

El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la historia del arte aragonés del siglo XVI*

ELENA AGUADO GUARDIOLA**

Resumen

Los datos objetivos que se desprenden del método analítico del conservador-restaurador y la aportación que los avances tecnológicos hacen a su trabajo, permiten la constatación de aspectos técnicos y materiales de gran utilidad para el conocimiento de la obra de arte. La intervención sobre el retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón ha traído consigo novedosos descubrimientos acerca de su factura, filiación y datación. El estudio de la obra desde la doble perspectiva del conservador-restaurador y el historiador del arte ha permitido optimizar el conocimiento de este importante ejemplo del arte aragonés de principios del siglo XVI.

Les données objectives qui découlent de la méthode analytique utilisée par le conservateur-restaurateur ainsi que l'application des avancées technologiques à son travail, permettent la constatation d'aspects techniques et matériels d'une grande utilité pour la connaissance de l'œuvre d'art. L'intervention sur le retable du Saint Christ de l'église de San Pedro d'Alagón a apporté de nouvelles découvertes sur sa facture, sa filiation et sa datation. L'étude de l'œuvre depuis la double perspective du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art a permis d'optimiser la connaissance existante sur cet important exemple de l'art aragonais du début du XVIème siècle.

* * * * *

Introducción

El método de trabajo del historiador y el restaurador son bien distintos a la hora de utilizar los datos para el conocimiento y comprensión de la obra artística, tal cómo se explicará más adelante. Y son distintos no sólo porque no persiguen el mismo fin sino porque sus métodos de tra-

* Este trabajo de investigación fue realizado en 2005 bajo la dirección de la Dra. María Isabel Álvaro Zamora y forma parte de otro estudio más amplio: *Aportaciones de la restauración a la historia de la escultura policromada del siglo XVI en Aragón. El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza) y el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Artieda (Huesca)*. Con este último, Elena Aguado obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en septiembre de 2005 con una calificación de sobresaliente.

** Elena Aguado es Historiadora del Arte y Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales. En la actualidad se dedica a la conservación-restauración de Bienes Culturales y prepara su tesis doctoral acerca de la escultura policromada del siglo XVII en Zaragoza. elenaguado@gmail.com.

bajo responden a concepciones diversas de lo que la obra de arte es. En este sentido, interesa al historiador el punto de vista del restaurador en la medida en la que puede coincidir con el que tuvo el artífice de la obra.

El restaurador profundiza en la realidad material y técnica de la obra. Al fin y al cabo, su trabajo se justifica por el estado de conservación pero se define por la técnica de ejecución; es ésta quién ha de marcar los límites al restaurador.

Desde que Cesare Brandi escribiese su célebre *Teoría del restauro*¹, los restauradores saben que han de contar con el trabajo de los historiadores para poder alcanzar el conocimiento de determinados aspectos de la obra sobre la que van a intervenir.

Sin embargo, más allá del posicionamiento teórico frente a la naturaleza histórico-artística de la obra, el restaurador la contempla como un sistema perfectamente estructurado de materiales y sustancias colocados por el artista siguiendo reglas y técnicas pocas veces aleatorias. Los materiales se mezclan unos con otros conformando capas o estratos que se superponen unos sobre otros interrelacionándose. Cuando se termina el último estrato, la obra está lista.

No cabe duda que así se tuvieron que plantear la obra, en cierta medida, todos los artífices que al noble oficio de las artes plásticas se dedicaron a lo largo de la historia. Necesitaban saber qué materiales utilizar, cómo combinarlos y en qué orden colocarlos. Esos conocimientos eran el elemento de soporte de su expresión artística. Sin ellos, no podían crear.

Es más, para alcanzar esos conocimientos, el artista se tenía que someter, inexorablemente, a largos y arduos años de aprendizaje en un taller, más años de experiencia como oficiales de su oficio y tan sólo al final, si conseguían pasar la prueba del gremio y pagar la elevada tasa, alcanzar el grado de maestro que, hasta bien entrado el siglo XVIII, era obligatorio para contratar obra.

No puede perderse de vista que aquellos artistas del siglo XVI se comportaban como artesanos aunque hoy al considerarlos artistas prestemos especial atención a la creación de la idea, su estructura, su forma y su decoración, alumbrados a la luz de un contexto socioeconómico, cultural, político y de mentalidad. El artista conocía, en gran medida, las implicaciones de la utilización de cada material y cada técnica de ejecución y aunque el azar también jugase sus bazas, él sabría servirse de todo ello para dar forma a su obra.

El restaurador conoce cómo influyen ese conocimiento y esas elec-

¹ BRANDI, C., *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza, 1993.

ciones en la apariencia definitiva de una obra acabada. Es más, ante él se evidencia como un conjunto de materiales sujetos a la ley fundamental de la entropía, esto es, de naturaleza perecedera. Por ello, cualquier intervención de restauración de una obra de arte trae consigo un nuevo aporte de datos para el historiador que conciernen generalmente a aspectos técnicos de planteamiento y ejecución de la obra. Además, con ocasión de determinadas intervenciones de restauración han acontecido importantes hallazgos documentales como firmas de artífices, fechas de ejecución, cuentas de los costes y pagos, etc.².

En este trabajo de investigación se efectuó una aproximación práctica a las aportaciones que desde el ámbito de la restauración se pueden hacer al conocimiento de la historia de una obra de arte. Para ello es necesario conocer al método de trabajo del restaurador: antes de intervenir sobre la obra, el restaurador estudia y analiza su estado de conservación. Rastrea, a la búsqueda de patologías de diversa naturaleza, la totalidad de la misma. Esta es la fase en la que mayor número de datos de interés para la historia del arte pueden generarse.

Los análisis macroscópico y microscópico³, la reflectografía infrarroja⁴ y la observación de la obra con rayos x⁵ o las analíticas mediante pirólisis gascromatográfica⁶, permiten al restaurador hacer una valoración muy exacta tanto de las fases de trabajo del artista como de los materiales por los que ha optado para confeccionar la obra que se estudia. Asimismo, el análisis del restaurador podría permitir valorar hasta qué punto fue acertada dicha opción en lo que a la perdurabilidad y conservación de la obra se refiere.

² Con motivo de una intervención de restauración sobre el retablo de Santa Lucía y Santa Bárbara de la iglesia de Santa María de Borja, se descubrieron la firma y la fecha de realización de dos lienzos de 1696 de José Urroz. Hasta el momento de la restauración, sólo existía una referencia documental sobre este autor y no se conocía ninguna obra suya [AGUADO GUARDIOLA, E. y LOZANO LÓPEZ, J. C., «El retablo de Santa Lucía y Santa Bárbara en la iglesia de Santa María de Borja, (Zaragoza) y su restauración», *Artígrama*, 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2000 pp. 519-532].

³ Permite el estudio de la superposición de las capas pictóricas así como la determinación visual de pigmentos.

⁴ Esta técnica, basada en la penetración del espectro infrarrojo a través de estratos sólidos, permite observar a través de un monitor las capas situadas en la capa pictórica inmediatamente inferior a la que puede contemplar el ojo humano. Por esta razón, la reflectografía infrarroja se utiliza para el estudio de los dibujos preparatorios realizados por el artista sobre la preparación y que quedaban después ocultos por las capas de policromía.

⁵ Esta técnica permite detectar en el interior de una obra materiales de distinta densidad.

⁶ Esta técnica permite, mediante el tratamiento de muestras con reactivos o mediante hidrólisis, determinar las sustancias grasas —aceites, resinas y ceras— o proteínicas presentes en los materiales constitutivos de la obra. De este modo conocemos la naturaleza de los aglutinantes y podemos diferenciar las técnicas al óleo y al temple así como identificar los materiales presentes en las capas de preparación de la obra.

En esta investigación, a modo de ejemplo práctico, se dará cuenta del estudio pormenorizado por el restaurador de una obra aragonesa de comienzos del siglo XVI: el retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza)⁷.

Se desconoce quiénes pudieron ser los artífices de esta obra; en el futuro podrán hallarse, en el caso de que se conserve algún testimonio documental sobre ella. Pero a falta de estas noticias, la obra nos proporciona otras informaciones. En ella contemplamos la labor de los artistas, avezados profesionales, grandes conocedores de su oficio y de las técnicas y materiales con las que dan una forma muy precisa y concreta a sus creaciones, lo cual nos permitirá extraer conclusiones acerca de los talleres de trabajo y el momento en que se pudieron realizar.

En el retablo del Santo Cristo de Alagón hay un sinfín de equilibrios de naturaleza física y química. Innumerables armonías de elementos y sustancias sujetas a leyes y principios físico-químicos. Esto es también un logro de sus creadores, a menudo pasado por alto.

A continuación, se va a contemplar este retablo, tal y como ya se ha explicado, como una sucesión de estratos de distinta naturaleza material interrelacionados (madera, yesos, cretas, temples de cola o huevo, carnaciones mates o a pulimento, capas de bol, lámina de oro plata, corlas). Cada uno de estos estratos tiene una misión muy concreta y múltiple. Su aportación al conjunto es vital e insustituible. También aquí el artista ha de resolver, merced a sus conocimientos, experiencias propias y tradiciones asimiladas, multitud de problemas. Vamos a ver cómo los soluciona.

Estudio histórico-artístico

El retablo del Santo Cristo de Alagón se encuentra ubicado en una capilla practicada en el muro frente a la puerta de la iglesia de San Pedro de Alagón, en el tramo previo al coro.

Se trata de una obra de escultura y pintura (fig. 1) con la que se conforma un Calvario con el Cristo central tallado en madera policromada y las figuras de la Pasión pintadas en las tablas laterales que le acom-

⁷ La intervención de conservación y restauración de este retablo fue llevada a cabo por un equipo de restauradores contratados en octubre de 2004 por la Diputación Provincial de Zaragoza, en el marco del convenio *Idea Mahoma Ramí*, subvencionado por el Inaem. La autora de estas líneas formó parte de ese equipo. La restauración se prolongó hasta mayo de 2005. El estudio de las analíticas químicas realizadas, con ocasión de la intervención fue llevado a cabo por la empresa LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L y subvencionado por el convenio *Idea Mahoma Ramí*.

Fig. 1. Retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza).

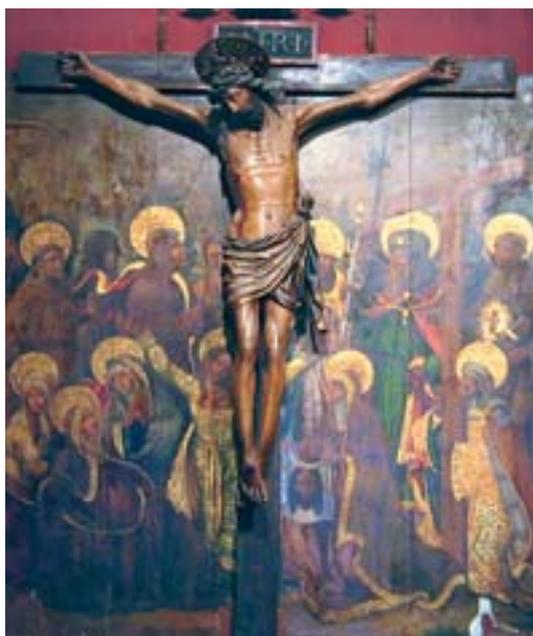


Fig. 2. Escultura del Cristo centrandó la composición.

pañan y sirven de fondo. Todo ello se enmarca mediante un guardapolvo policromado y de perfil escalonado.

La capilla que lo aloja fue fundación de D. Francisco Pérez de Ayala, comendador de la orden de Santiago, cuyas armas se representan en la parte baja de la polsera. En lo alto de la misma y en el arco de emboadura de la capilla, se repite el escudo del arzobispo D. Juan de Aragón, cuyo mandato se desarrolla entre 1458 y 1475. Esto ha sugerido a los investigadores la datación de la obra en el tercer cuarto del siglo XV⁸.

Se explicará a continuación cómo la bibliografía sobre el arte aragonés no ofrece referencias documentales que permitan fechar la obra con seguridad. Sin embargo una reciente noticia documental aportada por Javier Ibáñez Fernández nos ha permitido situar en el tiempo la realización del retablo de la Pasión de Alagón⁹. Se trata de una referencia deslizada en el manuscrito de Diego de Espés conservado en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza¹⁰ en la que se puede leer lo siguiente:

En este año (de 1512) à 20 de octubre dio el Arçobispo (Alonso de Aragón) facultad à francisco de Ayala cauallero de la orden de Santiago y à Maria Sanchez su muger de poder fabircaren la parrochial de la villa de Alagon en el Arçiprestado de Caragoça una capilla altar y retablo so titulo de la passion de nuestro redemptor Jesuchristo.

Con respecto a la autoría de esta obra, Francisco Abbad Ríos¹¹, en 1957, la atribuía al círculo de Miguel Ximénez y la databa en torno al año 1505. Sin embargo, Gonzalo Borrás¹², en 1980, atribuyó la talla del Cristo al círculo de Hans de Suabia datándola hacia el último cuarto del siglo XV y considerándola un elemento previo al resto del retablo que sería obra del círculo de Miguel Ximénez.

⁸ BORRÁS GUALIS, G. M. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, tomo II, Partido Judicial de Zaragoza, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1991, pp. 20-27.

⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Don Hernando de Aragón y los arzobispos zaragozanos de la Casa Real. Política artística (1458-1575)*, Tesis de licenciatura dirigida por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora y defendida en la Universidad de Zaragoza en septiembre de 2000, tomo I, pp. 127-231, y tomo II, apéndice documental 2, documento n.º 67, p. 553; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, e Instituto de Estudios Turoleses, 2005, p. 98, y notas núms. 121-123, pp. 150-151.

¹⁰ Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [A.C.S.Z.], ESPÉS, D., *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575*, tomo I, f. 745 r.

¹¹ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957, vol. I, p. 180.

¹² BORRÁS GUALIS, G. M., «Alagón», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. 1, Zaragoza, UNALI, S.L., 1980, p. 83.

De lo que no cabe duda es de que en esta obra se conjugan la escultura policromada y la pintura sobre tabla siguiendo un esquema de retablo tardogótico similar al de los retablos mayores de la Seo de Zaragoza y de la catedral de Huesca. La soberbia escultura del Cristo en la cruz está colocada en el centro del retablo (fig. 2) con gran alarde técnico en su ensamblaje, tal y como más tarde se explicará. Sirviéndole de fondo, dos grandes tablas pintadas con las que se representa una única escena compositiva que alude a la pasión y muerte de Cristo. Sobre éstas se colocan tres paneles pintados con un temple magenta decorados con doseletes de una tracería dorada tan fina como los que flanquean las dos tablas para camuflar la unión con el guardapolvo. Del mismo modo, dos listones con roleos y pináculos ocultan la unión entre las tres tablas rojizas. El guardapolvo está enteramente policromado con una fina capa de plata después estofada y corlada.

Pese a mantener el retablo en su estructura una idea todavía goticista, el lenguaje formal en el que se expresan los autores de la talla del Cristo y las tablas del Calvario es ya en gran medida renacentista. Lo es en la medida en que el artista, a la hora de interpretar las formas que se dispone a crear, se aparta de representaciones arquetípicas y expresionistas para buscar referencias en el natural. Son ejemplos de ello el dibujo y modelado de los rostros y las manos de las figuras de las tablas, a base de veladuras que van modulando y matizando suavemente los tonos del fondo para conseguir calidades y efectos de claroscuro totalmente reales (fig. 3).

En lo que a la composición se refiere, la concepción del Calvario como un escenario teatral del que el artista se vale para colocar a un elevado número de personajes (fig. 4), entronca con la tradición flamenca que, como ya sabemos, llega a la Corona de Aragón a finales siglo XV de la mano de artistas como Rodrigo de Osona y Bartolomé Bermejo.

Y qué duda cabe de que el autor o autores de las pinturas del retablo del Santo Cristo de Alagón guardan gran número de relaciones en su manera de desenvolverse sobre las tablas con la obra del último pintor citado. Estas relaciones estilísticas permitirían hacer una datación aproximada de la obra en torno a los últimos años del siglo XV, aunque los rasgos italianizantes presentes en la misma podrían llevarla incluso hasta después de la primera década del siglo XVI.

Sin embargo, frente a esa patente inclinación a un naturalismo muy bien aprendido y comprendido, son evidentes los rasgos retardatarios de este retablo, a saber: el gusto por trabajos de policromía a base de profusión de oro y plata o los pastillajes (pese a que algunos recrean formas del gusto renacentista).



Fig. 3. Modelado mediante veladuras.



Fig. 4. Composición teatral de la Pasión.



Fig. 5. Decoración «a lo moderno».



Fig. 6. Decoración «a lo romano».

Por lo que se refiere a los repertorios decorativos, conviven en armonía dentro de la obra, los grutescos *a candelieri* más del gusto «al romano» —véanse los ropajes del obispo San Ginés de las tablas de la pasión— con los rameados vegetales más retardatarios y «al moderno» —como puede verse en los ropajes de María Magdalena y Santa Elena— (figs. 5 y 6).

Debemos dejar constancia también de que parecen haber sido manos distintas las que realizaron la policromía de las pinturas a las que nos acabamos de referir y las que obraron los rameados y las figuras de San Roque y San Babil en las polseras (fig. 7). En este sentido, esta segunda mano que pintó las figuras y los rameados de la polsera parece formada en una tradición posterior, cronológicamente hablando, a la del artífice de la tabla del Calvario.

En lo que a la talla del Cristo se refiere, llama también poderosamente la atención cómo sus formas reflejan esa transición de estilos entre un modo de recrear la anatomía más esquemática, de planos simplificados y sin embargo poderosamente expresivos —la construcción de los planos de las cejas y la nariz o la talla de la barba y los cabellos o el modo en que se comprenden los pliegues del paño de pureza— (fig. 8) y otra más naturalista, de trazado asombrosamente cercano a la apariencia real del cuerpo humano, en cuyos matices más insospechados —la dulzura de la talla del torso y las piernas— se inspira y se recrea el autor (fig. 9).

Ambas tendencias, a la hora de elaborar este impecable estudio anatómico, parecen inspiradas por modelos centroeuropeos.

Con respecto a su policromía, se hará un estudio más pormenorizado en el siguiente capítulo de este trabajo cuando se profundice en los procesos, técnicas y materiales empleados por los artistas de esta obra.

Descripción material y técnica

La creación de la estructura y el ensamblaje de las partes

Se ha llegado a cuestionar la denominación de esta obra como *retablo*, dada la peculiaridad de su estructura¹³. Se argumenta que no se articula mediante cuerpos y calles definidos, sino como la superposición de un Cristo tallado a una tabla pintada.

Quién concibió este conjunto pensó siempre en él con una idea global y calculó muy bien el lugar que ocuparía cada pieza y su relación con las demás y el conjunto completo de la obra. Una prueba de ello es que los laterales de las dos tablas se pintaron de negro, interrumpiéndose la escena en la zona central, en el lugar que ocuparía el larguero de la cruz.

Además, carecemos de la documentación que permita filiar la obra, por lo que algunos investigadores mantienen la tesis de que quizás los creadores de este retablo contaron como elemento previo a su concepción, con la escultura del Cristo¹⁴ aunque, según explicaremos después, el análisis de la madera y la policromía del retablo hecha durante la restauración desmiente esta posibilidad.

No obstante, lo que sin lugar a duda condicionó al artista fue que tendría que ubicarlo en una capilla con unas dimensiones muy concretas. Las medidas y proporciones del retablo vendrían condicionadas por el lugar en el que se habría de ubicar. De hecho, una moldura que recorre a modo de línea de imposta los muros de la capilla define en la pared del fondo la silueta del ático del guardapolvo para adaptarse a él ópticamente cuando se colocase el retablo sobre esa pared. Con respecto a las proporciones del retablo, cabe decir que no se ha conseguido encontrar ningún tipo de módulo que permita establecer una relación matemática de proporcionalidad entre el todo y las partes. Predomina la búsqueda de verticalidad sobre la horizontalidad pero tan sólo en una relación 4:3.

¹³ BORRÁS GUALIS, G. M. (dir.), *Inventario artístico...*, op. cit., pp. 20-27.

¹⁴ Véase nota n.º 10.

La estructura del retablo se articula, como se ha comentado, con cinco tipos de piezas. Ellas marcarán el esquema a seguir a partir de ahora en el estudio que a continuación haremos de cada estrato (soporte, capa de preparación y capa pictórica) del retablo:

1. El guardapolvo.
2. El telón de fondo magenta de la zona alta del retablo.
3. Las piezas de tracería gótica flamígera.
4. Las dos tablas del calvario.
5. El Cristo.

El soporte: la madera

El guardapolvo

El guardapolvo está formado por siete tablas de madera de pino común español, unidas entre sí y al conjunto mediante clavos de forja de 10 cm. de largo. Las tres tablas que configuran los largueros están construidas con tres tablones ensamblados a medias maderas y reforzados los ensamblajes, a modo de grapa, con dos listones espigados también de pino.

Para la confección de los tablones, las piezas se repasaron con hazuela y después de realizó con las gubias una moldura de cuarto de bocel que recorre todo el exterior del guardapolvos. En la zona baja de los dos largueros laterales, las tablas se fueron trabajando con la gubia para tallar unos remates de tracería de los que apenas se conserva un resto en el de San Babil.

Telón de fondo magenta de la zona alta del retablo

El telón de fondo está constituido por tres tablas de madera de pino pintadas de rojo (fig. 10). Cada una de ellas, a su vez, se construye mediante cuatro tablas unidas a arista viva y con dos travesaños también de pino que se fijaron con unos clavos de forja que se introdujeron desde el anverso de las tablas.

Piezas de tracería gótica flamígera

Estas piezas conforman un conjunto de madera muy finamente tallado y policromado con oro al agua sobre bol rojo. Todas ellas fueron clavadas con puntas de hierro forjado al resto del retablo. En concreto, dentro de este grupo incluimos los tres doseletes que se sitúan sobre el Cristo (fig. 11), dos listoncillos que enmascaran las uniones entre las tres



Fig. 7. Detalle de la polsera.



Fig. 8. Cabeza del Cristo.



Fig. 9. Torso del Cristo.



Fig. 10. Telón de fondo magenta.



Fig. 11. Doseletes sobre el Cristo.

tablas y dos pilares coronados por pináculos que ocultan la unión entre las tablas pintadas del calvario y el guardapolvo y subrayan la verticalidad del retablo. Entraría también dentro de este apartado la corona del Cristo, tallada en madera de cedro con el mismo repertorio formal y dorada con los mismos técnica y materiales; estos últimos datos habrán de tenerse muy en cuenta en las conclusiones finales.

Las dos tablas del calvario

Las tablas, de 275 cm. de alto y 136 cm. de ancho cada una, tienen un espesor de 2,5 cm. Ambas están formadas por dos anchos tablones de madera de pino (fig. 12), con un ensamblaje de tipo machiembrado y refuerzo de cuatro travesaños que se clavaron de delante a atrás de forma que las cabezas del clavo quedan en la zona a pintar y las puntas se doblan sobre los travesaños.

El corte de las tablas era importante para que después no se alabeasen. En este caso se trata de tablones de corte radial. Se sujetaron mediante clavos de 10 cm. de largo a unos maderos que cruzaban en sentido horizontal el muro de la capilla por la trasera del retablo. Tan sólo cuatro clavos en cada tabla, dos en los extremos de la zona alta y otros dos en los de la zona baja, tapados por la cruz y las pilastras de tracería, impedían que las tablas se venciesen hacia delante. Por lo demás, las tablas apoyaban a hueso sobre un arrimadero de cerámica de Muel de época posterior.

El Cristo

Fue tallado en madera de «pino flandes» —cedro—. El embón principal, de madera maciza, es decir, sin vaciar, va desde la cabeza hasta los pies midiendo exactamente 200 cm. de largo por 45 cm. de ancho máximo y 20 cm. de grosor. Sería pues una pieza única de madera con algunos pequeños añadidos, muy evidentes algunos de ellos en la parte trasera del muslo izquierdo. Al ir secándose este enorme tronco de madera de cedro, se abrió. La fenda de la pieza de madera fue reparada por el propio artista introduciendo en ella unas chuletas de pino en forma de cuña (fig. 13).

El comportamiento de las mismas ha sido bueno pero en las capas de policromía se han acusado los movimientos de contracción y dilatación de la madera, delatando las juntas.

En el embón, a la altura de los hombros del Cristo, se tallaron unas cajas para poder ensamblar los brazos. Cada uno de ellos es de una sola

pieza también de cedro. El Cristo mide 1,92 m de envergadura, tan sólo 8 cm. menos que de alto. Sus proporciones son pues absolutamente renacentistas.

Para ensamblar el enorme Cristo de madera maciza a la cruz los artífices utilizaron un único clavo situado en el punto de gravedad exacto de la pieza —justo a la altura del esternón—. Los clavos de las manos y los pies, realizados en madera, no tenían función estructural, eran meramente decorativos.

El trabajo de talla sobre la madera de cedro, acometido con gubias muy bien afiladas, delata el perfecto conocimiento de la anatomía humana por parte del autor. Cada detalle del cuerpo del crucificado se ha resuelto con una absoluta fidelidad al modelo del natural, a excepción de la cabeza, en la que los planos se sintetizan haciéndose el modelado más expresivo y menos naturalista que en el resto del cuerpo.

Era habitual que en piezas talladas en madera y de gran tamaño, pensadas para ser después policromadas, se dejaran algunos detalles de la talla sin afinar para terminarlos después cuando la pieza estuviese estucada. Este Cristo, sin embargo, se ha terminado con una delicadeza y deleite en los detalles fuera de lo habitual. En este sentido, su técnica de talla, tan perfectamente acabada, recuerda a la de los extraordinarios Cristos de uno de los mejores imagineros españoles, éste del siglo XVII: el castellano Gregorio Fernández, cuyas figuras quedaban tan acabadas que casi no daban trabajo a los responsables de aplicar la policromía, cuando repasaban los volúmenes de sus tallas.

*La capa de preparación: interlocutora entre la madera y la película pictórica*¹⁵

Todas las piezas que hemos visto en el apartado anterior, hechas en madera, han de ser aparejadas para recibir una capa de colores y metales encima.

¹⁵ Los procesos técnicos que a partir de ahora se detallarán responden a conclusiones extraídas de las analíticas químicas y, salvo que se advierta de lo contrario, se corresponden con las técnicas que se relatan en los tratados citados en la bibliografía.

Los procesos artísticos que se referirán en este trabajo se han enriquecido con la experiencia concreta de la restauración de estas obras. Además, la documentación del siglo XVII recogida para mi tesis corrobora la relación entre las técnicas empleadas para la realización de los retablos de madera policromada del siglo XVII en Zaragoza y los métodos de realización de policromías detallados en la tratadística.

Fig. 12 Reverso de una de las tablas.



Fig. 13. Enchuleto en el Cristo.



Fig. 14. Trabajo a base de pastillajes.

El guardapolvo

Se preparó un cubo de cola de conejo disuelta en agua. Con ella se le dio una capa a la madera limpia de nudos. Al resto de cola se le añadió yeso (sulfato de calcio hidratado) en polvo hasta que adquirió la consistencia de lechada. Era muy importante en esta fase la proporción entre yeso y cola. De ello dependería la adhesión y flexibilidad de esta capa en el futuro. Además, un exceso de cola podría generar el cuarteado prematuro de la pieza. Al secar esa capa, se le daría otra y otra hasta alrededor de cinco. En ocasiones, las capas de abajo se daban con un sulfato de yeso más basto y las últimas con otro más fino y con menos impurezas. Después se repararía con cuchillas para que quedase muy liso. Así, el guardapolvo estarían listos para recibir una nueva capa de un material distinto: el bol.

Este estrato es mucho más delgado y flexible. El bol es una arcilla finísima, de granos de carácter coloidal. Además en su composición hay grasas. Esto hace que sea una *cama* perfecta para poder estirar los finos panes de oro y que queden, al bruñirlos, totalmente brillantes, como lo sería un objeto de oro macizo al pulirlo. Ahora bien, el bol no es nada

más que barro. Para que tenga carácter adhesivo hay que mezclarlo nuevamente con cola disuelta en agua, aunque hace falta poca cantidad de cola. Esa cantidad, el porcentaje con respecto al bol y el agua, es el secreto de un buen trabajo. Si se pone mucha, el oro no se podrá estirar bien. Si se pone poca, el oro no se pegará. Es el secreto de saber templar el bol.

De esta mezcla, bien colada, se daban también un mínimo de 5 capas, una tras secarse la otra. Al secar la última, se frotaba todo con esparto hasta que brillaba. Habría terminado la preparación de las tablas.

El telón de fondo magenta de la zona alta del retablo

Recibieron también estas tablas las capas de yeso y cola de forma similar a la polsera y después se alisaron con cuchillas y hierros de repasar. Ya estarían preparadas para recibir la capa de color.

Piezas de tracería gótica flamígera

En ellas se siguió exactamente el mismo proceso que en la polsera, hasta dejarlas acabadas de bol.

Las dos tablas del calvario

Ya se ha explicado cómo los travesaños del soporte se clavaron a las tablas por delante. Las cabezas quedaron embutidas en la superficie sobre la que después se iba a pintar. Por ello, cubriendo sus cabezas se dispuso una capa de estopa con cola que se extendía por todo el anverso de la tabla. El papel de esta capa era amortiguar los empujes de los movimientos de contracción y dilatación de la madera sobre las capas de preparación y pictórica. Asimismo, optimizaba, haciendo de mordiente, la adhesión de la capa de preparación. La estopa con cola se extendió también tapando y sujetando las juntas de las tablas por el reverso.

Por el anverso, se siguió el mismo proceso que el que ya se ha descrito en el caso del guardapolvos, pero con una peculiaridad: se hicieron pastillajes (fig. 14). Los pastillajes eran pequeños relieves decorativos hechos a base de estuco, es decir, yeso y cola mezclados en vez de con consistencia lechosa, con menos proporción de agua para que la pasta fuese más densa. Así, podría aplicarse a pincel sobre las capas anteriores de preparación haciendo dibujos y decoraciones. En ocasiones, también se empleaban moldes de barro blando untado de aceite para hacer el tra-

bajo más rápido. Todas estas técnicas son explicadas con claridad en la obra de Cennini¹⁶.

Encima de la estopa, se dispuso la capa de preparación blanca sobre la que vendrían aplicados los pastillajes de estuco que dan forma a nimbos, mitra, báculo, cenefas de capas y otros detalles ornamentales. Todos estos motivos fueron cubiertos con varias capas de bol rojo que se interponen, actuando como un estrato flexible y mordiente, entre el estuco y el metal. También fueron emboladas amplias superficies de la preparación que después serían doradas para hacer un *picado de lustre*.

Para saber dónde ubicar los pastillajes o los mantos que serían dorados, en la superficie blanca de la tabla preparada de yeso, el pintor hacía trazos de dibujo, a veces arañando la preparación con un estilete o un compás y otras veces con carboncillo o aguadas de tinta negra. La refrecografía infrarroja permite traspasar las últimas capas de pintura para ver, a través de un monitor, el dibujo subyacente bajo esos estratos (figs. 15 y 16).

El Cristo, su corona, la cruz y el cartel de INRI

Sobre el soporte del Cristo se extiende una capa de yeso anormalmente fina. Ya se destacó cuando se analizó el trabajo de la madera del Cristo cómo el escultor fue tan sumamente cuidadoso en los acabados de la talla que las únicas funciones que debería asumir esta capa de preparación eran las de amortiguar los movimientos de contracción y dilatación de la madera y la de dar a la policromía unas texturas más aptas para recrear carnaciones, cabellos, telas o una corona de espinas.

Otra de las funciones que asume la preparación, en este caso blanca, es la de facilitar la adhesión de una técnica magra, como la de los temples de cola o huevo que se usaron en la policromía, a la madera. Asimismo, el tono claro de la preparación, aportaría a las capas sobrestantes de policromía, por el fenómeno de reflexión de la luz, un matiz tonal claro.

Queda decir que el yeso que se empleó para preparar la lechada con cola tenía una granulometría extraordinariamente fina, lo cual redundaba en la especial delicadeza con la que se preparó este estrato.

¹⁶ CENNINI, C., *El libro del arte*, Madrid, Akal, 2000, pp. 162-164.

Fig. 15. Rostro de San Francisco.



Fig. 16. Refrectografía infrarroja en el rostro de San Francisco.

La capa pictórica: temple, óleos, oro, plata, corlas y brocado aplicado

El guardapolvo

El guardapolvo fue plateado íntegramente, excepción hecha de los detalles calados de la parte baja de los largueros que fueron dorados al agua. Sobre la capa de panes de plata aplicados al agua y perfectamente bruñidos, se dibujó el rameado con un pincel estrecho y con óleo negro.

Sobre los rameados se procedió, en los largueros, a pintar las figuras de San Roque y San Babil. Ambas figuras están realizadas con óleo. Los escudos de Pérez de Ayala y D. Juan de Aragón, se pintaron con óleo negro y azurita al temple de cola.

Una vez terminada la decoración del guardapolvos, se aplicó sobre toda su superficie una corla. Las corlas son capas de barniz que se extienden sobre las policromías metálicas para variar su apariencia. Son muy



Fig. 17. Dorado de uno de los doseletes.



Fig. 18. Ensayos con los gramines.

habituales en las policromías del arte aragonés que ahora nos ocupa las que consisten en cubrir la plata con varias capas de goma laca para hacerla parecer oro. El efecto visual de la capa de barniz ocre traslúcido sobre el reflejo metálico de la plata generaba la ilusión óptica de que aquello era oro.

Las corlas tenían a menudo la función, en las zonas bajas de los retablos, de impermeabilizar las finas policromías de plata al agua que son demasiado sensibles a la humedad. Además, la plata, en contacto con el aire se transforma en sulfuro de plata ennegreciéndose. Este proceso es totalmente irreversible. Sabedores de este fenómeno, los artífices de las policromías solían aplicar la corla para evitar el ennegrecimiento futuro de la plata.

El telón de fondo magenta de la zona alta del retablo

Estas tablas fueron pintadas con una densa capa de color magenta al temple aplicada con pincel de cerdas gruesas que dejaron como textura la huella de esas cerdas. La apariencia final de esta policromía era mate, lo cual permitiría que los oros de las tracerías y el guardapolvo corlados destacasen por la cálida intensidad de sus brillos.

Las zonas que iban a quedar ocultas por el larguero y el travesaño de la cruz, recibieron tan sólo una capa morada aglutinada con una aguada de cola animal.

Piezas de tracería gótica flamígera

Estas piezas se doraron con oro al agua y se bruñeron. Su policromía no entrañó más trabajo (fig. 17).

Las dos tablas del calvario

Ya se ha explicado cómo el artista dibujó las figuras de la composición con trazos de negro carbón aglutinado con agua de cola pintados con pincel sobre la preparación. De este modo, quedaban distribuidos sobre la superficie de las tablas los distintos campos a policromar, cada uno con su técnica correspondiente. A buen seguro se comenzó con la aplicación de los oros sobre el bol. Todos los motivos hechos con técnica de pastillaje así como algunos mantos, se cubrirían con finos panes de oro.

Sobre el oro se realizaron, en los ropajes, trabajos de *picado de lustre*. Esta técnica consistía en marcar con un troquel o *gramín* de hierro, motivos que representaban muy diversas formas. Se apoyaba el gramín

sobre el pan de oro ya bruñido y se le daba un golpe suave con un mazo. La preparación, con el oro sobre ella, se hundía bajo la presión del golpe. Con ello, se generaban efectos de claroscuro que recreaban las texturas de los de los ricos tejidos. El amplio abanico de troqueles que se utilizaron para la policromía de estas tablas las dota de una especial importancia. Como nota de interés se puede señalar que se descubrieron en los laterales de las tablas, coincidiendo con zonas pintadas con un temple negro que iban a estar ocultas tras el larguero de la cruz o las pilas-tras de tracería, ensayos con los gramines realizados por el autor o autores de las pinturas (fig. 18).

Estos ropajes se enriquecían después con trazos y veladuras pintados al óleo o, en algunos casos, tal y como ha desvelado la analítica, laca roja¹⁷. Este hecho, retrasaría también la datación del retablo hasta los primeros años del siglo XVI, momento en el que se empezó a utilizar en España la variedad de este pigmento obtenido de la cochinilla de la tuna o nopal, importado de América y de mejor calidad y compatibilidad con el aglutinante que los carmines de Florencia.

Finalizado el trabajo con los oros, el artista procedió a pintar los paisajes del fondo al óleo, aglutinando pigmentos finamente amasados con un aceite cocido de carácter resinoso.

Tras ello, se acometieron las figuras (fig. 19). La analítica ha desvelado el empleo de una técnica mixta que combinaba amplias manchas de pintura al temple de huevo con finas veladuras al óleo. Con ello el autor iba modelando las formas, dotando de claroscuro las distintas partes de las figuras. Pero el método seguido por el artista al pintar las figuras no era rígido: en algunas ocasiones empleó únicamente óleo como aglutinante sin trabajar sobre fondos pintados previamente al temple de huevo.

Mención especial merece el trabajo con los paños pintados de azul. La analítica nos ha revelado el empleo de la azurita mezclada, en este caso, con temple de cola. La explicación al uso de este aglutinante se encuentra en el hecho de que la azurita al mezclarse con temple de huevo amarilleaba perdiéndose con ello los tonos azules. Mezclada con cola, la azurita mantenía sus valores tonales.

Lamentablemente es éste un pigmento muy inestable que se oscurece, de manera irreversible, en contacto con el ambiente. Por esta razón se encuentran tan degradados los mantos de las figuras «María Mater»¹⁸

¹⁷ BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 179-186

¹⁸ Los nombres en cursiva son los que aparecen en los nimbos de las figuras de las tablas del Calvario, escritos mediante la técnica de pastillaje.



Fig. 19. *Acabado de figuras.*

y «la Verónica». Los azules se conservan mucho mejor al mezclarse la azurita con el albayalde —blanco de plomo— como en el caso de «María Jacobe».

El Cristo

En la capa pictórica de la figura del Cristo se emplearon técnicas al temple para las carnaciones, el paño de pureza, la corona de espinas y la cruz. Antes de seguir adelante con la capa pictórica de esta talla, cabe decir que la policromía original de la cruz ha quedado oculta bajo un repinte de época posterior, por lo que en la actualidad sólo puede apreciarse la labor de los artistas del siglo XVI en aquellas partes en las que el repinte ha sido un poco barrido. En esas zonas puede contemplarse un tono verde identificable con el «verde vejiga» que se habría aglutinado con temple de huevo.

Para las carnaciones del Cristo se amasaron calcita y óxidos de hierro con temple de huevo. Sobre esta capa unas finas veladuras de óleo matizaron el modelado del cuerpo crucificado. La carnación es mate *en un intento de imitar de la mejor manera posible la piel humana tal y como era*



Fig. 20. Restos de tréboles troquelados en el paño de pureza.

habitual en *la policromía hispano-flamenca o nórdica*¹⁹ que perdura hasta principios del siglo XVI en nuestro país.

Pero si hay algo digno de comentar en la policromía de esta talla es la peculiaridad del trabajo de troquelado aplicado presente en el paño de pureza. Sobre las capas de preparación se extendió un blanco de plomo al temple de cola que, una vez seco, se bruñó hasta conseguir matices brillantes. Las zonas del reverso del paño se policromaron con azurita aglutinada también con temple de cola. Un ribete dorado al agua decoraba el límite de la tela que cubría la zona de pudor del Cristo. La técnica del troquelado aplicado la encontramos en unos pequeños tréboles (fig. 20) de apenas 0,3 cm. de alto que se hallaban dispersos sobre las zonas policromadas con blanco de plomo. Estos pequeños motivos fueron hechos en pasta de papel dorada que después se troquelaba dándole forma de tréboles. A continuación se pegaban con cola sobre la superficie pintada de blanco.

¹⁹ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía Barroca en Álava*, Vitoria, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 183-184

La técnica del troquelado y el brocado aplicado tenía variantes. Era habitual hacer estos motivos fuera del objeto, con moldes de metal o madera que se rellenaban con una lámina de estaño sobre la que se colocaba una masa de estuco amasado con cera. Una vez desmoldeadas las placas, éstas se doraban al mixtión y se aplicaban sobre la superficie de la obra de modo aislado —como en el caso de Santo Cristo de Alagón— bien yuxtaponiéndose y configurando decoraciones de ricos ropajes o los fondos de las hornacinas que alojaban a algunos grupos escultóricos.

La técnica del brocado aplicado surgió en Flandes a mediados del siglo XV²⁰ y su uso se generalizó a mediados del siglo XVI en toda Europa. Este método de trabajo para la creación de policromías se ha estudiado en nuestro país tan sólo desde hace poco más de una década si bien en el centro de Europa ha sido ya estudiado desde los años sesenta.

Fueron básicas las aportaciones del Grupo Latino de Escultura Policromada, coordinado por Rosaura García Ramos²¹, que ha llevado a cabo una recopilación de motivos y de obras policromadas con este método. No obstante, la fragilidad inherente a la técnica de estas policromías, ha hecho que muchas se hayan perdido o hayan llegado hasta nosotros en muy malas condiciones de conservación. De aquí la gran importancia del retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial de San Pedro de Alagón en el estudio de las técnicas de policromía de la Edad Moderna.

Conclusiones

Como hemos ido viendo, gracias al proceso de restauración de este retablo hemos podido obtener muy diversas informaciones que, en algunos casos, nos permiten profundizar en el conocimiento de las técnicas de trabajo en general y, en otros, nos acercan a la cronología y taller que realizó esta obra.

1. Sobre los conocimientos técnicos de la escultura, destacar la elección de la madera del *pino flandes* o cedro, para la talla del Cristo, su

²⁰ Según BRANCHERT, T., *Pressbrokate Applikationen ein Hilfsmittel für der stilkritik*, Munich, 1963, p.38, el ejemplo más antiguo de brocado aplicado se encuentra en una tabla del maestro de Flémalle que se conserva en Frankfurt y que data de 1435.

²¹ GARCÍA RAMOS, R. y RUIZ DE ARCAUTE, E., «Aproximación al Brocado Aplicado en España. Desarrollo y extensión», en *Actas del IX Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Castellón, 3-6 octubre de 1996, pp. 747-756.

Para una explicación completa de la técnica del Brocado Aplicado véase CANTOS MARTÍNEZ, O., «Restauración del retablo Mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros. Estudio de los brocados aplicados», *Bienes culturales*, 2, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2003, pp. 117-132.

corona y la tablita del *INRI*. Esta madera es habitual en las esculturas centroeuropeas y su empleo en el Santo Cristo de Alagón abre la posibilidad de que estemos ante una obra de importación. Sin embargo, también puede ser una obra tallada por un escultor del centro de Europa instalado aquí, en Aragón, y habituado a tallar el cedro, material con el que se encontraría mucho más cómodo que con las coníferas españolas o los frutales, más duros que la citada madera. Este escultor pudo hacerse traer la madera desde el norte de Europa. Las posibilidades pues quedan abiertas. No obstante, el uso de este tipo de madera no es habitual en obras de producción hispana de esta época.

2. En relación a los conocimientos técnicos de la policromía, resaltar sobre todo el empleo de la curiosa técnica del troquelado aplicado tanto por la peculiaridad de su utilización como por lo difícil que resulta localizar ejemplos conservados de esta técnica de policromía dada su extremada fragilidad. El uso de troquelados y brocados aplicados, técnica de origen centroeuropeo que en el siglo XVI se generaliza en determinadas policromías en España, y la elección de un temple al huevo matizado con veladuras al óleo para hacer las carnaciones mates del Cristo refuerzan la hipótesis de que se trate de obra de autores centroeuropeos²² instalados en Aragón y retrasa la datación que de la talla del Cristo se venía haciendo por parte de los investigadores, tal y como se ha explicado.

3. El empleo de la laca de indias en algunos mantos de las figuras de las tablas del Calvario nos empuja también a pensar que la obra pueda datarse a principios del siglo XVI.

4. Otra conclusión que se desprende del estudio del retablo es la evidencia de que todas las piezas que lo componen son coetáneas. Tal afirmación se apoya en datos objetivos derivados de las coincidencias de las técnicas y los materiales constitutivos de distintas piezas del retablo, puestas de manifiesto gracias a la intervención de restauración (fig. 21):

- La tablita del *INRI* que se dispuso sobre la Cabeza del Cristo está policromada con la misma azurita, el mismo oro y el mismo bol que el paño de pureza. Por lo tanto, la tablita y el Cristo son coetáneos.

²² ESPAÑOL BETRÁN, F., «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Actas del congreso internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 306-307. Esta investigadora analiza la presencia, en los antiguos territorios de la Corona de Aragón, de obras aisladas con el común denominador de su gran calidad artística y que en su opinión no son creación de artistas locales sino de escultores de origen extranjero que se quedaron en nuestro país. Entre las obras atribuibles a estos escultores, que Francesca Español cita se encuentra el Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón.



Fig. 21. Anverso y reverso de la corona y la tablita del INRI.

- Esta tablita es de madera de cedro al igual que la corona del Cristo y la preparación, el oro y el bol son absolutamente coincidentes. Por lo tanto, se hicieron a la vez.
- La técnica de policromía de los dorados y los materiales empleados en el Cristo, la corona y la tablita (yeso, bol, cola empleada para temprarlos y tipo de oro) coinciden asimismo con los de las tracerías góticas que adornan el retablo así como con los pastillajes de las tablas.

5. Determinados aspectos estilísticos del retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón redundan en las conclusiones a las que se ha llegado a través del estudio de las técnicas y materiales. Como ya se ha explicado, estos datos confirman que todo el retablo se realizó en el mismo momento histórico. Si unimos a esto el hecho de que la inscripción *INRI* de esa tablita está escrita con caracteres de estilo renacentista, se volvería a subrayar la idea de que la obra es del siglo XVI.

6. Otros aspectos estilísticos que confirman la datación de la obra en las primeras décadas del siglo XVI son:

- La intención de naturalismo que convive con facturas escultóricas y pictóricas más retardatarias y goticistas, tanto en la talla del Cristo como en las pinturas de las tablas del Calvario,



Fig. 22. Escudo de Don Juan de Aragón en la polsera.

- La mezcla de repertorios decorativos «al moderno» con otros de carácter totalmente renacentistas «al romano».

En resumen: la conclusión cronológica a la que nos llevan los aspectos técnicos y estilísticos es que la obra se concibió y realizó a la vez, tanto en su parte escultórica como pictórica y que no puede ser anterior a la primera década del siglo XVI. Por tanto hemos de resaltar que este retablo no es de la época del escudo de D. Juan de Aragón (1458-1475), que se incluiría en la obra por otros motivos (fig. 22) sino bastante posterior, en torno a las primeras décadas del siglo XVI, momento en el que es habitual que se compaginen los repertorios de tradición gótica o «al moderno» con los repertorios ornamentales renacentistas o «al romano», tal y como vemos en esta obra.

La validez de nuestro estudio, a partir del estudio estilístico del retablo y de los datos objetivos que nos ha proporcionado su reciente restauración, quedó demostrada al conocerse la documentación hallada por Javier Ibáñez Fernández²³.

²³ Véase nota n.º 8.

