SAN JUAN BAUTISTA: IMAGEN TITULAR DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN JUAN EL REAL DE CALATAYUD (ZARAGOZA)

Isabel Patrocinio JIMENO VICTORI
Licenciada en Bellas Artes.
Especialidad Conservación-Restauración de Bienes Culturales.

Resumen: Actualmente, la escultural imagen de san Juan Bautista preside el altar mayor de la iglesia de San Juan el Real de Calatayud, aunque en origen esta obra fue concebida como imagen principal del altar mayor de la desaparecida parroquia de San Juan de Vallupié, situada también en Calatayud. Es una escultura impresionante, realizada en madera dorada y policromada, cuya autoría y cronología no están claras debido a la escasez de información que sobre ella encontramos en los documentos existentes. Sin embargo, podemos afirmar que la escultura fue realizada en torno a 1532-1534 y policromada a finales del s. XVI.

Palabras clave: Escultura madera, materiales técnicas ejecución, esgrafiado.

MAJOR IMAGE OF THE MAIN ALTARPIECE OF THE CHURCH OF SAN JUAN EL REAL IN CALATAYUD (ZARAGOZA)

Abstract: Nowadays, the sculptural image of Saint John the Baptists presides over the main altarpiece of the Church of San Juan El Real in Calatayud, although it was originally conceived as the main image of the altarpiece of the disappeared Parish Church of San Juan de Vallupié also located in Calatayud. It is an outstanding sculpture made of carved golden and polychromed wood, whose authorship and chronology are the most obscure because the surviving documents offer little information on these issues. It is possible, however, to affirm that the sculpture was carved around 1532-1534 and polychromed in the late sixteenth century.

Keywords: Wooden sculpture, materials techniques execution, sgraffito.

Apuntes histórico-artísticos[1]

La talla de san Juan Bautista, imagen titular del retablo mayor de la iglesia de San Juan el Real de Calatayud desde comienzos del último tercio del siglo XVIII, en origen fue concebida para presidir el altar mayor de la desaparecida parroquia de San Juan de Vallupié. Esta iglesia se ubicaría en lo que hoy se conoce como plaza de San Juan el Viejo y, en la actualidad, su retablo mayor —a excepción de la imagen de san Juan— se encuentra en la iglesia de la vecina localidad de Sediles.

El traslado de esta imagen y del retablo, respectivamente, a la iglesia de San Juan el Real en Calatayud y a la iglesia parroquial de Sediles debemos vincularlo con la expulsión de los jesuitas, decretada por Carlos III el 2 de abril de 1767.

---

[1] La información recogida en este epígrafe es un breve resumen de los contenidos del informe histórico-artístico realizado por Tais Gracia Miguel, Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Zaragoza), durante la restauración del bien, a petición de Isabel Patrocinio Jimeno Victori.

De la lectura de la documentación conservada en el archivo parroquial de San Juan el Real[2] se desprende que el motivo principal para efectuar este cambio de ubicación, no solo de estos bienes sino también de la parroquia, fue el mal estado de conservación del edificio. En 1769, ante la amenaza de ruina, el templo de San Juan de Vallupié quedó cerrado al culto y el capítulo de la iglesia, aprovechado la reciente expulsión de los jesuitas, solicitó al monarca Carlos III la cesión de la iglesia de la Compañía de Jesús, que estaba dedicada a la Virgen del Pilar. Esta petición fue satisfecha mediante Real Cédula el 21 de agosto de ese mismo año de 1769, aunque el contenido de dicho documento no se notificó al capítulo de San Juan de Vallupié hasta el 8 de marzo de 1770, y la entrega del templo se demoró unos meses más, pues no tendría lugar hasta el 24 de mayo de 1770. A partir de entonces, cambió la advocación del templo y la Virgen que presidia el altar mayor fue sustituida por la imagen de san Juan Bautista de la parroquia de Vallupié.

El traslado y la venta del retablo a la parroquia de Sediles por 400 sueldos se justifica por la necesidad de obtener fondos para satisfacer tanto los gastos generados por las fastuosas celebraciones de la traslación, como por la necesidad de hacer frente a la conclusión de la fábrica y decoración de la iglesia. La precipitada marcha de los jesuitas la noche del 2 de abril 1767, como consecuencia del decreto de expulsión, hizo que la iglesia quedara inacabada.

Respecto al autor y cronología de esta escultura, su estudio presenta algunas dificultades, fundamentalmente, por la falta de documentación. Además, debe diferenciarse al autor y datación de la talla, del artífice y fecha de ejecución de la policromía.

La única fuente de información conservada para el estudio de la talla de san Juan Bautista es la concordia suscrita el 19 de julio de 1532[3] por Damián Forment (1480, Valencia,- 1540 Santo Domingo de la Calzada, La Rioja) y Juan de Moreto (? Florencia, Italia- 1547, Zaragoza). Un documento donde ambos artistas establecen una colaboración artística "a ganancias y pérdidas" para la ejecución en común de varios trabajos. Concretamente, en la concordia acuerdan la realización de: *(...) un portal de piedra y un retablo de madera para Sanct Johan de Ballupié, y de un retablo de la villa de Yxar*. Asimismo, especifican que: *Que qualquiere de nosotros que emprendera la dixa obra ocoxe a medias al otro, asi en la maçoneria como en la ymagineria, y esto asi en la ganancia como en el gasto*.

Este vacío documental ha generado distintas hipótesis en torno a la atribución de los trabajos realizados por Forment y Moreto. En cualquier caso, a partir de este debate historiográfico acerca de la autoría de la traza, mazonería e imaginería del retablo, se pueden extrapolar dos atribuciones para la imagen de san Juan Bautista. Así, para algunos investigadores esta obra sería realizada por el taller de Damián Forment, ya que solo aprecian la intervención directa de este artista en los profetas del banco. Por el contrario, otros estudiosos descartan la participación directa de Forment y atribuyen todo el conjunto a Juan de Moreto y su obrador. Dentro de esta corriente se encontraría Rosalía Calvo quien, en su tesis de licenciatura sobre el retablo de San Juan de Vallupié,[4] propone como autor de la imagen titular a un artista anónimo al que denomina "tallista aventajado", cuya estética funde rasgos propios con influencias de la plástica de Moreto.

---

[2] Sobre todas estas cuestiones se puede consultar los siguientes documentos del archivo parroquial de San Juan el Real [APSJR]: Caja F-2: *Libro del Cabreo Menor de la Real Yglesia de S. Juan Olim. de Vallupie echo en el Año de 1771 (por Joseph Ferrer, beneficiado de la misma)*, p. 271; Caja F-6: *Cabreo mayor del capítulo de la iglesia del Señor San Juan de Ballupié de la Ciudad de Calatayud*, 1601-1706, parte II, pp. 559-569; y Caja F-2: *Libro de Acuerdos de el Capítulo de la Real Iglesia de Calatayud*, 1778,pp. 6-8.

[3] Archivo Histórico Protocolos de Zaragoza [AHPZ], Pedro Serrano, 1532, ff. r.- 217 v.-218.

[4] CALVO ESTEBAN, R.: *Aportaciones al estudio de la escultura aragonesa del siglo XVI: el retablo de San Juan de Vallupié*, [Tesis de licenciatura], Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras, 1985, pp. 270-280.

En cuanto a la cronología de la talla, la problemática principal es determinar la fecha de finalización, ya que no existe constancia del documento de cancelación de la obra del retablo en su conjunto. No obstante, se acepta como válida la datación de 1534, proporcionada por Antonio Ponz en la descripción que hace de la portada de San Juan de Vallupié en su célebre obra *Viaje por España* de 1788.[5]

Por último, las labores de policromía son claramente posteriores a la realización de la imagen. En esta ocasión no existe documento alguno que permita verificar las cuestiones relativas al autor y cronología de los trabajos. Se desconoce la identidad del artista, aunque las características técnicas e iconográficas apuntan a una cronología de finales del siglo XVI o comienzos del XVII, tal y como señala Jesús Criado Mainar.[6] En ella ya se observan algunos aspectos de la plástica contrarreformista como, por ejemplo, las carnaciones a pulimento, los estofados a punta de pincel o la presencia del rameado con aves y niños. Sin embargo, de nuevo existen distintas atribuciones, por ejemplo, algunos autores señalan la fecha de 1540 y al taller de Jerónimo Cosida.[7]

Características generales de la obra

La imagen de san Juan Bautista es una obra de grandes dimensiones. Solo la imagen, excluidos el nimbo y la base, mide 1,84 cm y presenta una anchura máxima de 80 cm.

Otro rasgo distintivo es que se trata de obra exenta y talla incompleta, ya que fue concebida para ser vista frontalmente. Un factor determinante para comprender el distinto tratamiento que reciben el anverso y reverso de la imagen, así como conocer el método y utensilios empleados en la construcción del embón o bloque estable que contiene la forma y el tamaño de la escultura.

Las labores de talla y policromía se concentran en el anverso de la imagen, mientras que el reverso presenta un acabado sin refinar. Así, la parte posterior de la cabeza y de las piernas reciben un tratamiento muy esquemático y tan sólo las extremidades inferiores están policromadas. El área comprendida entre la base de la nuca y la zona de los gemelos, al no haber sido trabajada, permite ver tanto las distintas piezas que componen el núcleo esencial de la escultura, como las huellas (marcas y dirección) de las herramientas utilizadas. Entre ellas se distingue el uso de azuelas, gubias y cinceles.

A su vez, se caracteriza por ser una pieza estructuralmente muy compleja. Se trata de una escultura embonada, cuyo núcleo central o embón está formado por cuatro tablones de madera de distintas dimensiones, siendo macizos los dos centrales y ahuecados los laterales. A partir de este conjunto formado por cuatro bloques lígneos, se generan parte de los volúmenes que conforman la cabeza y las extremidades superiores e inferiores, elementos a los que se adhieren otras piezas y fragmentos, que complementan los volúmenes del manto, los detalles anatómicos y los atributos iconográficos del santo (cordero sobre el libro).

Finalmente, la policromía es uno de los aspectos más relevantes y destacados de esta obra por la calidad de los materiales empleados, la precisión de la técnica de ejecución y la riqueza del programa iconográfico.

---

[5] PONZ, A.: *Viaje por España*, Vol. XIII, Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788 p. 84 (Disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1).

[6] MAINAR CRIADO, J.: *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2008, p.85.

[7] CALVO ESTEBAN, R.: *Aportaciones al estudio de la escultura aragonesa del siglo XVI: el retablo de San Juan de Vallupié, op.cit,* pp. 80-84.

Fig. 1. Vista general del retablo mayor.

Fig. 2. Imagen de San Juan Bautista antes de la intervención de conservación-restauración.

Fig. 3. Detalle de la rotura de la base y el añadido de un nuevo soporte de refuerzo en madera y yeso. Imagen tomada durante el proceso de limpieza de policromía.

Fig. 4. Vista general del embonado de la imagen.

Metodología del diagnóstico de la obra

La primera aproximación al estado de conservación de la imagen de san Juan se efectuó cuando la obra estaba en su emplazamiento habitual, es decir, la hornacina central del retablo mayor de San Juan el Real. En este primer acercamiento apenas se recabó información relevante. Lo único que se pudo constatar fue la presencia de una densa capa de polvo adherida a toda la superficie de la imagen.

Una vez trasladada la imagen a las dependencias de la iglesia, se procedió a realizar un estudio más detallado con un triple objetivo: identificar las posibles intervenciones anteriores, determinar el estado de conservación de la pieza y caracterizar los materiales y procedimientos técnicos empleados en la ejecución de la obra. Para ello se realizó un cuidadoso examen organoléptico y se llevó a cabo la toma de muestras para su análisis en el laboratorio.

Durante el análisis organoléptico se utilizaron los siguientes métodos de examen:

— Examen visual con luz normal y ultravioleta.
— Estudio fotográfico con luz normal y ultravioleta.
— Observación de la estructura y estratos polícromos con lupa binocular.

Para la caracterización de los materiales se efectuaron análisis químicos, a partir de tres muestras: una del manto policromado, otra de la zona del cabello y una última de encarnadura de la zona lateral del torso. Las técnicas y análisis empleadas por el laboratorio fueron:

— Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y trasmitida. Luz halógena y luz UV.
— Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).
— Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS).
— Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDX).
— Micro-espectroscopia RAMAN.

Resultados del diagnóstico de la obra

Intervenciones anteriores

A nivel de soporte se ha detectado una intervención de restauración importante, a la que hay que sumar otras actuaciones puntuales o generales sobre la superficie pictórica.

La causa de los daños que dieron lugar a la intervención de restauración en el soporte es desconocida. Pudiera ser que se produjeran durante el traslado de la imagen en el siglo XVIII. Fuera este traslado u otro hecho el causante de los daños, en algún momento se produjo una rotura de las extremidades inferiores y una pérdida considerable de materia en la base sobre la que reposa la escultura.

La intervención realizada revela que la imagen se partió a la altura de los tobillos y empeine de ambos pies, quedando esta zona completamente separada del resto del conjunto. A su vez, esta fractura provocó daños en la base original, dando lugar a la pérdida de gran parte de su superficie.

Para subsanar esta situación, que puso en serio riesgo la estabilidad estructural de la obra, en primer lugar, se procedió a recomponer, policromar y reforzar la base original. Concretamente, los volúmenes perdidos se reintegraron con madera y yeso. La madera se colocó en la esquina posterior izquierda de la figura —recuperando el nivel del suelo—, y el yeso se empleó para rellenar la zona situada entre los dos pies.

A continuación, se pintó todo con un color amarillo que intentaba simular el tono ocre original de la base. Por último, como refuerzo se añadieron, bajo la base original, dos piezas de madera cuadrangulares unidas al hilo mediante dos espigas de madera y sujetas a la base original mediante pernos metálicos.

Finalmente, se procedió a unir la zona de los pies con el resto del cuerpo de la imagen, mediante adhesivo y estuco. El estuco claramente visible, ya que no fue repolicromado, es de color claro y cierra las fisuras y roturas.

En cuanto a las intervenciones en la capa pictórica, lo más destacado son un barnizado generalizado y algún repinte puntual en la zona del pelo.

Estado de conservación

En líneas generales, el estado de conservación de la obra podría calificarse de regular o medio. Los daños detectados no afectan gravemente a los materiales constitutivos ni a la lectura de la imagen. Sin embargo, en cierto modo, la estabilidad de la obra sí se ve comprometida porque todo el peso de la escultura recae sobre las extremidades inferiores. Aunque el peso y tensión que soportan en parte se contrarresta por la disposición en *contraposto* de la imagen, lo cierto es que el ahuecamiento interior que presentan ambas piernas y la zona de rotura de los pies disminuye su resistencia.

El soporte

A grandes rasgos, la madera que compone el núcleo esencial que contiene la forma y dimensiones de la escultura, así como los diversos fragmentos o piezas que definen los volúmenes del manto, detalles anatómicos y atributos iconográficos de la imagen, conforman una estructura sólida.

En el reverso no se aprecian apenas grietas o fisuras, ni tampoco movimientos del soporte que hayan provocado roturas o deformaciones. Los principales deterioros son: la pérdida de pequeños fragmentos de materia y una ligera apertura de las uniones de los tablones laterales del embón. Cabe señalar que en el pasado sufrió un ataque puntual y muy localizado de xilófagos, a juzgar por los orificios presentes en la zona lateral de la cara posterior de esta imagen y que en la actualidad parece no estar activo.

En la parte frontal o anverso de la escultura lo más significativo son las numerosas fisuras, las cuales se ubican en diferentes áreas, tienen distintas longitudes y siguen distintas direcciones.

Las más evidentes o visibles se dan en las carnaciones, pero también se encuentran en la zona de la cabeza, el manto y los atributos iconográficos del santo.

La capa pictórica

La figura, antes del inicio de la restauración, presentaba un color homogéneo muy oscuro que impedía ver la tonalidad original de las carnaciones, el dorado y la rica policromía de la indumentaria. Una alteración cromática causada por la gruesa capa de barniz oscurecido, polvo y demás partículas adheridas a la superficie.

Entre los daños más significativos podemos citar: las pérdidas puntuales de estratos y decoración pictórica; las fisuras, deformaciones y pérdida de adhesión; y la abrasión del color y de las superficies doradas.

Caracterización de materiales y técnicas

El soporte

Materiales: El material empleado para la realización de la escultura es madera de pino, tal y como indica el análisis realizado en los años 80 por D. Cruz Rodríguez Muñoz, catedrático de Biología de la Facultad de Ciencias de Zaragoza.[8] Un material al hay que añadir adhesivos de origen animal, clavos metálicos, cuñas de madera y tela de lino como materias asociadas a los sistemas de unión, refuerzo y/o ajuste de las distintas piezas que conforman la obra.

Técnicas: Como se ha apuntado anteriormente, esta obra es muy compleja y la falta de un estudio radiográfico dificulta la descripción precisa de las partes constitutivas de la imagen y los procedimientos constructivos. No obstante, el detallado examen visual sí ha permitido identificar ciertos aspectos.

Los cuatro tablones que forman el núcleo esencial de la escultura presentan un corte tangencial, se disponen verticalmente y tienen un grosor similar, lo que permite controlar o equilibrar las tensiones que ejercen. La unión de estos elementos se ha realizado mediante encolado y prensado de los cantos, siendo posible la utilización de un ensamble o unión al hilo con espigas de madera para fortalecer la adhesión de los dos tablones macizos del embón. El ahuecado interior de los tablones laterales, probablemente se planteó como solución inicial, es decir, se efectuó antes del encolado y prensado.

A este sólido capaz de albergar la forma y tamaño de la escultura se adosan las numerosas secciones complementarias que definen los volúmenes del manto, anatomía de la figura y atributos iconográficos de la imagen. En este caso, junto al encolado y prensado se ha detectado el uso de cuñas de madera y enlenzado como sistemas de ajuste y/o refuerzo de las zonas unión. Asimismo, las piezas del manto destinadas a crear volúmenes se unen al soporte mediante clavos metálicos. De nuevo, no se descarta el uso de uniones al hilo especialmente para el encajado en la zona de los hombros de la parte frontal busto, ya que se aprecian distintas líneas que podrían ser indicativas de zonas de unión.

Preparación del soporte para la policromía: el aparejo y el dibujo inciso

Esta fase es fundamental para que la escultura pueda recibir el dorado y la policromía.

Materiales: La analítica constata la presencia de yeso y cargas minerales.

Técnicas: Tras el sellado, que incluiría el picado y emplastecido de los nudos, se aplicaría el yeso en sucesivas manos. Se han podido distinguir al menos tres capas cuyo espesor varias entre 50 a 510 µm. A continuación, tendría lugar el repasado de los yesos para recuperar los detalles de la talla y el lijado de estas capas para conseguir una textura lisa. Sobre la superficie pulida el artista procedió a incidir o grabar con puntas de metal el contorno los motivos decorativos. No se ha identificado el método empleado, es decir, si fue hecho a mano alzada o se utilizaron plantillas de papel calcadas para las labores de la policromía posterior. Independientemente del método, destaca la firmeza de los trazos y la ausencia de errores, incluso en zonas complejas como son los cambios de plano generados por los distintos volúmenes. Del mismo modo, en la distribución de los motivos iconográficos apenas se aprecian simetrías bilaterales.

[8] CALVO ESTEBAN, R.: *Aportaciones al estudio de la escultura aragonesa del siglo XVI: el retablo de San Juan de Vallupié, op. cit.,* p.34.

La policromía

Los análisis de laboratorio junto con examen organoléptico, permiten afirmar que tanto los materiales como los procedimientos empleados son los típicos del periodo artístico comprendido entre 1590-1600.

La escultura fue policromada haciendo uso de distintas técnicas, en función del tipo de superficie a pintar. En este sentido se puede distinguir entre la policromía de colores lisos directamente sobre el aparejo y las superficies policromadas sobre dorado, plateado o estofados.

a. La policromía de colores lisos directamente sobre el aparejo: encarnaciones, ojos cabello y barba

Materiales: Los pigmentos usados son de origen mineral. En concreto se utilizaron albayalde y bermellón con toques de azurita, para las carnaciones; y tierras y negros para los otros elementos. En ambos casos se empleó aceite secante como aglutinante y barniz de resina de pino como capa de protección.

Técnicas: Las carnaciones son a pulimento y junto a la barba cabello y ojos serían elementos pintados a pincel y finalmente barnizados.

b. Las superficies policromadas sobre dorado, plateado o estofado: indumentaria y atributos iconográficos.

El embolado

Para que la imagen pueda recibir el dorado, además del aparejo es imprescindible cubrir éste con bol o embolar todas las superficies que van a ser doradas como medio para garantizar la adhesión de las láminas de oro.

Materiales: En este caso se ha utilizado un bol pardo y aglutinante de origen animal.

Técnicas: Tras el lavado del aparejo se aplicó a pincel en varias capas, cuyo número no se ha podido determinar, con un grosor que oscila entre 10 y las 50 *µm*. Una vez aplicado el bol, se bruñiría toda la superficie, siendo apreciable este bruñido en algunos puntos del manto.

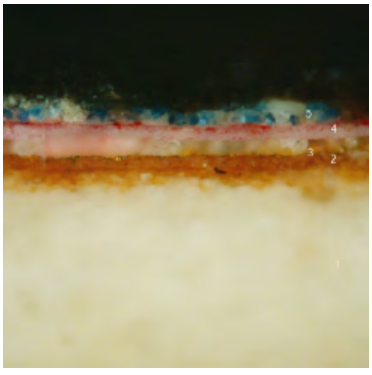
El dorado y plateado

El oro cubre casi la totalidad de la indumentaria y de la superficie de los atributos iconográficos de la imagen, incluso se doró por completo el cordero a pesar de que luego no recibió una decoración de estofado. Las únicas excepciones se localizan en pequeñas zonas de la vestimenta como el interior de los pliegues verticales del manto y la túnica. El que éstas no fueran doradas puede deberse bien a la dificultad para manejar la lámina de oro en áreas cóncavas, o a la innecesaria aplicación de oro en áreas no visibles al ojo del espectador.

La plata cubre exclusivamente el cinturón de ramas. En este caso la lámina ha sido cubierta por una capa de color verde bastante transparente y no se aprecia el brillo del metal.

Materiales: Las láminas empleadas son de oro puro y plata. No ha sido posible determinar las dimensiones de las hojas puesto que toda la superficie fue bruñida y no se aprecian las uniones entre ellas, aunque probablemente serían de unos 6-8 cm. No obstante, en la zona por debajo de la vestimenta, se pueden ver algunos detalles sobre la colocación y el tamaño de trozos de láminas utilizadas para dorar superficies más pequeñas.

Fig. 5. Detalle de una cuña en el manto del hombro izquierdo.



Figs. 6 a y 6 b. Detalle de la estratigrafía del color azul en el manto y vista parcial de una de la policromía durante el tratamiento de limpieza. La escena narrativa de la imagen representa el martirio de Santa Inés.

Técnicas: El procedimiento empleado para la metalización de las superficies es el dorado y plateado al agua o de pulimento. Técnica en la que previamente se humedece el bol con una disolución acuosa en la que se emplean adhesivos naturales orgánicos (colas animales y gomas vegetales), para facilitar la adhesión del pan o lámina metálica y poder realizar, posteriormente, el bruñido o pulimento.

El estofado

Materiales: Los materiales utilizados, de nuevo, son pigmentos minerales aglutinados con un aceite secante y resina de pino como barniz. Específicamente se empleó azurita, bermellón, granza, tierras ocres y pardas, albayalde y negro.

Fig. 7. Detalle de una de las escenas narrativas: Salomé con la cabeza de San Juan Bautista ante Herodes.

Fig. 8. Vista general durante la intervención de restauración.

Técnicas: En cuanto a las técnicas, en primer lugar, se procedió a estofar las superficies, es decir, a cubrir el dorado con una capa de color para su posterior rascado. En la túnica de piel de camello se utilizó un color pardo, en el exterior del manto una tonalidad rosa, para las cubiertas y corte del libro bermellón y ocre -respectivamente- y en el cordero un color gris. A continuación, se procedió a aplicar distintas variantes de la técnica del estofado, concretamente: esgrafiado y estofado a punta de pincel. En último lugar se barnizaron todas las superficies.

El esgrafiado consiste en descubrir la lámina metálica por medio de un punzón o grafío. Se empleó para emular o reproducir las texturas de la indumentaria y atributos iconográficos de la imagen y se distinguen dos modalidades: esgrafiados escalfados y enfondados.

La modalidad de esgrafiado escalfado la encontramos en la cenefa del interior del manto y el corte del libro. En ambos casos, el oro aparece formando motivos de tipo vegetal que en el manto se disponen sobre un fondo verde y en el libro sobre una tonalidad ocre.

En la variante del enfondado el oro se utiliza como fondo a base de líneas paralelas, escamados y ojeteados, unos patrones decorativos que encontramos en la parte exterior de la túnica de piel de camello y del manto. En el primer caso, sobre la superficie de color pardo, en la que previamente se ha labrado una decoración de rombos —cuyas dimensiones y resalte varían de unas zonas a otras—, se ha esgrafiado o rayado un patrón a

base de líneas verticales, aunque también las hay diagonales y horizontales. El manto de color rosa, junto a un rayado horizontal, presenta la cenefa exterior esgrafiada con un escamado y algún ojeteado en la zona del pecho.

Los estofados a punta del pincel consisten en pintar los motivos decorativos directamente sobre la superficie dorada y policromada. Técnica con la que se ha realizado toda la ornamentación exterior del manto, la cual incluye rameados, niños, aves y otros animales, figuras fitomorfas y escenas narrativas (*Salomé ante Herodes con la cabeza del Bautista* y *el Martirio de Santa Inés*). Destaca la riqueza cromática, el modelado lumínico, la utilización de la técnica de los paños cambiantes y el tratamiento naturalista de gran parte de los motivos decorativos.

Avance del tratamiento de restauración

En el momento de la presentación de esta comunicación, la escultura se encontraba en proceso de restauración. La intervención sobre la imagen ha tenido como objetivo la conservación y puesta en valor de la talla. El trabajo de restauración en sus distintas fases ha aportado datos sobre su historia material que han esclarecido un poco más este trabajo de excelente ejecución técnica.

Los criterios de intervención han considerado principalmente la estabilidad de los materiales presentes. Los tratamientos aplicados han tenido en cuenta la preservación de parte de las intervenciones realizadas anteriormente que contribuyeron a mantener el equilibrio de la estructura y evitaron el desmoronamiento de la escultura. La intervención se ha centrado en la recuperación de las superficies de madera y estratos de policromía mediante la utilización de materiales y procedimientos reversibles, seleccionados para garantizar la compatibilidad y la estabilidad en el proceso natural de envejecimiento conjunto de los materiales constitutivos de la obra.

El tratamiento de conservación-restauración ha consistido en la limpieza superficial de los depósitos no adheridos, eliminación de materiales superpuestos no compatibles o adecuados a los materiales presentes, desinsectación de la madera, fijación de los estratos pictóricos, limpieza de las policromías, protección de las superficies y reintegración volumétrica parcial de la base para recuperar la estabilidad de la imagen.