (Sociedad confesional, caridad y beneficencia)*, Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Alcalá de Henares, 2007, pp. 29-46, disponible en línea en https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/1641 [Fecha de consulta: 22/09/2018]; y Mª Carmen Folgar de la Calle y Enrique Fernández Castiñeiras, «En el nombre del "Seraphicus Patriarcha": el patrimonio artístico de la Venerable Orden Tercera de Santiago de Compostela», *Sémata*, 26 (Santiago de Compostela, 2014), pp. 677-678.

13. Mª Dolores Delgado Pavón, *La Venerable Orden…*, ob. cit., pp. 41-44.

14. Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.], Caja 9, 1-6, San Martín, Torrellas, *Libro de la 3ra Orden de N.P.S. Francisco de la villa de Torrellas Año 1787. Contiene las actas de esta 3ª Orden. La Eleccion de officios. Las quentas del Clavario*, s. f.

15. Se conserva un segundo libro de este mismo año de 1787 en A.D.T., Caja 9, 1-5, San Martín, Torrellas, *Libro de la 3ª Orden de la villa de Torrellas Año 1787. Contiene los ingresos y profesiones de los Hermanos y Hermanas de la 3ª Orden. La cruz en los Novicios y Novicias significa que han profesado, y en los profesos y profesas, que han muerto*, s. f. En la portada, escrito a bolígrafo, puede leerse «ALMAS».

de la hermandad torrellana debía avisar con tiempo al presidente de la Tercera Orden de San Francisco de Tarazona,[16] para que «se sirva venir a esta villa para el dicho domingo [de Ramos] a dar los habitos y profesiones, segun se ha acostumbrado, y no pudiendo venir personalmente, se digne comisionar a otro religioso de acuerdo con su prelado». De este modo, no cabe duda de que la asociación torrellana estaba plenamente relacionada con el convento de San Francisco de Asís de Tarazona, cuya fundación era ya efectiva en 1270.

Sin embargo, hemos de lamentar que la única ocasión en la que se menciona el altar de esta Tercera Orden de Torrellas no recoja ningún dato histórico-artístico de relevancia. En efecto, en el apartado dedicado al «Exercicio del primer domingo de cada mes. Nº 13» se expresa que

> al lado izquierdo del altar mayor y enfrente de el de la Tercera Orden, se colocará una mesa sobre la cual se pondrá un Crucifixo y una calavera con dos telas a los lados. El hermano diputado para ello leera de rodillas y enfrente del Santo Christo en voz clara un punto de meditacion manteniendose en silencio como un cuarto de hora, al cabo del cual si fuere sacerdote hara una platica u oracion sobre el asunto meditado o el que creyese util para el bien espiritual de los hermanos. Antes ha devido haverse combocado con repique de campanas y rezado la corona para asi dar tiempo a que concurra la gente a la meditacion y platica, la cual concluida se hará dentro de la iglesia el exercicio del Via Crucis, y al fin el sorteo de tres rosarios de las cofradias de la villa […].

Pese a la ausencia de datos relativos al retablo que nos ocupa, la iconografía de la pintura titular nos lleva a proponer que este mueble perteneció a la Tercera Orden de San Francisco de Torrellas y que debió ser realizado hacia 1759, año de la fundación de la hermandad. Sin embargo, hemos de señalar que las características formales de la mazonería resultan un tanto retardatarias pues para entonces la rocalla ya había aparecido en el exorno de alguno de los retablos de la ciudad de Tarazona y su área de influencia, con ejemplos datados a comienzos de la década de 1720 y su uso generalizado a partir de 1740.[17]

MAESTROS CARPINTEROS DE TORRELLAS EN EL SIGLO XVIII

Aunque no hemos logrado localizar hasta el momento ninguna mención documental que ayude a adjudicar esta mazonería –ni la de los cuatro retablos barrocos restantes conservados en este templo, incluido el mayor– a ningún artífice concreto, consideramos interesante apuntar que durante gran parte del siglo XVIII tenemos documentada la presencia de dos familias de carpinteros en la localidad. La primera, de gran extensión, es la de los Olloqui, oriundos de Torrellas pero afincados aproximadamente desde 1730 en Tarazona, aunque siguieron manteniendo vinculación y propiedades en su villa natal. De esta

16. Acerca de esta y del convento franciscano turiasonense puede consultarse Mª 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.

17. Véase Rebeca Carretero Calvo, «Renovación arquitectónica en Tarazona en el siglo XVII: la ermita y el Humilladero o Crucifijo de San Juan», *Tvriaso*, XIX (Tarazona, 2008-2009), pp. 290-292.

5. Busto de San Andrés. Retablo de las Ánimas del Purgatorio. Iglesia de San Martín de Tours de Torrellas. Foto Nerea Otermin.

6. Ménsula con la representación de San Andrés. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Grisel. Bernal del Fuego, 1566. Foto Rafael Lapuente.

estirpe debemos destacar al carpintero Juan de Olloqui que el 11 de enero de 1726, todavía vecino de Torrellas, se trasladó a Tarazona para ordenar su primer testamento en el que manifestó su voluntad de ser enterrado en la parroquial torrellana si fallecía allí o en el convento turiasonense de San Francisco si lo hacía en la capital comarcana.[18] Su hijo homónimo, también carpintero, casado con Victoria de Sola, ambos residentes en Tarazona, a finales de marzo de 1755 adquirió un huerto cerrado con tapias en la Huerta de Rivera, término de Torrellas, a Catalina de Ulloqui, viuda de Antonio Mainar, y a su hijo Manuel Mainar, domiciliados en Torrellas, por 13 libras jaquesas.[19]

El segundo carpintero local es Juan José Asensio, documentado en Torrellas al menos entre 1706 y 1722. En efecto, el 12 de diciembre de 1706 Asensio, en compañía de su esposa Isabel Riquelme, se desplazó a Tarazona para vender al albañil turiasonense José González Alcaide una heredad en el Vado, término de Torrellas, por 400 sueldos jaqueses.[20] Su pre-

18. Esta y otras menciones documentales acerca del carpintero torrellano Juan de Olloqui se encuentran en Rebeca Carretero Calvo, «La catedral de Tarazona en el siglo XVIII: Renovación artística y transformaciones arquitectónicas», *Tvriaso*, XXIII (Tarazona, 2016-2017), nota al pie nº 70, p. 29.

19. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.T.], Manuel Ferreñac, 1754-1755, ff. 48-48 v. (Tarazona, 31-III-1755).

20. A.H.P.T., José González, 1702-1707, s. f. (Tarazona, 12-XII-1706).

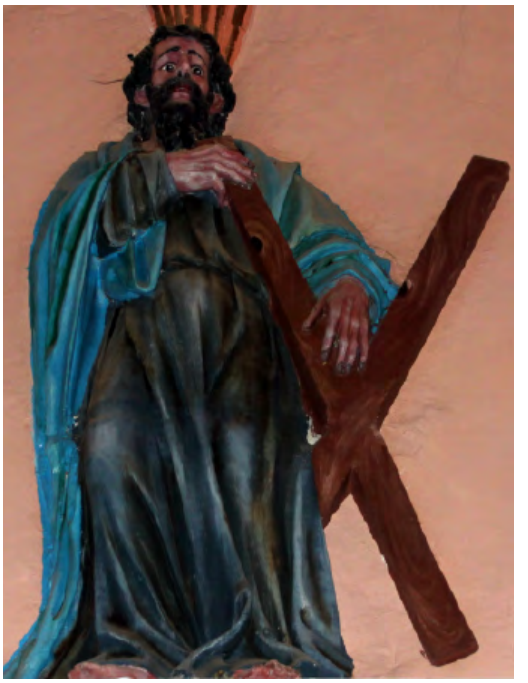
7. Bóvedas y ménsulas figurativas. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos. Francisco Guarrás y Bernal del Fuego, 1575. Foto José Latova.

sencia en su localidad natal continúa en 1722, año en el que figura como testigo de dos actos notariales.[21] Aunque las fechas de este artífice resultan un tanto alejadas de la cronología propuesta para el retablo que nos ocupa, sirven para certificar la presencia de artesanos de la madera locales en esta villa durante el Setecientos que pudieron hacer frente a este mueble para la Tercera Orden franciscana.

EL BUSTO DE SAN ANDRÉS

Totalmente descontextualizado con respecto al resto de los elementos del retablo se encuentra el busto de San Andrés situado en el ático [fig. 5]. Se trata de una escultura de bulto redondo realizada en madera dorada y policromada perfectamente trabajada por todos sus lados que responde a las características

21. A.H.P.T., José Barrios, 1722-1725, ff. 68-68 v. (Torrellas, 26-V-1722); y A.H.P.T., Juan Antonio Riquelme, 1722-1731, ff. 14-14 v. (Torrellas, 16-IX-1722).



8. Ménsula con la representación de San Andrés. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos. Bernal del Fuego, 1575. Foto Rebeca Carretero.

9. Ménsula con la representación de San Mateo. Iglesia parroquial de San Vicente mártir de Malón. Bernal del Fuego, h. 1580-1585. Foto Rafael Lapuente.

de las imágenes procesionales en forma de bustos de santos llevadas a cabo en los siglos XVI y XVII. Las ranuras para los anclajes de la peana –que lamentablemente no se conserva– son perfectamente visibles en la pieza, sobre todo en la parte posterior.

El santo, barbado y nimbado, viste túnica y manto y porta un libro y una cruz en aspa, atributo de su martirio. Resulta interesante destacar que esta pieza sigue el modelo de iconográfico que el escultor turiasonense Bernal del Fuego (doc. 1538-1584, † 1585)[22] creó en 1566 en los bustos de yeso para los arranques de las bóvedas de la nave de la iglesia parroquial de Grisel (Zaragoza) con la representación de los apóstoles [fig. 6]. Esta interesante ornamentación fue imitada poco después en las parroquias de Los Fayos (Zaragoza) [figs. 7 y 8] y Malón (Zaragoza) [fig. 9].[23] No obstante, desconocemos quién pudo ser el autor de la escultura que nos ocupa, que datamos hacia 1615-1625.

Sin embargo, la parte de mayor calidad artística es su policromía que fe-

22. La biografía de este artífice se encuentra en Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 470-474.

23. Mª Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar, «Noticias sobre la construcción de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Grisel», *La Diezma. Boletín informativo de la Asociación Cultural «La Diezma»*, 10 (Grisel, 1997), p. 7.

10. Detalle de la policromía del manto. Busto de San Andrés. Iglesia de San Martín de Tours de Torrellas. Gil Ximénez Maza (atribuido), h. 1625. Foto Rebeca Carretero.

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

chamos hacia 1625 y que atribuimos al turiasonense Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, † 1649), discípulo del pintor zaragozano afincado en Tarazona Agustín Leonardo *el Viejo* (doc. 1588-1618, † 1618) entre 1598 y 1602 aproximadamente.[24] Con su maestro compartió varios trabajos, entre los que cabe destacar la policromía de la imagen y peana procesional de la cofradía de Santiago para la catedral de Tarazona, pero sobre todo las labores de dorado y coloreado del retablo mayor de la Seo turiasonense concertadas el 11 de abril de 1613 y sufragadas por el obispo fray Diego de Yepes.[25]

24. Acerca de este pintor véase Jesús Criado Mainar y Rebeca Carretero Calvo, «El pintor Agustín Leonardo *el Viejo*», *Tvriaso*, XVIII (Tarazona, 2005-2007), pp. 101-150.

25. Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su rea-

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

13. Detalle de la policromía del manto y de la ranura para los anclajes de la peana. Busto de San Andrés. Iglesia de San Martín de Tours de Torrellas. Gil Ximénez Maza (atribuido), h. 1625. Foto Rebeca Carretero.

Esta extraordinaria obra pictórica presenta varias similitudes con la policromía de la imagen torrellana, concretamente con la pintura del lado del evangelio que fue la que se considera que ejecutó directamente Gil Ximénez Maza.[26] En ambos casos impera un colorido con marcados contrastes cromáticos y el empleo de tonos muy saturados, así como motivos de inspiración textil de gran riqueza.[27]

En efecto, el magnífico manto con el que se cubre San Andrés imita un brocado basado en la piña o la alcachofa, elementos vegetales que gozaban de un significado sacro pues aludían a la inmortalidad,[28] muy semejantes a los que aparecen en el retablo mayor de la catedral. Incluso la gama cromática utilizada en el estofado combinando azules, anaranjados y rosas enriquecidos con rajados es bastante similar en ambos casos [fig. 10]. De igual manera, debemos destacar que idéntico repertorio ornamental y tonalidad se aprecia en el tejido de la túnica del San Pedro arrodillado de la escena de la *Ascensión del Señor*, asimismo ejecutada por Ximénez Maza [fig. 11].

---

lización. 1605-1614», *Artigrama*, 21, (Zaragoza, 2006), pp. 417-451; 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; y Jesús Criado Mainar y Olga Cantos Martínez, *El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2015.

26. Olga Cantos Martínez, *Recursos plásticos…*, Tesis de doctorado cit., pp. 645-655.

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

28. 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.

14. Detalle de la policromía del rostro. Busto de San Andrés. Iglesia de San Martín de Tours de Torrellas. Gil Ximénez Maza (atribuido), h. 1625. Foto Rebeca Carretero.

Muy similar también es la policromía del busto torrellano a la de la bella imagen procesional de Santa María Magdalena de la parroquial de la misma advocación de Tarazona, atribuida a Gil Ximénez y datada en 1626 [fig. 12].[29]

Otro detalle propio de este pintor turiasonense es la presencia de toques de color blanco en la policromía para tratar de simular la incidencia de la luz tanto en los brocados como en la pasamanería que, aunque bastante gastada, todavía es visible en el *fres* del manto del santo [fig. 13].

Dos últimos detalles que destacar son, en primer lugar, la carnación, mate con toques de bermellón mezclado con blanco en las mejillas y la punta de la nariz; y, en segundo lugar, el cabello, de color casi negro. Para otorgarle más naturalismo, el pintor recurrió al peleteado en un tono oscuro en la zona de la frente y en las cejas, grisáceo en la barba y anaranjado en pestañas y pupilas [fig. 14].

LA POLICROMÍA DE LA MAZONERÍA

El 25 de noviembre de 1777 el Conde de Floridablanca aprobó un Decreto por el que se prohibía la realización de retablos en madera ante el peligro de incendios en el interior de las iglesias y por el elevado coste que generaba el empleo del oro en su policromía. Asimismo, esta norma instaba a la utilización de materiales nobles para la construcción de estos muebles, como el mármol y la piedra. Sin embargo, el también enorme valor económico de estos últimos, unido a la gran versatilidad de la madera, hizo que la nueva medida no se cumpliera en la mayoría de los casos, aunque sí que logró que el oro quedara reducido a ciertas partes de las mazonerías, adaptándose así a la estética neoclásica. Esta se suele definir como del «buen gusto» en contraposición al recargado y para entonces ya denostado arte barroco.

De este modo, el oro comenzó a desaparecer de las mazonerías o a quedar relegado a ciertos elementos decorativos, siendo sustituido por la imitación de mármoles y jaspes de colores. Así, sobre los yesos, perfectamente lijados y lisos, se llevaban a cabo las labores necesarias

29. Rebeca Carretero Calvo y Nerea Otermin Bermúdez, «El busto procesional de Santa María Magdalena de Tarazona y su restauración», *Tvriaso*, XXI (Tarazona, 2012-2013), pp. 301-321.

para conseguir la reproducción de ciertas piedras naturales.[30]

Todas estas características son las que encontramos en el retablo que nos ocupa [fig. 1] y que fueron felizmente recuperadas tras su reciente restauración. La práctica totalidad de la máquina –banco, retropilastras del cuerpo, cornisa y ático– fue policromada imitando jaspe naranja; el friso reproduce granito azul; el fondo del compartimento central del banco y los fustes de las columnas salomónicas parecen realizados en mármol verde; y las basas y capiteles de los soportes del cuerpo, así como las basas de las retropilastras emulan el mármol travertino. Sin embargo, tanto los elementos decorativos como el marco de la pintura titular, en lugar de haber sido dorados, fueron policromados con dos tonos de amarillo que están muy lejos de imitar el oro, pero que crean un equilibrado juego cromático con el resto de las partes del mueble.

INTERVENCIÓN EN EL RETABLO

El trabajo de restauración de este mueble ha sido arduo y costoso, dado su estado de conservación.[31] Debido a la extensión de este artículo, nos centraremos en las partes que pudieran ser más interesantes de conocer [fig. 15]. El conjunto presentaba un estado de emergencia patente sobre todo por un posible e inminente derrumbe provocado por un montaje poco adecuado y el mal estado de conservación de la predela. Tras realizar las primeras investigaciones pudimos saber que el retablo había sido desmontado en la década de 1990 por filtraciones en la bóveda. El nuevo montaje produjo numerosos problemas al conjunto, entre ellos –y el más grave– fue la colocación inadecuada del entablamento, pieza fundamental del retablo ya que funciona como elemento cohesivo de la obra.

Por otro lado, la acción continuada del agua de lluvia procedente del tejado en forma de goteras provocó a su vez tres patologías diferenciadas: el hinchamiento de los materiales, la falta de adherencia con respecto al soporte, y el desprendimiento de las diversas capas que conforman la policromía de parte de la escultura del ático, de la decoración central del entablamento, así como de la zona inferior del marco de la pintura titular y de parte de la predela. A esto es preciso añadir que ese aumento de la humedad en el conjunto, junto con el incremento de temperatura en las inmediaciones del retablo, hizo favorecer la proliferación del ataque biótico en las partes comentadas donde había habido contacto directo con el agua de lluvia. Este ataque resultó mucho más acusado en la decoración central del entablamento del mueble encontrándose en un estado grave de conservación.

30. Fernando R. Bartolomé García, *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 203-205; y Fernando R. Bartolomé García, «Las claves de la policromía neoclásica», *Akobe*, 7 (Vitoria, 2006), pp. 14-18.

31. Desde hace años, la Diputación Provincial de Zaragoza desarrolla programas de restauración de patrimonio artístico, cuyo objetivo es intervenir tanto en bienes muebles como inmuebles que, por su valor o estado de conservación, merecen ser rescatados. Asimismo, no se debe olvidar el gran esfuerzo que realizan las pequeñas localidades para mantener sus bienes artísticos. En este caso, la sensibilidad de Pilar Pérez Lapuente, alcaldesa de Torrellas, está permitiendo recuperar el patrimonio de la localidad.

15. Retablo de las Ánimas del Purgatorio antes y después de la intervención. Fotos Nerea Otermin.

La superficie de la obra presentaba, además, varias capas de repinte y barnices de tipo goma laca que oscurecía y desvirtuaba el conjunto completamente, siendo la predela la zona que presentaba mayor cantidad de repintes debido a su estado de conservación y al ser la más accesible y, por lo tanto, la más vulnerable, a intervenciones antrópicas continuadas.

El desmontaje del conjunto se presentaba indispensable no sólo para su tratamiento, sino también para adecuar las condiciones de la capilla, modificar ligeramente la ubicación del retablo a fin de crear una cámara de aire en la parte posterior y establecer sistemas de contención y protección contra la humedad proveniente de la mesa de altar.

A pesar de que el grueso del trabajo se ha centrado en recuperar la estabilidad estructural del conjunto, en la retirada de los diversos repintes de la superficie de la mazonería, en la recuperación de la policromía original, y en el tratamiento de la escultura de San Andrés, se ha realizado una intervención completa. Entre los trabajos realizados se protegieron las zonas delicadas antes del desmontaje del conjunto y, posteriormente, se realizó una desinsectación y consolidación del soporte, la reconstrucción de las zonas decorativas faltantes, y la restitución de los elementos de seguridad de la estructura del retablo, entre otras labores. Entre ellas destacamos los trabajos de estucado y reintegración de policromías, sobre todo en el banco del retablo.

AGENTES BIODETERIORANTES IDENTIFICADOS

La madera de base de la estructura, al estar directamente sobre la mesa de altar de obra, presentaba hongos de la humedad de tono negro y hongos de pudrición blanca, así como ataque de *Anobium Punctatum* localizado sobre todo en la predela, en la decoración central del entablamento principal, en el marco de la pintura y en la escultura de San Andrés, presentando pequeños ataques por el resto de la obra.

Mohos de humedad de coloración negra

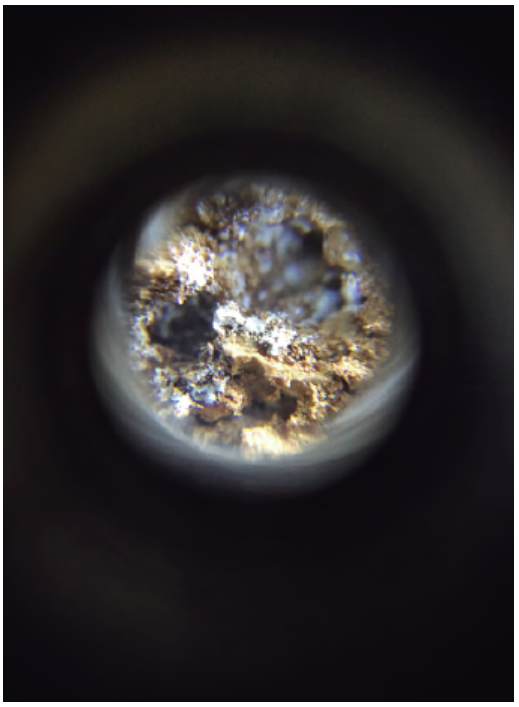
Fueron localizados sobre todo en la madera que funcionaba como base de toda la estructura que sujetaba la predela. Los conocidos como mohos de la humedad se destacan porque producen coloraciones vistosas. Sin embargo, generalmente no son considerados organismos manchadores debido a que su crecimiento es superficial y, generalmente, no decoloran el tejido de la madera. Estos dan una apariencia algodonosa sobre la superficie de la madera, con coloraciones que van desde el blanco hasta el negro, no influyendo sobre las propiedades de la madera [fig. 16].

La iniciación y extensión de las manchas depende de temperaturas favorables y de la presencia de abundante humedad, como ocurre cuando se apila madera verde sin suficiente aireación. Los mohos son incapaces de alimentarse de los principales componentes de la pared celular, por lo que no producen pérdidas significativas en la resistencia de la madera. Su presencia y propagación en condiciones favorables de humedad y temperatura pueden servir de base para el ataque de hongos de pudrición.

16. Madera base del retablo donde se pueden observar los mohos de coloración negra. Foto Nerea Otermin.

Hongos de pudrición blanca

Estos otros hongos fueron hallados igualmente en la madera, base del retablo, manteniendo parte de la madera de la parte izquierda y estando desaparecida la parte derecha de la misma, por lo que el ataque se mantuvo durante bastantes años. La madera podrida por hongos de pudrición blanca tiende a perder gradualmente sus propiedades de solidez y retiene su estructura



17. Imagen bajo lupa binocular donde se aprecian los hongos de pudrición blanca. Foto Nerea Otermin.

fibrosa aun en estados avanzados. Se vuelve esponjosa filamentosa o laminada y, usualmente, está manchada y descolorida en relación a la madera sana. A medida que los microorganismos habitantes de la madera la invaden y la colonizan, ocurren muchos cambios en un amplio rango de propiedades mecánicas y físicas. Estas transformaciones incluyen fuerza reducida, pérdida de peso, higroscopicidad e incremento de la permeabilidad. Se conocen dos formas de pudrición blanca, aunque en este caso el ataque se ha producido por la deslignificación selectiva que ocurre en angiospermas y coníferas. En este proceso las poliosas –hemicelulosas– y la lignina son atacadas generalmente en estados tempranos y, posteriormente, la celulosa. El daño anatómico más visible es la desfibración, causada por la degradación [fig. 17].

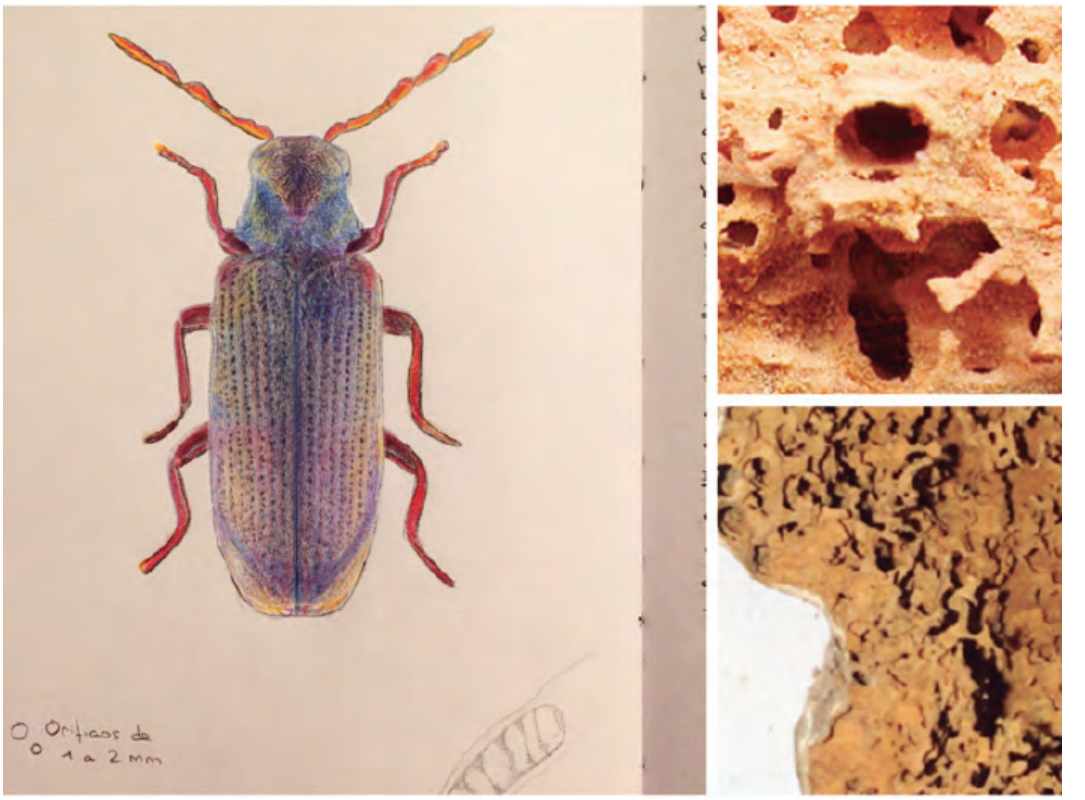
Anobium punctatum

Se ha identificado este tipo de insecto debido a los ciclos de vida que presentaba, al tamaño de los orificios y a los restos encontrados. Hemos identificado dos ciclos de vida al año; incluso podríamos asegurar que se podían llegar a solapar debido a las condiciones medioambientales internas que presenta el edificio y, sobre todo, a la pared donde se aloja el retablo. La iglesia presenta un alto índice de humedad durante todo el año y, al tener las vías de salida de la calefacción en el mismo muro donde se aloja el retablo, la temperatura del templo se incrementa drásticamente subiendo de 15 a 20° más de lo normal durante unas horas a la semana favoreciendo el desarrollo de los agentes de biodeterioro [fig. 18].

El adulto aparece en general a finales de mayo y/o principios de junio y sale de un agujero circular de 1 a 2 mm de diámetro, época en la que aparecía mayor cantidad de serrín en la superficie del retablo. Después de la cópula, la hembra pone uno o dos huevos, hecho que repite hasta un total de entre quince a cuarenta veces, sobre todo, en los viejos agujeros de salida del adulto, evitando siempre la deposición en superficies lisas. Después de dos semanas aproximadamente se produce la eclosión de los huevos y las larvas que nacen empiezan a excavar las galerías, actividad que no abandonan hasta el momento en que se transforman en pupa. Tras otras dos semanas, la pupa se convierte en adulto, recomenzando de nuevo el ciclo.

DESCRIPCIÓN Y CONCLUSIONES DE LOS ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICOS

Durante la restauración de esta obra se han tomado varias micromuestras



18. Dibujo Anobium Punctatum y fotografías del estado de conservación inicial de la madera. Dibujo y fotos Nerea Otermin.

para analizarlas químicamente. Este proceso se realiza como apoyo a las tareas de conservación, intentando conocer los materiales presentes, así como su disposición en capas, tanto los originales como los pertenecientes a los recubrimientos o a los repintes posteriores.

Se tomaron dos muestras, una del lienzo principal y otra de la escultura de San Andrés. Gracias a ellas sabemos que la preparación del lienzo va aplicada sobre el lienzo encolado. Esta contiene tierra ocre, rica en cuarzo, arcillas, óxidos de hierro y trazas de sulfuros de hierro, calcita y yeso. Va aglutinada con aceite secante, posiblemente aceite de linaza –capa 1–. Sobre la preparación hay una primera capa de pintura gris, creada con albayalde, esmalte y pigmentos rojos –capa 2–. Finalmente, aparece una pincelada de color rojo, donde el bermellón es el pigmento principal –capa 4–. Entre estas capas se aprecia un estrato muy fino de aglutinante oleoso, que indica que entre la aplicación de las dos capas pasó un tiempo, lo que no revela que sea un repinte, ya que tanto los pigmentos como la molienda son antiguos. El barniz presenta dos capas, siendo la inferior más resinosa y la superior, rica en cera de abeja sucia y con polvo adherido. En el análisis cromatográfico predominan el aceite de linaza, la resina de conífera y la cera de abeja.

La segunda muestra fue extraída de la parte posterior del busto de San An-

drés. La muestra presenta dos capas de preparación, una primera de estuco de yeso, muy grueso y de color blanco. La inferior, de casi un milímetro de grosor, es de grano más grueso e irregular. La superior, más fina, es de grano más fino. Ambas están aglutinadas con cola animal y están compuestas por yeso casi puro, con pequeñas cantidades de arcillas naturales y trazas de cloruros.

Sobre estas dos capas de preparación blanca de aparejo presenta una capa de bol de color rojo. Esta capa de bol servía para recibir el dorado. El oro presente en la muestra es de gran calidad teniendo un 98% de pureza.

Sobre el oro se aplicaron dos capas de policromía que conforman los estofados y esgrafiados que presenta la pieza. La técnica empleada es temple de huevo puro en la primera capa de policromía, de color naranja, compuesto por minio de plomo que es el pigmento predominante ya que le confiere el tono anaranjado. El minio se encuentra mezclado con albayalde, calcita y esmalte de cobalto.

Sobre ella recibió una segunda capa de policromía roja compuesta por un temple en emulsión, es decir, se trata de un temple de huevo con parte de aceite de linaza en su composición. Esta segunda capa roja tiene en su composición laca roja que le confiere el color rojo, mezclada con calcita y secante de plomo.

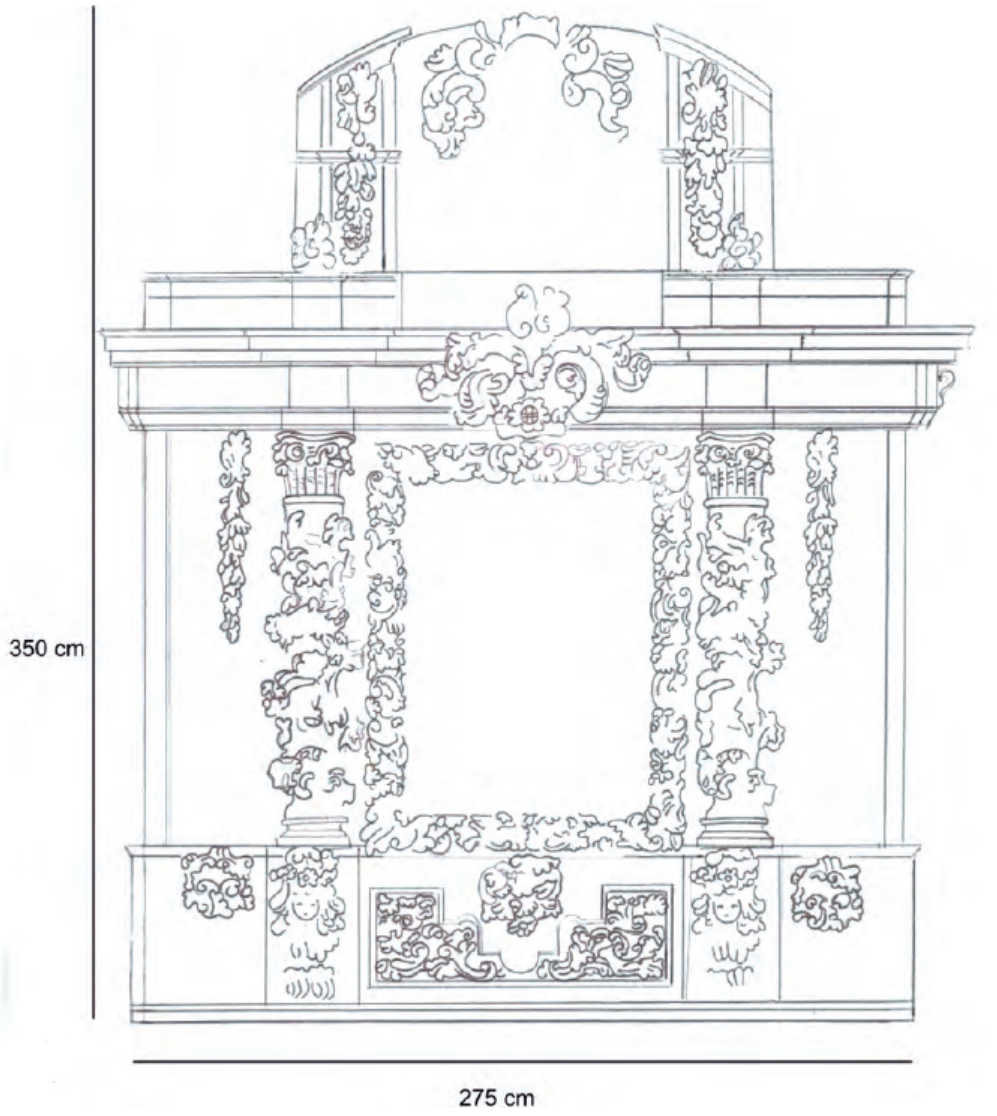
La imagen recibió una capa de protección por el reverso, mientras que por la parte anterior mostraba más restos. Sin embargo, debido al delicado estado de conservación de la pieza, sobre todo por la acción constante de la cera de las velas, era muy probable que los diversos estratos se encontrasen dañados, de tal manera que las muestras no eran viables para aportarnos suficiente información. Ante ello, se decidió extraer la muestra de la parte posterior. La capa de barniz que presenta, por tanto, contenía yeso, arcillas y oxalato de calcio mezclado con cola animal y resina de conífera.

DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA MAZONERÍA

El mueble se asienta en un sotabanco de obra –de ladrillo y mortero–, sobre el que se desarrolla la estructura destinada a alojar todos los elementos escultóricos y pictóricos [fig. 19].

En el mencionado montaje de la década de 1990 no se respetó la verticalidad del retablo y se colocaron las escuadras en el entablamento del cuerpo forzando el ángulo recto. Esto provocó que, al no poder asentar correctamente una parte tan importante como es el entablamento pues le otorga al conjunto unidad, las piezas tanto inferiores como superiores se vieron totalmente forzadas. Así, el banco tendió hacia un ángulo agudo, sobre todo con respecto a la pared. Gracias a que tanto las columnas como las traseras del cuerpo se encontraban en cierto estado de conservación se ha podido mantener en pie. Sin embargo, la predela se encontraba en un estado muy delicado por lo que hubiera sido muy probable que, de no haberse realizado ningún tipo de intervención, el conjunto se habría venido abajo siendo los daños ocasionados por el desmoronamiento de gran envergadura.

El banco se encontraba montado directamente sobre el sotabanco de obra, agravando el estado de conservación y el ataque biótico, así como trasladando la humedad de los morteros por capilari-



19. Medidas acotadas del retablo. Dibujo Nerea Otermin.

dad de obra a la parte baja de las maderas que conforman la predela.

A pesar del estado de riesgo de derrumbe de todo el conjunto y de los restos de serrín provocados por el ataque biótico, es imprescindible recalcar que los restos procedían en casi su totalidad a elementos decorativos, como la parte inferior del marco de la pintura titular y la decoración central del entablamento principal. Tanto las columnas salomónicas, como las traseras laterales del cuerpo, entablamentos y ático se encontraban en un estado casi óptimo de conservación. No obstante, presentaban un leve ataque biótico que no hacía peligrar la estabilidad del conjunto. La predela, sin embargo, como hemos comentado anteriormente, mostraba numerosas patologías que amenazaban la estabilidad del mueble.

Otra de las patologías que presentaba era la gran cantidad de repintes y barnices que oscurecían y distorsionaban la correcta lectura del mueble. Tras realizar las pruebas pertinentes pudimos constatar que prácticamente el 95% de la superficie de la mazonería presentaba policromía original. Tras la limpieza del conjunto salieron a la luz las diversas policromías constituyentes de la obra, intentando simular mármoles y jaspes de diferentes colores, así como tratando de imitar, sin conseguirlo, el oro.

DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA TALLA DE SAN ANDRÉS

La talla de San Andrés es la pieza más interesante artísticamente hablando de todo el conjunto, por lo que le prestaremos mayor atención. Como ya advertimos, es un busto policromado con bellos estofados y esgrafiados en sus vestimentas, destacando los tonos rosados y anaranjados del manto. Las muestras de laboratorio han desvelado la composición de las capas, tanto de preparación como el tipo de policromía utilizado [fig. 20].

Al ser una obra procesional está trabajada por el anverso y por el reverso, encontrándose los estofados y esgrafiados en mejor estado de conservación en la parte trasera.

En cuanto a su conservación, la pieza se encontraba en un estado bastante delicado. Entre las patologías presentadas localizamos las propias de los componentes y de su envejecimiento natural, como es el movimiento de las maderas. Asimismo, mostraba patologías antrópicas por el propio uso de la imagen, pues debido a su uso procesional en otro tiempo mostraba una gran cantidad de cera en la parte anterior de la imagen, lo que indica que, posiblemente, sería procesionada por la tarde-noche. Otro tipo de patología encontrada fue debida a la acción directa y continuada del agua de lluvia, en forma de goteras por un problema en el tejado, en la zona que cubre la bóveda.

El busto está compuesto por tres piezas de madera diferenciadas, dos en la parte delantera y una, a modo de tapa, en la parte trasera. El interior del cuerpo se encuentra vacío para rebajar el peso de la obra.

El uso de la imagen, los cambios de temperatura y humedad y la acción del agua de la gotera, provocó que las distintas maderas que conforman la obra sufrieran cierto movimiento, por lo que en el reverso de la pieza se aprecia un desplazamiento de las maderas. Del mismo modo, encontramos que las juntas de unión se han abierto tanto en el anverso como en el reverso.

Por la parte del anverso podemos observar la existencia de una tela de unión entre las piezas de madera que conforman la obra. Dicha tela va desde la parte inferior del libro, recorre toda la superficie del libro por la parte central y llega hasta la mano. No es extraño encontrar telas de unión entre las piezas. El material que se solía emplear era estopa. En este caso se ha utilizado una tela de lino fino desgarrada e impregnada en cola extendida sobre la unión de maderas la tela utilizada presenta un tipo de trama cerrada [fig. 21].

La obra presenta fisuras en el rostro y en la parte posterior, así como grietas en la parte anterior baja y faltas de volumen. Además, muestra varias faltas en los distintos estratos tanto polícromos

20. Busto de San Andrés antes y después de la intervención. Fotos Nerea Otermin.

como preparatorios, localizados sobre todo en la zona anterior baja de la obra, así como en la mano derecha del santo.

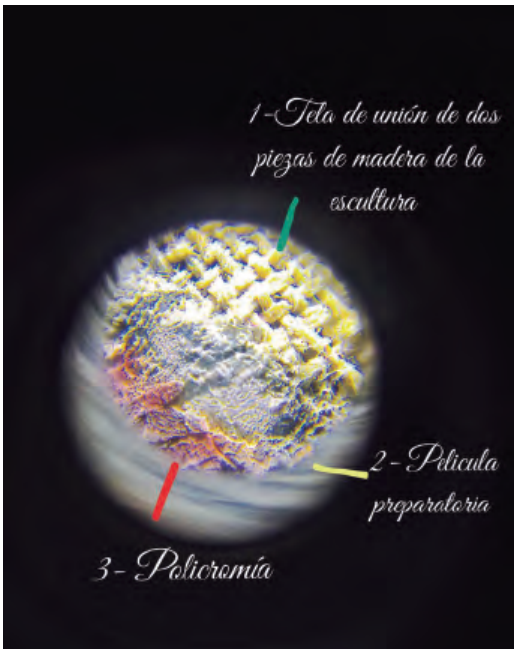
Asimismo, resulta interesante destacar que la única pieza que presenta oro de todo el retablo es este busto. En los análisis realizados se constata la presencia de oro con un porcentaje de 98% de oro y 2% de plata, con un grosor de 5 µ. El porcentaje de oro que presenta la hoja batida le confiere una serie de características propias al metal, pues cuanta más cantidad de oro se empleaba, mayor se veía acentuado el tono amarillento del metal en la obra.

En cuanto al grosor, se encuentra en la media de los utilizados en obras de la comarca como en el retablo mayor de la catedral de Tarazona, aunque el tipo de aleación no es el mismo.[32]

Como apuntamos con anterioridad, la talla presenta estofados y esgrafiados de gran calidad tanto en la túnica como en el manto. Nos encontramos con dos capas de policromía, una primera sobre el dorado de temple de huevo puro y una segunda capa de temple de huevo con aceite de linaza. El empleo del temple de huevo es característico y muy común hasta los siglos XV-XVI. El tradicional está compuesto por yema de huevo y agua, como asegura, por ejemplo, el tratadista y pintor Antonio Palomino, pues «en la pintura, aquel pegante, que se hace de yema de huevo, con un cascarón de agua, batido todo, para pintar al temple».[33] En su composición contiene pigmentos, como aglutinante la yema de huevo y como diluyente el agua [fig. 22].

32. Véase Olga Cantos Martínez, *Recursos plásticos…*, ob. cit., p. 253.

33. Antonio Palomino, *El Museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, t. I, Índice de términos, voz «Templa», p. 358.



21. Imagen bajo lupa binocular de los diversos estratos que componen la policromía de la mano del busto de San Andrés.

Los temples que empleaban yema tenían el inconveniente de formar una pintura densa y de secado rápido, característica que permite superponer capas sin tener que esperar y sin arrastrar la pintura que hay debajo.

Los colores conservan un tono y saturación fuerte, vivo e intenso gracias también al modo de ser aplicadas: colores sin muchas mezclas. Esta simplificación de las mezclas de los pigmentos hace que el color conserve fuerza y que la estabilidad del pigmento sea elevada. Los colores adquieren una saturación y un brillo intermedios entre óleos y temples magros de cola y goma.

En la primera capa de temple de huevo que presenta la imagen que va directamente sobre el oro podemos ver la mezcla de pigmentos constituyente: por un lado, apreciamos el minio de plomo que, a nuestro parecer, es el protagonista de la policromía ya que nos encontramos tratando de un naranja como elemento principal mezclado con albayalde y calcita –blancos– para aclarar la mezcla y darle cierta estabilidad; y, finalmente, localizamos esmalte de cobalto –verde– que le aporta cierto matiz frío a la mezcla.

La segunda capa de policromía está compuesta por un temple de huevo con parte de aceite de linaza. Debido a que se desconoce el porcentaje de aceite de linaza no podemos saber a ciencia cierta si se trata de una emulsión magra o grasa. La mezcla de aceite y proteínas no amarillea mucho ya que la proporción de aceite es pequeña, pero suele ser más transparente que el temple de huevo con tan sólo huevo, consiguiendo así efectos variados, desde capas sutiles a capas más opacas y espesas. Tiene un secado, en el caso de contener aceites, más lento y, por tanto, ofrece mayor posibilidad de trabajar en húmedo. Al contener un porcentaje de aceite –un componente graso–, estamos hablando de emulsiones. El huevo es una emulsión natural, por lo que el aglutinante lleva huevo; el propio huevo cumplirá este papel, obteniéndose emulsiones muy buenas con aceite.

Por otro lado, la única manera de que un temple de huevo presente cierto grado de empaste es conteniendo algo de aceite. Son numerosas las recetas que así lo advierten, como, por ejemplo, el Manuscrito Boloñés del siglo XV en el que aparecen recetas de aceite de linaza y clara de huevo.[34]

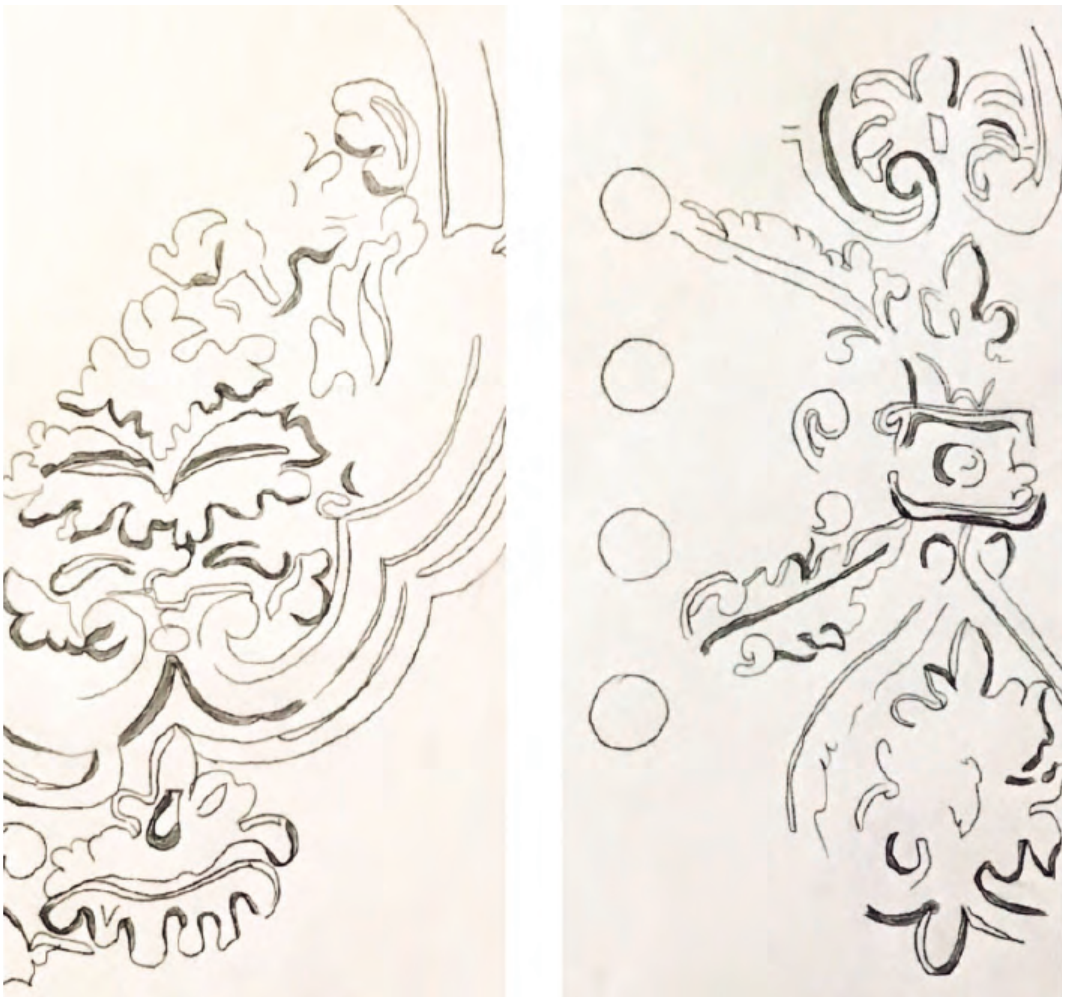
34. Ana Villarquide, *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián, Nerea, 2004, p. 172.

22. Comparativa de los diversos estratos constituyentes de la policromía del busto de San Andrés de la iglesia de San Martín de Tours de Torrellas y del busto de Santa María Magdalena de la iglesia de Santa María Magdalena de Tarazona. Fotos Nerea Otermin.

Cuanta más cantidad de aceite presente la mezcla, mayor cantidad de empaste puede tener la policromía. En la talla de San Andrés la policromía es delicada y sin apenas empastes. La parte posterior mostraba mejor estado de conservación que la anterior. Sin embargo, toda la superficie presentaba un tono oscuro casi negro por la gran capa de suciedad adherida y por el envejecimiento natural de la capa de protección que había provocado una oxidación del barniz [fig. 23].

Por otro lado, registraba pequeñas faltas de policromía en toda la superficie, donde se podía apreciar en algunos casos la capa de dorado y en otros el bol. Además, manifestaba grandes faltas de los diversos estratos polícromos en toda en la parte baja del anverso.

La limpieza reveló unos colores de tonos intensos y saturados propios de la técnica utilizada, no presentándose degradación alguna de los pigmentos constituyentes.



23. Dibujos de los esgrafiados del busto de San Andrés. Dibujos Nerea Otermin.

La segunda capa de policromía compuesta por un temple de huevo con parte de aceite estaba compuesta de laca roja, como pigmento principal, calcita –blanco– y secante de plomo.

En la parte posterior de la pieza se advertían una serie de repintes de color naranja sobre la policromía como un intento de mantener la imagen cubriendo las faltas de policromía que presentaba. Estos repintes se aplicaron de manera un tanto burda, sin ninguna intención artística, únicamente con la de disimular las lagunas existentes en la obra.

El último estrato está compuesto por una capa de barniz de resina de conífera con cola animal y con cargas de yeso, arcillas y oxalato de calcio. Esta capa se encuentra muy deteriorada ya que ha perdido su transparencia, volviéndose de un tono pardo. Esto es debido a un envejecimiento natural del barniz. Asimismo, sobre toda la superficie de la obra encontramos una gran capa de suciedad adherida que confería al conjunto un tono casi negro.

La parte anterior de la escultura era la que se encontraba en peor estado de

conservación, presentando una gran cantidad de cera acumulada que había dañado seriamente su policromía, sobre todo en la parte inferior. La acción continuada de cera caliente sobre la capa pictórica y el efecto directo del agua en la talla había provocado numerosos daños en la policromía.

DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL LIENZO DE LAS ÁNIMAS

Estado de conservación del soporte: tela

La tela como soporte único reemplazando a la tabla se empieza a utilizar en el siglo XV y sobre todo en el XVI; sin embargo, tiene un uso muy anterior y bien antiguo dado que fue utilizado por egipcios y griegos, aunque apenas quedan restos de telas pintadas de la Europa anterior al siglo XV.

El empleo de estos soportes fue motivado, además de por aspectos pictóricos, por razones prácticas como son la comodidad en la preparación, menos laboriosa y más rápida que en la tabla; un transporte más cómodo, gracias a su ligereza, flexibilidad y resistencia; o la posibilidad de conseguir tamaños mayores sin exceso de peso, etc. [35]

La pintura del retablo que nos ocupa, realizada sobre lienzo, presenta una costura en sentido horizontal en la parte casi central de la obra. Esta unión de varias telas es bastante habitual, ya que en los talleres aprovechaban todos los trozos de tela que tuvieran para confeccionar las obras de arte. Las uniones suelen ser horizontales, pero también son las de mayor tendencia a alabearse siendo mucho menos estables.

La forma de coser las piezas entre sí puede ser: juntando las dos piezas sin dobleces y algo montadas en el borde, y cosiendo por encima; o doblando la tela para coser las piezas, como se hace en la ropa. Para que estas costuras fueran más disimuladas, una vez preparado el lienzo, «y antes de que se seque […], se han de sentar con un martillo suavemente, llevando por debajo una moleta, con lo cual quedan muy bien disimuladas»,[36] como recomendaba Antonio Palomino.

No obstante, en nuestro caso, la costura es bastante tosca reflejándose y haciéndose visible en la parte anterior del cuadro [fig. 24].

En cuanto a las patologías del soporte nos encontramos con un corte en siete invertido en la parte superior de la obra, así como con una quemadura en la parte inferior de gran tamaño provocando una pérdida de todos los estratos incluido el soporte.

Además, presenta a su vez una intervención anterior, creemos que datería de la época de cuando se desmontó el retablo hace veinticinco años. Tenía dos parches de lino aplicados con cola fuerte que conllevaron otras patologías en la obra. Por una parte, el parche del siete invertido fue colocado en húmedo con cola fuerte que, al evaporarse la humedad y secarse la cola de gran poder adhesivo, provocó que tirara del soporte original creando tensiones totalmente inadecuadas, deformando los bordes del corte. En la falta de soporte por la que-

35. *Ibidem*, pp. 99-103.

36. Antonio Palomino, *El Museo pictórico…*, ob. cit., Libro V, § III, p. 47.

24. Pintura de las Ánimas del Purgatorio antes y después de la intervención. Fotos Nerea Otermin.

madura, presenta igualmente un parche colocado con cola fuerte, pero en este caso se encontraba casi despegado.

Estado de conservación de las películas preparatorias

Las muestras de laboratorio nos han revelado la existencia de una preparación grasa, compuesta por aceite de lino, pigmentos y una carga.

El pintor y tratadista Francisco Pacheco nombra la utilización de una preparación similar para lienzos compuesta por albayalde, azarcón, negro carbón y aceite:

> Otros aparejan los lienzos con cola de guantes y cenizas cernida, en lugar de yeso, procurando que quede parejo y esto dan con brocha y cuchillo; y seco y dado de piedra pomez, empriman con sola almagra común molida con aceite de linaza; esto usan en Madrid. Otros se valen de emprimadura de albayalde, azarcón y negro carbón, todo molido a olio con aceite de linaza sobre el aparejo de yeso.[37]

La utilización de una preparación coloreada era bastante común en la época. Artistas contemporáneos cronológica y geográficamente al autor de esta pintura, como Francisco Leonardo de Argensola o Gil Ximénez Maza, eran conocedores de este tipo de técnicas y bastante profesionales a la hora de utilizarlas.[38]

37. Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001, Libro III, cap. V, p. 481.

38. Nerea Otermin Bermúdez, «Materiales y técnicas artísticas utilizados en el siglo XVII en Tarazona: *Santa Cecilia* y *Santa Tecla* en las puertas del antiguo órgano de San Francisco», *Tvriaso*, XXIII (Tarazona, 2016-2017), pp. 329-348.

El aceite utilizado en la preparación del lienzo es de lino al igual que es empleado como aglutinante de la película pictórica de la obra. Los pigmentos, en esta ocasión, han sido tierra ocre, rica en cuarzo, arcillas, óxidos de hierro y trazas de sulfuros de hierro, calcita y yeso. La preparación está aplicada en dos capas de 400 µ de espesor.

La preparación presenta buena adherencia no revisando mayor problema.

Datos técnicos y estado de conservación de la película pictórica

Se trata de una pintura al óleo de aplicación muy libre que permite gran variedad de efectos, texturas, colores y contrastes. Los pigmentos son más numerosos de lo que es posible con otras técnicas.

La obra no tiene empastes, siendo de un espesor semejante en toda la pintura, aunque sí presenta cierto tipo de veladuras en la zona de las nubes.

La policromía consta de tres capas diferenciadas: una primera de color gris pardo compuesta por albayalde, minio de plomo, esmalte de cobalto, calcita y laca roja, aglutinadas con aceite de linaza; sobre esta capa hay una intermedia de aceite de linaza. Como hemos podido ver en el apartado de análisis, el cuadro se realizó en dos fases alejadas en el tiempo entre una y otra. Puede que este trozo de tela formara parte de otra pintura y que cuando se necesitó por falta de soporte en el taller, se aprovechara, por eso sería visible en la parte anterior la costura, porque se cosió cuando una parte por lo menos o uno de los trozos estaba ya policromada. Se utilizó aceite de linaza como base para volver a policromar el lienzo.

En una segunda fase, apreciamos una capa de pintura roja compuesta por albayalde, bermellón, yeso y negro carbón aglutinado con aceite de linaza.

La película pictórica presenta buena adherencia y tan sólo se observan faltas en el corte y la quemadura de la tela.

Datos técnicos y estado de conservación de la capa de protección

El cuadro muestra dos capas de barniz para proteger la superficie: una primera compuesta por resina de conífera y aceite secante; y una segunda, aplicada con posterioridad, de cera de abeja. Presenta un deterioro de dichas capas por envejecimiento natural, así como una oxidación volviéndola opaca y de tono pardo.

Además, la superficie del cuadro se encontraba cubierta por gran cantidad de polvo, suciedad superficial incrustada y restos de cera. A eso hay que añadir que en la iglesia hubo un incendio localizado que provocó el ennegrecimiento de la superficie tanto de este retablo como del resto de muebles del templo.