

**ESTUDIO DE LA TÉCNICA DE PIETRO MORONE
CON IMAGINES A TRAVÉS DE
DIVERSAS LONGITUDES DE ONDAS**

**SARGAS DE LA PREDELA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA
DE SAN MIGUEL EN PARACUELLOS DE JILOCA, (ZARAGOZA)**

Trabajo final de Master II

Alumna: Christine Larsen Pehrzon

Tutoría: Milagro Ferrer Calatrava

Master II en Conservación y Restauración de Obras de Arte. 2006-2007

Facultad de Bellas Artes

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Septiembre de 2007

Índice

I. INTRODUCCIÓN

II. TECNICA DE PINTURA AL TEMPLE SOBRE SARGAS

III. ESTUDIO HISTÓRICO

III.1. Contexto Histórico Artístico

III.2. Biografía Del Pintor Pietro Morone

III.3. Descripción De La Obra

IV. METODOLOGÍA

IV.1. Las Fotografías Dentro Del Espectro Visible

IV.1.1. Normal difusa

IV.1.2. Luz tangencial

IV.1.3. Macrofotografías

IV.1.4. Microscopio estereoscópico

IV.2. Las Fotografías Dentro Del Espectro No Visible

IV.2.1. Infrarrojo en blanco y negro

IV.2.2. Infrarrojo con lámpara infrarroja

IV.2.3. Reflectografía de infrarrojos

IV.2.4. Luz ultravioleta

V CONCLUSIONES

V.1. Relación de fotografías

V.2. Apéndice I

V.3. Bibliografía

I. INTRODUCCIÓN

El objeto del estudio es establecer unos rasgos característicos de la técnica pictórica de las sargas de las puertas de la predela del retablo mayor de la iglesia parroquial de Paracuellos de Jiloca (Zaragoza), pintadas por Pietro Morone entre 1552 y 1557, mediante las técnicas fotográficas más actualizadas, la exploración intensiva, metodológica de la obra y la interpretación de los resultados obtenidos. Inicialmente mi intención fue obtener documentación de todo el conjunto de las puertas pero las dificultades encontradas para acceder con andamio a las puertas grandes que cierran el cuerpo del retablo me hicieron renunciar a ese objetivo.

Las caras internas y externas de las puertas, constituidas por lienzos pintados al temple a la cola clavados sobre bastidores de madera, presentan un aspecto diferente. Existe una hipótesis de que las sargas interiores de Paracuellos de Jiloca no se han realizado con la misma técnica que las caras externas. En las caras internas aparecen craqueladuras, pérdida de adherencia entre sustratos, se observa una preparación de base, la intensidad del color en general es menor, y aparecen brillos en la superficie pictórica.

Algunas de ellas están repintadas y retocadas, en el caso de la escena del Pecado Original se aprecia claramente que las figuras de Adán y Eva están cubiertas por ropajes marrones, 1 Algunas zonas presentan realces de cierto grosor que hacen pensar en la presencia de repintes y ponen en duda la autoría de Morone y la posible participación de otros pintores ó ayudantes.

La investigación de la obra artística mediante los métodos de análisis holísticos, no destructivos y no invasivos, como es la técnica de la fotografía, permite descubrir y evaluar, de forma selectiva, los datos que aportan los documentos gráficos. El acercamiento progresivo a la obra se ha realizado mediante los diferentes tipos de fotografía:

-Las fotografías dentro del espectro visible: normal difusa, con luz rasante ó tangencial (generales, detalles y macrofotografías) y fotografía con lupa binocular.

-Las fotografías dentro del espectro no visible: infrarojo en blanco y negro, infrarojo con fuente de calor o lámpara infrarroja, reflectografía de infrarrojos y luz ultravioleta.

Las imágenes obtenidas a través de diversas longitudes de ondas suponen una documentación valiosa para conocer el estado de conservación de la obra además de la técnica de ejecución de las pinturas y suponen una ayuda certera para la labor de los conservadores, restauradores e historiadores del arte. Las imágenes permitirán un estudio comparativo con otras obras del mismo pintor y definir rasgos comunes entre las diferentes obras, tales como tipologías de fisionomías, rostros, manos, ropajes, colores. Igualmente aportarán datos sobre la pintura tradicionalmente llamada “sarga al temple”, poco investigada y profusamente desarrollada durante el siglo XVI en España. Por su carácter efímero, pocos conjuntos de “altares abrideros” se han conservado de manera íntegra como el del retablo mayor de Paracuellos de Jiloca. Las características técnicas de las “sargas”, la

pérdida de su función en la liturgia y el haber sido consideradas como obras de arte “menores” han contribuido a que sobrevivan muy pocas obras de este género.

La propia técnica dificulta la investigación, las capas de preparación (si las hay) y pictórica son muy delgadas y es difícil realizar estratigrafías. Los materiales constitutivos de la obra sufren un proceso de envejecimiento que produce una rápida degradación. El aglutinante de composición proteínica, la cola animal es mucho más susceptible de alterarse por la humedad y la pudrición que el óleo o el huevo. El envejecimiento impide una lectura clara de los análisis aplicados a los compuestos orgánicos (FITIR) impidiendo la comparación con patrones de base.

Un análisis sobre la técnica, con ejemplos de diversas obras, el contexto histórico artístico que rodeó la realización de este conjunto y el estudio de las imágenes a través de las diferentes longitudes de onda, podrán acercarnos a la figura de *micer Pietro Moron, pintor italiano* que en el año 1548 llegó a la península ibérica, donde falleció en 1577 sin haber vuelto a pisar tierras italianas.

II. TECNICA DE PINTURA AL TEMPLE SOBRE SARGAS

Existe una gran complejidad de géneros y de técnicas pictóricas dentro de la llamada técnicas de pintura sobre lienzo. Cennini² dedica un capítulo específico en su “Tratado de la Pintura”, a la pintura “en tela o cendal”, explica cómo debe ser tensada en bastidor y preparada con cola y “una fina capa de yeso” y destaca que <<al retener la tela la humedad, se pinta como si fuese un fresco aunque se realice con temple de cola y “clara de huevo”, insistiendo y repasando con el color para cubrirla bien>>. Esta misma idea de “fresco” para designar el temple se encuentra en los textos de Felipe de Guevara: “De pintar en lienzo hay dos géneros, uno pintando en él al fresco, que llaman colores gastadas con cola, ó claras de huevo y otros aparejos, el otro es pintando en ellos al óleo, como los antiguos pintaron sus tablas, y pintan algunas el día de hoy>>”.¹ Se ha simplificado mucho en las generalizaciones acerca del uso de determinados aglutinantes y materiales en este tipo de obras, y tenemos todavía escasos conocimientos de cómo eran empleadas las técnicas por los artistas del pasado.

La evolución técnica de estas obras dará como resultado la llamada “pintura sobre lienzo”, es decir pintadas al óleo sobre una preparación de base.

Existen numerosas confusiones en cuanto a la descripción de la técnica que llamamos comúnmente “pintura al temple sobre sarga”, el temple entendido como la técnica pictórica que tiene como aglutinante de los pigmentos la cola animal, las gomas vegetales o el huevo y la sarga que suele describirse como “cualquier tela ó lienzo

¹ F. de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, Ed. Rafael Benet, Barcelona, 1948, pág. 137

previamente encolado con una o varias manos de cola (vegetal ó animal) y pintado directamente sin la aplicación de una capa de preparación (carbonato cálcico, creta ó albayalde)". Generalmente, cuando se habla de temple no suele ser especificada correctamente su naturaleza magra ó grasa. Y sin embargo, la técnica del temple no tiene significado cuando no se detalla el aglutinante empleado para ligar los pigmentos. En cuanto a la palabra "sarga" se define como al ligamento simple ó entrelazado de hilos que forma un dibujo y efecto en espiguilla ó diagonales en relieve. Sin embargo, este tipo de ligamento no aparece en los lienzos aquí estudiados.

Son escasas las obras pintadas con esta técnica que han llegado a nuestras manos. Sin embargo, tenemos referencias escritas de que fueron muy numerosas en su día, como las cortinas que decoraban las casas a modo de tapices, las puertas de los órganos, banderas y estandartes procesionales, algunas construcciones efímeras, ya posteriores, para actos conmemorativos y teatrales, monumentos de Semana Santa, arcos triunfales, telones de comedias y cortinas penitenciales que cubrían los retablos y laterales del presbiterio en las dos últimas semanas de Cuaresma. Por un lado el carácter efímero, y por otro la desaparición de su uso en los ritos litúrgicos, la mala conservación por la fragilidad de sus componentes, el mal uso ó manipulación, la consideración de las mismas como obra menor (en Europa, concretamente en Holanda se la llamaba *innoble pintura*) hacen que no encontremos muchos ejemplos de este tipo de obra, y muchos de los que se han conservado presentan graves deterioros.

Durante la Edad Media, el temple magro sobre lienzo fue muy utilizado en obras de distintos géneros principalmente el religioso. Esta técnica fue introducida a través de las llamadas *Tüchlein ó telas de Flandes* por los pintores flamencos. Se importaban en grandes cantidades. Pacheco los describe como "aguazo" <<*manera de temple como la que vemos, en los lienzos que hacen los flamencos*>> (Pach.,II,1 8), y Palomino como <<*pintura que se hace remojando el lienzo blanco y se va labrando con aguadas de varias tinta*>> (Pal.II,556). Ejercieron gran influencia tanto en Italia, Francia y España (Dieric Bouts, Andrea Mantenga ó Alberto Durero la utilizaban, a la vez que Miguel Angel la defendía a ultranza).

Las sargas flamencas utilizaban una técnica que imitaba el efecto de la superficie textil de los tapices. Sobre un soporte de tela de lino muy fina, generalmente sin preparación, impermeabilizada con cola animal, se aplicaban los colores aglutinados con un temple de la misma cola. Se pintaba directamente sobre la tela, a veces con una preparación muy sutil de carbonato cálcico y cola para las zonas más importantes como los rostros, las carnaciones.... La tela se dejaba vista de forma que se utilizaba para el medio tono al descubierto.

Los ejemplos que demuestran esta técnica pertenecen al conjunto-tríptico de las sargas dedicado a "La Venida de La Virgen"² (1490) de la Basílica de Nuestra Señora Del Pilar (Zaragoza). En estos detalles se observa claramente que el lienzo utilizado tiene ligamento de tafetán (no de sarga), no aparece preparación blanca, y se utilizan las

² Restauradas por Christine Larsen Pehrzon-Mª pilar Bea González con motivo de la exposición, "María fiel al espíritu" Septiembre 1998. Congreso Nacional Mariano, organizado por el Arzobispado de Zaragoza en el Museo e <<Institución>> Camón Aznar. Zaragoza.

cualidades rugosa e irregular del lienzo como fondo pictórico. Se observa también un gusto por la delimitación gráfica, característica de la pintura gótica tardía, las pinceladas nítidas y los trazos coloreados. Las sombras están acentuadas por un tipo de verdaccio verdinegro, mientras que las claras se subrayan con rojos (bermellón, carmín), y las zonas iluminadas con acentos o detalles blancos (albayalde).

Los pintores, organizados todavía en gremios como en época medieval, estaban obligados a cumplir las ordenanzas gremiales. En las Ordenanzas de Pintores de Córdoba (1493), se especifica que las figuras se deben perfilar y matizar con negro y después imprimir las con cola de pergamino o de vacas. De esta imprimación dependía el grado de adherencia y flexibilidad de la capa pictórica. Después, solo en las áreas de color (generalmente las carnaciones), se debía aplicar una mano más bien líquida de yeso templado con la misma cola. Para perfilar *cosas sutiles* se recomendaba aglutinar los pigmentos con huevo.



Ilustración 1



Ilustración 2

Ilustración 1 y 2. Detalles de las sargas que forman el tríptico “La Venida de la Virgen del Pilar” en la Sacristía de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza.



Ilustración 3

Ilustración 3. Detalle del ligamento de tafetán del lienzo que se deja intencionadamente al descubierto como fondo pictórico.

Como hemos visto, la denominación de sarga se ha venido aplicando a las pinturas caracterizadas por estar realizadas directamente sobre la tela, sin ningún tipo de preparación, excepción hecha del habitual encolado del lienzo. Ya en el siglo XVI, las ordenanzas gremiales de los Pintores recomendaban para las sargas aplicar sobre la primera “emprimadura” de cola otra de yeso molido con agua y templado con la misma cola y extenderlo en los rostros manos de las imágenes y en las zonas de la obra que fueran con color y “las emprimaduras non las den espesas”.

En el conjunto de las sargas “La Coronación de la Virgen” y “Pentecostés”, procedentes de la Ermita de Santa Bárbara en Albarracín(Teruel)³, de principios del XVI ,se aprecia claramente, debajo de las carnaciones, de los ropajes y en general en toda la obra, una preparación blanca que suaviza el relieve del lienzo y aporta luminosidad a los colores. En este caso el lienzo ó sarga se recubre totalmente con pintura. Se perfilan los rostros con pinceladas finas de tonos tierras rojas y se aprecian algunas veladuras en las carnaciones.



Ilustración 4

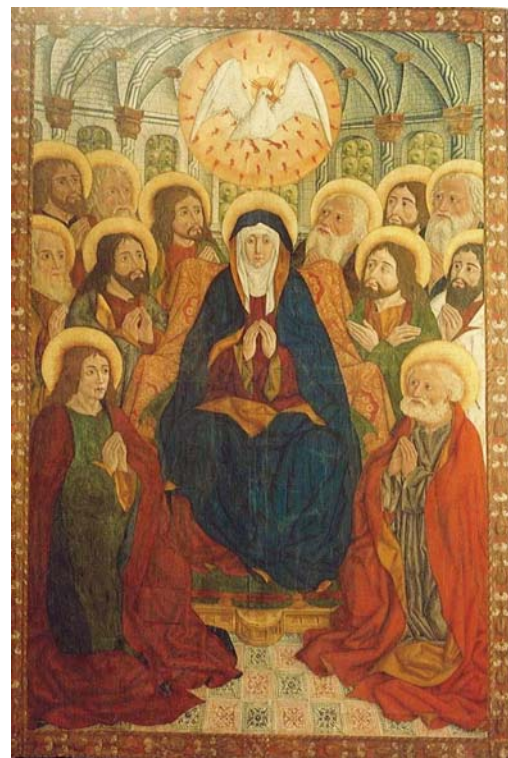


Ilustración 5

³ Restauradas por Christine Larsen Pehrzon-M^a Pilar Bea González con motivo de la Exposición “María Fiel al Espíritu” Septiembre 1998. Congreso Nacional Mariano, organizado por el Arzobispado de Zaragoza en el Museo e <<Institución>> Camón Aznar. Zaragoza.

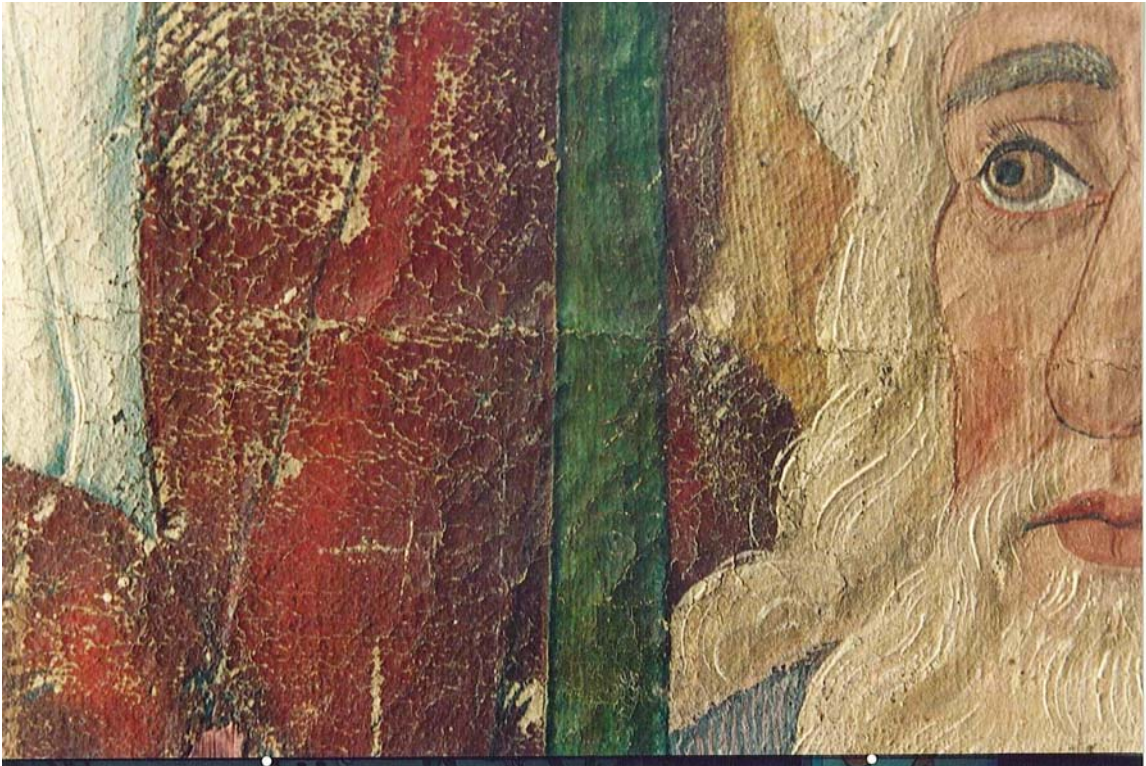


Ilustración 6



Ilustración 7

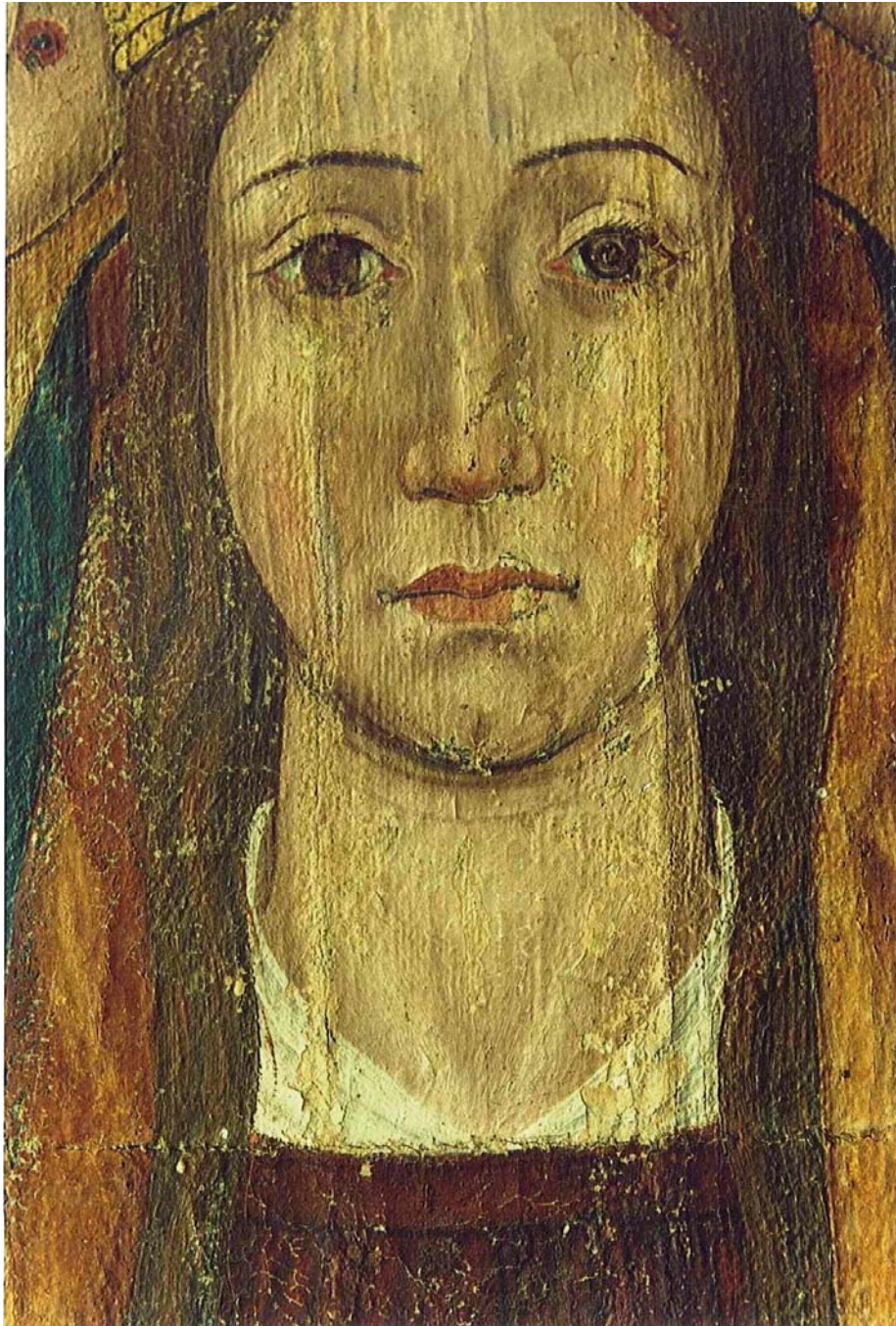


Ilustración 8

Ilustraciones 6, 7 y 8. Observamos, a través de las craqueladuras, el tono blanco de la preparación con yeso y una mayor densidad de la capa pictórica que no deja entrever el tipo de ligamento del lienzo. En la zona inferior del cuello la costura horizontal hecha con punto por encima que une las dos piezas de tela.

Estos ejemplos son obras de grandes dimensiones. Existe una gran similitud de la técnica con la del fresco seco. Era utilizada y especialmente apta para los grandes lienzos narrativos: rapidez de ejecución, capacidad para cubrir sin excesiva laboriosidad grandes superficies y bajo coste. A pesar de su simplicidad no la podía ejecutar cualquier pintor. Su dificultad estribaba igual que en el fresco “secco”, en la necesaria rapidez de ejecución y en la certeza del trazo, ya que no eran posibles las correcciones y el dominio de las perspectivas y la geometría que requerían (generalmente eran representaciones magnificadas).

El centro de interés radicaba en la originalidad de la traza⁴. En ocasiones se utilizaba huevo para realizar ciertas figuras ó detalles, colores, perfiles mientras que las grandes masas se ejecutaban con cola. Parecida combinación de técnicas magra para los fondos y grasa para las figuras, las encontramos en pintura mural. También su utilizó para decorar las puertas de los órganos con el objetivo de proteger la parte instrumental del humo de las velas y del polvo, a la vez que de contribuir a su decoración. Según los ritos litúrgicos, el órgano como los retablos se cerraban en tiempos de Cuaresma y de Adviento.



Ilustración 9

Ilustración 9. Puertas del órgano de la catedral de Tarragona, pintadas por Paolo de Montalbergo

⁴ BRUQUETAS GALAN, R .2002, p 307

Muy interesantes son las puertas del órgano de la Catedral de San Juan Bautista de Perpignan (Francia), del taller de Alberto Durero y datados en 1504⁵. Son excepcionales por su tamaño (aproximadamente 12m de alto y 4 de ancho), están pintadas sobre lienzo montado en bastidor (la pintura sobre tabla estaba reservada a tamaños de órganos mas reducidos). Entre 1480 y 1520, la tierra catalana francesa estaba bajo dominio de la Corona de Aragón y en la ciudad de Perpignan, se forma un grupo de pintores y escultores de origen septentrional y francés, de paso hacia la península ibérica.

La complejidad de las influencias de estas culturas afloran en el estilo pictórico de estas puertas, obra única en Francia, donde se aprecia la conjunción de aspectos medievales y renacentistas.

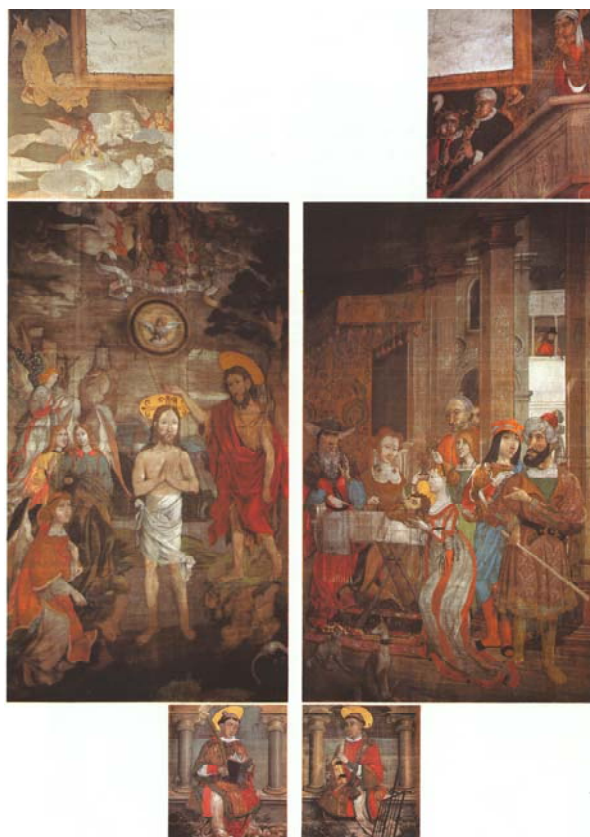


Ilustración 10

Las grandes puertas: El Bautismo de Cristo y el Festín de Herode

⁵ Este conjunto no ha sido restaurado y tampoco se conocen los temas pintados en el revés. MACARI, J . Conservadora Delegada de Antigüedades y Objetos de Arte para los Pirineos Occidentales. Extrait des "Connaissances des Arts", n° 406, Décembre 1985 y para la iconografía ver: AUSSEIL, A. *Les volets de l'orgue de la Catedral de Saint Jean Baptiste de Perpignan et l'atelier de Durer*. Archivos del Departamento de los Pirineos Occidentales, 1998.



Ilustración 11



Ilustración 12

Ilustraciones 11 y 12. Apreciamos detalles de realismo muy moderno para su época, la riqueza y el refinamiento italiano, la arquitectura renacentista en un marco lujoso y moderno, los grutescos, la decoración de guirnaldas y bustos a lo antiguo en los medallones, los colores vivos de algunos vestidos reflejan la moda italiana.



Ilustración 13

Ilustración 13. Destaca el parecido en cuanto a la técnica empleada con las sargas de la sacristía del Pilar (Zaragoza): pintura al temple aplicada directamente sobre la tela, sin la existencia de capa de preparación.



Ilustración 14



ilustración 15

Puertas de altar de Roda de Isabena 1556

III. ESTUDIO HISTORICO

III.1. Contexto Histórico Artístico

La escuela pictórica aragonesa de finales del siglo XV se relaciona con el estilo hispano flamenco representado por los seguidores de Bartolomé Bermejo y perdurará hasta principios del siglo XVI. Sin embargo las nuevas propuestas e ideales renacentistas se introducirán poco a poco en la península ibérica y por tanto en el antiguo reino de Aragón, todavía atractivo y poderoso para atraer a sus tierras, artistas y maestros de diferentes lugares de España, Flandes, Italia y Francia.

El modelo gótico sigue vigente en esta primera década del siglo y al mismo tiempo el renovado gusto hacia la manera romana se introduce a través de artistas procedentes de Italia y artistas nacionales formados en el extranjero. Todos traen consigo importantes fuentes de inspiración como son las colecciones de grabados, estampas (que tuvieron la importancia que tendrían hoy las fotografías) con modelos de los grandes pintores como Durero, Leyden, Raimondi, Veneziano, Desprez, Cort o Carraglio, que se repetirán y serán fuentes primordiales para las nuevas composiciones renacentistas. El inicio del Quinientos estuvo caracterizado preferiblemente por la influencia de maestros nacionales procedentes de Castilla y Valencia que ya recogían en sus obras influjos italianos (Paolo de San Leocadio, Rodrigo de Osona, Yáñez de la Almedina, Hernando de Llanos.) sobre los pintores Jerónimo Martínez, en Teruel (h. 1515), el Maestro de Sigena y Damián Forment. En cuanto a la influencia castellana, su máximo representante es Jerónimo Cosida, que probablemente se formaría con Juan Soreda en Sigüenza.

Por otro lado llegaron a Aragón, los pintores procedentes de Italia, Tomás Peliguet(1538)⁶ y Pietro Morone(1548)⁷ instalándose y formando talleres en nuestras tierras.

Durante el último tercio del siglo XVI, los maestros flamencos Roland Mois , Paulo Schepers y Guillaume de León renovarán el panorama pictórico aragonés. En buena parte, la evolución de la pintura aragonesa está determinada por aquellos artistas foráneos, los maestros nacionales y la importancia desempeñada por los libros de estampas y grabados.

Importantísimo papel desempeñaron los mecenas y comitentes, verdaderos artífices de la lenta y paulatina sustitución de las formas y modelos artísticos góticos por los renacentistas. Al igual que en otras zonas de la geografía hispana destacan ilustres personajes y humanistas dentro de los diferentes estamentos de la sociedad de aquella época: personajes de la casa real, del clero y de la nobleza. Insignes mecenas fueron Don Alonso de Aragón (1478-1520), hijo de Fernando el Católico, arzobispo de Zaragoza y de Valencia y virrey de Aragón, Don Juan de Aragón y Navarra (1484-1526) obispo de

⁶ MORTE GARCÍA, C. 1990 p 114

⁷ Las notas biográficas del pintor Pietro Morone se recogen de los últimos datos publicados por: MORTE GARCÍA, C., *Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón*. El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento. Universidad de Valladolid, 2004

Huesca, Don Hernando de Aragón (1498-1575), nieto de Fernando el católico, abad del monasterio cisterciense de Veruela, arzobispo de Zaragoza desde 1539 y virrey de Aragón. Entre el clero destacan, don Juan González de Munébrega (obispo de Tarazona (1546-1567), Don Jaime Cunchillos, obispo de Lérida (1513-1542), magnánimo mecenas de las artes plásticas aragonesas, y Don Pedro Agustín, obispo de Huesca (1545-1572). La nobleza representada esencialmente en la segunda mitad del siglo por el duque de Villahermosa, don Martín de Gurrea y Aragón, que tras su larga estancia en Europa conoció los centros artísticos más importantes del Renacimiento y convierte sus palacios de Pedrola y Zaragoza en un reflejo de las cortes europeas. Insignes también lo fueron, el vizconde de la Roda y de Millas, y Don Juan de Lanuza, justicia de Aragón.

Importante también resulta la actividad desarrollada en Tarazona con la remodelación de la Seo turasoniense a partir de 1490. <<Resulta sintomática la nutrida presencia entre los promotores de las obras de arte, de miembros del cabildo catedralicio en detrimento de otros grupos sociales>>⁸. En efecto, es asumida por los capitulares con la construcción de nuevas capillas y la reconstrucción del nuevo claustro y que se convirtieron en los <<centros de asimilación de los principios del Ars Nova en primera instancia y de los usos “al romano”>>⁹.

A mediados de la centuria destacan otros grupos impulsores de las nuevas formas artísticas: la burguesía (por ej. las familias turiasonenses de los Casenate y los Carnicer) contratando retablos para las capillas. Igualmente los concejos de los pueblos contratan los servicios de pintores, imagineros, tallistas para las obras de los retablos, al igual que las numerosas cofradías existentes que quieren embellecer su capilla titular. Constancia de ello la encontramos en los actos notariales: <<la Cofradía de la Transfiguración de Jesucristo, de albañiles, carpinteros, cuberos y torneros, contrata los servicios del albañil Gaspar de Peix, para la obra de su capilla titular sita bajo el coro de la iglesia del monasterio de San Francisco. Zaragoza. 1554, junio 13>>¹⁰, y también <<La Cofradía de San Valero contrata los servicios del escultor Juan de Liceire y del mazonero Juan de Ampuero, para la obra de su retablo titular en La Seo. Zaragoza, 1554, diciembre >>¹¹.

Zaragoza fue el centro más importante y en ella se ubicaron el mayor número de talleres de pintura que aportaron las formas y modelos plenamente renacentistas. El proceso de asimilación de estos modelos se realiza paulatinamente. Al igual que en otras zonas de la geografía hispana asistimos a una lenta substitución de las formas artísticas góticas por las renacentistas y en 1513 aparecen los primeros contratos de retablos en los que se especifica que el pintor ha de trabajar «”a lo italiano”», con el nuevo repertorio decorativo renacentista, como lo mandan Las Nuevas Ordenanzas de Pintores de Zaragoza en 1517 siendo un claro indicio de la renovación de los modelos artísticos. Los nuevos modelos a seguir se afianzan y generalizan en torno a mediados de siglo como nos lo indican las condiciones impuestas por los comitentes de las obras <<y las columnas labradas a lo

⁸ CRIADO MAINAR, J. 1992 p 416

⁹ Ibid.

¹⁰ Solo he escogido estas cofradías como ejemplo de su importancia como comitentes en los contratos de obras de arte. SAN VICENTE, A. 1991. Doc 52, p63.

¹¹ Op.cit. Doc 56, p. 66

romano conforme a la muestra y las frisas>>¹² ... << y esta caxa a de ser toda guarnecida al derredor de labores corintios en la qual caxa a de haver dos colupnas corintias astrados a los costados con sus estilobatos debaxo labrados al romano como por la muestra paresçe... y enriquecido de labores romanas... todos los frisos del retablo an de ser dorados y dados azul con sus labores romanas>>¹³ (1545).

Los pintores establecidos en Zaragoza van a realizar obras para el resto de Aragón, incluso para la ribera de Navarra y para Ágreda (Soria). Sin embargo, aquellas zonas que por razón de proximidad geográfica o fronteras eclesiásticas, reciben, además, otras influencias estilísticas: Huesca, la pintura catalana (el retablo de la iglesia de Capella, de P. Nunyes y E. Fernandes) y la zona sur de la de Teruel la valenciana; ciertos influjos de la pintura de la cuenca de Pamplona se advierten en la parte noroeste de la provincia de Zaragoza (retablo de la Virgen, h. 1530, en San Martín de Uncastillo), en donde trabajan a veces artistas residentes en Sangüesa (Navarra).

Los retablos pintados sobre tablas y de talla, alabastro, piedra y madera fueron las manifestaciones más significativas del mueble litúrgico durante el siglo XVI. La utilización del lienzo para la decoración de los retablos fue prácticamente nula. Este tipo de obra esta representada por los retratos de Moisés en el palacio de los duques de Villahermosa en Pedrola (Zaragoza). Hacia finales de siglo, sin embargo, siguiendo la tradición ya arraigada a finales de la Edad Media siguieron utilizándose profusamente los lienzos ó “sargas” pintados al temple para decorar las puertas de los altares.

Otras de las expresiones artísticas que se desarrollaron a partir de la segunda década de la centuria fue la pintura mural de la mano de los italianos, Tomas Peliguet y Pietro Morone, considerado por Jusepe Martinez en el siglo XVII como un <<gran pintor al fresco>>. Emplearon preferentemente el fresco en seco, es decir al temple en pinturas de la bóveda de la capilla mayor y el apostolado de la capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona, las pinturas de la capilla de Zaporta en La Seo de Zaragoza, las de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza.) y las de la iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza).

Pero, sin duda alguna, <<la gran figura aragonesa del renacimiento>>¹⁴ fué Jerónimo Vallejo, ó Jerónimo Cosida (doc.1532-1592), pintor, tracista y supervisor de obras desde cuyo taller zaragozano da a conocer la “manera rafaelesca” a la vez que las composiciones de los maestros Durero, Luca de Leyden, las propuestas lumínicas, el color y el conocimiento de la perspectiva de la pintura italiana. Su estilo tan personal unido a unas cualidades técnicas excepcionales y a la gran labor de mecenazgo realizada por don Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza, hacen de Cosida el pintor más contratado y conocido de la segunda mitad del siglo XVI en Zaragoza y sus alrededores (Tarazona, Pedrola, Navarra).

Quizás su fuerte personalidad artística no dejó sitio para las actividades de otros pintores en la ciudad de Zaragoza, y muchos como Pietro Morone tuvieron que situar sus

¹² . SAN VICENTE, A. 1991. Doc 3, p11

¹³ OP. Cit p. 13-14

¹⁴ MORTE GARCÍA, C. 1990, p 122

obradores fuera de la ciudad. La actividad desarrollada por los comitentes de las obras hizo que se asentaran talleres de artistas en diferentes partes de Aragón: Huesca, Teruel, Tarazona, Daroca, Barbastro, Calatayud, Ejea de los Caballeros, Pertusa y Albarracín.

En un etapa intermedia de su carrera Cosida, en el retablo de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Cálcena (Zaragoza) fechado entre 1554 y 1559 en el que <<el pintor muestra un gusto en acusar tras los ropajes la belleza del cuerpo femenino, aproximándose al artificio elegante de la “maniera”>>¹⁵ ha podido ser influido por la contemplación de obras italianas presentes en las colecciones privadas y del clero aragonés, conocidas por los inventarios. <<En ese tiempo ya había llegado Pietro Morone, pero los modelos figurativos del italiano no parecen incidir en la obra de Cosida>>¹⁶. Encargado de pintar el retablo mayor (con las puertas) que lo protegían en el del Monasterio de Veruela (1540) y el retablo mayor y sus puertas de Valderrobes (Teruel) entre 1545 y 1550 tuvo que encontrarse con Morone ya que este fue contratado en 1551 para policromar las desaparecidas puertas del retablo mayor de Veruela.¹⁷

El empleo de las sargas para las grandes puertas que cierran y protegen los retablos mayores y los principales órganos fue profuso durante todo el siglo XVI, se cerraban en la Semana Santa y tiempos de Cuaresma. También tenían un a función práctica para resguardarlos del polvo y de los humos de las velas y cirios. En muchos de los contratos entre comitente y pintor quedaba reflejado el acuerdo de incluir las puertas o cortinas en la construcción del retablo << *Es condición que el dicho Mayorga (pintor) a de pintar al temple como llevaba Nuestro Señor la cruz a cuestras en una cortina para delante del retablo* >>¹⁸ (1563) o bien se contrataba aparte, e incluso a otros pintores. En Aragón se han documentado altares “abrideros” en Valderrobes (Teruel), en el monasterio de Veruela, en Belchite (Teruel). Y todavía se conservan entre otros los de Paracuellos de Jiloca (Calatayud), Ibdes, (Calatayud), Roda de Isábena (Huesca), y los de la iglesia de la Magdalena en Tarazona .

La descripción de las puertas las encontramos en los contratos. No se tiene noticia del contrato realizado por Morone para realizar las puertas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Paracuellos de Jiloca, pero podemos basarnos en otros contratos de la misma época para hacernos una idea del mismo:

Capitulación fechada y firmada entre Jerónimo Cosida y Jerónimo de Ulleta, en nombre de la iglesia mayor de Belchite (Teruel) y el pintor Tomás Peliguat, para la obra del retablo mayor, de la advocación de San Martín. 1547 febrero 23

<<Item el dicho maestre Thomas a de azer quatro puertas de dos lienços uno por de dentro y hotro por de fuera de los cuayrones guarnecidos por su betat, tachetas y clabos y alguazas y todo lo necesario para ellas, las dos de las cuales an de cerrar todo el dicho

¹⁵ MORTE GARCIA, C 1990 p. 124

¹⁶ Ibid.

¹⁷ CRIADO MAINAR, J 1992

¹⁸ SAN VICENTE, A. 1991 Doc 99, p. 117

retablo del banco arriba y las otras dos an de cerrar el banco y estas an de ser partidas por medio cada huna y hasidas con sus alguazas a fin que cuando quisieremos no se abran sino las medias destas baxas, las quales a de dar asentadas en el dicho retablo ofrece el dicho maestre Tomadse dar toda la dicha obra ..así el retablo como las puertas...¹⁹>>

En sarga se realizan también los monumentos de Semana Santa, conocidos mejor por los documentos, pues los testimonios que quedan son escasos (figuras del Antiguo Testamento de Tomás Peliguet, en el Museo Capitular de Huesca). La pintura sobre sarga era una especialidad como lo demuestran las Ordenanzas de Pintores: el oficio de sarguero ó cortinero, que aún perteneciendo al mismo gremio, tenían que examinarse para acceder a tal titulación y demostrar si <<sabían ordenar estorias e figuras...si saben labrar verduras e matas>> (Ordenanzas de Málaga 1611)>>, <<debían facer una dama e un galant y en ella brotes y caças y aves y una faxa del romano...>>(Ordenanzas de Zaragoza de 1517)²⁰.

Pietro Morone como de pintor de sarga, después de realizar su primer encargo de este tipo para pintar "las puertas bajas" del retablo del monasterio de Veruela (1551)²¹, es llamado para pintar las puertas de Paracuellos de Jiloca en 1552.

En el contrato de otro pintor contemporáneo a Morone, Tomás Peliguet, para la realización de la obra sobre las puertas del retablo mayor de la parroquia se detallan la técnica a emplear, las historias y escenas a representar, los andamios, y el precio, que generalmente se pagaba en tres partes, la última en el momento en el que estuviera acabada. Queda documentado que se realizaron en la misma iglesia, "alquilando" a la parroquia la madera necesaria para los andamios. En otros contratos figuran las cantidades reservadas para los "portes" de las piezas acabadas en taller <<y lo tiene de dar asentado a sus costas del en la iglesia mayor del dicho lugar en aquella parte que a dichos executores parescera, y el coste de llebar dicho retablo hasta el dicho lugar ha de ser a costa de los dichos ejecutores>>²².

Las grandes dimensiones de las puertas de retablos obligaban a realizarlas in situ, trasladando a los ayudantes y parte del taller. El precio de las puertas de Tomas Peliguet ascendía a 1.300 sueldos²³.

¹⁹ Op.cit. . Doc 5, p 14.

²⁰ BRUQUETAS GALAN, R. Técnicas y materiales de la pintura.. Madrid 2002. p 299

²¹ Dato que aparece en *El libro de memorias de los alaciados de Don Hernando de Aragón y fr Lope Marco*, CRIADO MAINAR, J, Turiaso 1992 p 528

²² SAN VICENTE, A. 1991 Doc 25 p. 34-35

²³ Ver el contrato "literal" en apéndice I.



Asunción de Nuestra Señora. Puerta interior del retablo mayor de Valderrobres. Jerónimo Vallejo Cosida. 1545-1550. Desaparecida. (Foto Archivo Mas).

537



Retablo mayor de Valderrobres. Jerónimo Vallejo Cosida y Nicolás de Lobato. 1545-1550. Casi totalmente destruido en 1936. (Foto Archivo Mas).

Ilustración 14

Ilustración 15

Hoy en día desaparecidas, las puertas que pintó Jerónimo Cosida para el altar de Santa María en Valderrobres (Teruel) en 1545, contemporáneas de las puertas de Paracuellos de Jiloca, y modelo para las puertas del retablo de Ibdes, que pintaría Morone en 1555.

<<El pintor Jerónimo Vallejo concierta la obra de mazonería de un retablo que ha de hacer Nicolás de Lobato, por encargo del arzobispo Hernando de Aragón y para la iglesia de Santa María en Valderrobres (Teruel) 1545 mayo 27 ...<<el dicho reliquiario aya de abrirse por de çaga del retablo con dos medias puertas. L'ancheza de las polseras por qua"n"to ahora no se puede decir asta ver lo que saldra el retablo y custodia no se nombra entonces se aran conforme lo necesario para que las puertas cierren y abran el retablo para que este guardado>>²⁴. Las escenas están incluidas en una espectacular arquitectura fingida, La Ascensión en el lado del Evangelio y la Asunción en el de la Epístola. A diferencia de las de Ibdes contratadas en 1555, las de Valderrobres no están divididas en "altas" y "bajas".²⁵

²⁴ Op.cit. . Doc 2, p 9.

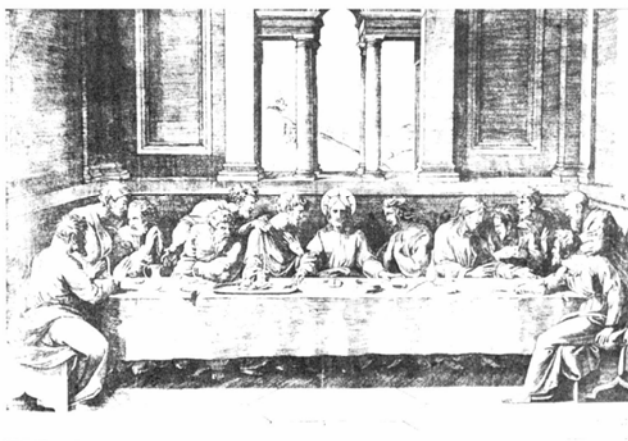
²⁵ CRIADO MAINAR, J 1992 Doc 2, p. 528

El retablo y las puertas de Veruela fueron contratadas por Cosida en 1540 y no estaban acabadas hasta que Pietro Morone en 1551 fue contratado para su terminación²⁶.



Ilustración 16. La Última Cena pudo ocupar una zona de la parte baja, probablemente el exterior de la puerta²⁷.

En realidad poco queda de estas puertas contemporáneas a las de Paracuellos de Jiloca y que se supone pudieron servir de modelo para las puertas de Iddes.



Última Cena. Puertas del Antiguo retablo mayor de Veruela.
ronimo Vallejo Cosida, 1544. Paradero desconocido. (Foto Compañía de Jesús).
Última Cena. Grabado de *Marcoantonio Raimondi*.

Ilustración 17. Copia de un grabado de Marcoantonio Raimondi.

²⁶CRIADO MAINAR, J 1992 "Doc VII p 528" En este mes [septiembre 1551]hize hazer las puertas vaxas del retablo por donde se entra al sagrario, de bultos de ymagineria. Costaron 400 sueldos. Y a Pietro, de pintarlos y de dorarlos, 600 sueldos. De alguazas y picaportes,108 sueldos"

²⁷ Fotografía publicada por la Compañía de Jesús. La obra se conserva en una colección privada de Cascante (Navarra).

III.2. Biografía Del Pintor Pietro Morone

Pietro Morone, pintor italiano, nacido entorno a 1515-1520 en Piacenza entonces Lombardía italiana y fallecido en 1577 en Calatayud, Zaragoza, es uno de los muchos pintores trabajaron de la segunda mitad del siglo XVI en Aragón. Durante los casi treinta años de actividad²⁸ en tierras aragonesas (fue vecino de la capital bilbilitana entre 1551 y 1577) desarrolló una actividad intensa como pintor de frescos, pintor de retablos, pintor de sargas, tracista y supervisor de obras.

Introdujo en Aragón las nuevas vanguardias italianas junto a su compatriota Paolo de Montalbergo.

Con los conocimientos que había adquirido en Roma, durante su probable formación en el taller de Perino del Vaga en esta ciudad, sobre la escuela de pintura romana de Rafael, Giulio Romano, Salviati, Miguel Angel y Volterra y a la vez con modelos italianos y una amplia obra gráfica traída desde Italia como son los grabados, estampas y dibujos, introdujo tempranamente en Aragón la nueva estética italiana y fue un artista enteramente de su tiempo.

Sin embargo poca influencia de tradición aragonesa encontramos en su obra. Giuseppe Martínez lo definía como maestro <<más inclinado a la manera grande que a la pequeña>>, y <<que nos dejó un ejemplo en sus obras de grande humildad, no teniendose a menos de valerse en ellas de trabajos ajenos, cuyas figuras acomodaba con tanta gracia y unión, y tan bien acomodadas, que parecían sus historias hijas naturales de su entendimiento>>. Como pintor “copista”, por la situación geográfica de la mayoría sus obras (las encontramos alrededor de Calatayud, en Tarazona, y en el margen aragonés de las provincias de Soria, Navarra y al final de su vida en Zaragoza), y como por la importancia que ocupaba en ese momento dentro del panorama pictórico aragonés el maestro Jerónimo Cossida, la obra de Pietro Morone ha sido relegada en un segundo plano dentro de las artes pictóricas aragonesas del tercer tercio del siglo XVI.

De la vida de Pietro Morone sabemos poco. Contratado en Roma por Luis de Lucena, llegó junto a Paolo de Montalbergo a Barcelona en 1548 (retablo de Santa Cecilia en la iglesia de de San Miguel, hoy desaparecido) y partió a Guadalajara realizando las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles para las que había sido contratado. Seguidamente, por separado, se instaló en Aragón y Paolo de Montalbergo en Cataluña. Su principal patrón y mecenas fue Juan González de Munébrega, obispo de Tarazona (1547-1567); Pietro Morone se casó con Jerónima de Luna y los hijos que tuvieron no les sobrevivieron, falleció en Calatayud en 1577, siendo inhumado en la iglesia de San Juan de Vallupié sin haber vuelto a pisar tierras italianas.

²⁸ Actividad que está documentada en los últimos estudios publicados por MORTE GARCÍA, C., *Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón*. El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento. Universidad de Valladolid, 2004

Sin embargo durante los treinta años en los que estuvo trabajando en tierras aragonesas, se adaptó al gusto español por los grandes retablos tan diferente al italiano. Encuentra la “manera” que lo hace inconfundible: fisonomías tipificadas, colores agradables, apastelados de la tonalidad de los frescos, figuras amplias que rellenan toda la tela, anatomías inconfundibles heredadas de las miguelangelescas, sus composiciones no evolucionaron y su pintura apenas tuvo desvíos dentro de los propios modelos copiados. Sus pinturas sobre tabla resultan algo más inciertas: la retablística no debía de ser el medio más adecuado para un pintor de su formación como fresquista.

Realiza numerosos conjuntos, muchos de ellos desafortunadamente desaparecidos pero descritos y documentados. En su mayoría de temática religiosa, sin despreciar las decoraciones renacentistas para palacios aragoneses, podemos contemplar la obra que ha llegado hasta nosotros: el conjunto del retablo de la iglesia parroquial de Paracuellos de Jiloca (Calatayud), el retablo de la ermita de Santa María de la misma localidad, las puertas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel y el retablo de la Virgen en Ibdes (Calatayud), la galería de retratos de obispos del Palacio Episcopal de Tarazona, el retablo mayor de Santa María Magdalena de Tarazona, las pinturas murales del Palacio Guarás de Tarazona (**Ilustración 18**), las pinturas murales en grisalla del palacio Magallón de Tudela, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fustiñana, el retablo mayor de San Miguel en Tarazona, y las pinturas murales de la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza.

En cuanto a maestros colaboradores destaca Tomas Peliguet, y en su taller trabajaron Antón Claver, el pintor zaragozano Miguel López, Domingo de Yanguas y Juan Bautista (en retratos de obispos en el Palacio arzobispal de Tarazona), Francisco Largo y Pedro Mendoza a quien Morone dejó en su testamento las herramientas de su oficio. La actividad profesional de los pintores durante el siglo XVI mantiene todavía matices de carácter artesanal y gremial, como lo indican la realización de las obras de forma colectiva, la aceptación de encargos de rango secundario (pintar tallas, claves, banderas, cortinas, etc.) o el hecho de que los artistas estaban frente a sus clientes en una relación laboral legal. En estos contratos el pintor quedaba estrechamente vinculado a las preferencias y gustos de sus clientes (procedían sobre todo del estamento eclesiástico y nobiliario, el estado llano participaba de forma colectiva); en ellos se fijaban cláusulas muy precisas de cómo debían ser las obras (modelos, medidas, colores, iconografía, etc.), el modo de pago, e incluso se especificaba la posibilidad que tenía el cliente de rechazarlas. Para evitar futuros pleitos era usual que aquél visitara el taller del pintor y viera la marcha del trabajo.

Los encargos de las obras pictóricas se hacían por medio de un contrato ante notario²⁹, en donde se especificaban muy detalladamente las obligaciones de cada una de las partes afectadas. Morone necesariamente tuvo taller para emprender varias obras a la vez y poder cumplir en los plazos impuestos por los contratos la terminación de los mismos. Padeció la enfermedad de la gota, que le dejó según <<la certificación notarial del 10 de diciembre de 1572 impedido de piés y manos >>.

²⁹ Recopilados por Angel SAN VICENTE en el *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Zaragoza 1991,

Con motivo de la exposición de “ARAGÓN Y LA PINTURA DEL RENACIMIENTO”. Zaragoza, octubre-noviembre de 1990 en el Museo e Instituto <<Camón Aznar>>, se dio a conocer una de las sargas de las puertas del retablo de la iglesia de San Miguel de Ibdes “*Creación de Eva*” y “*Santas mujeres ante el sepulcro vacío de Cristo*”³⁰. La restauración puso en valor la obra y poco a poco se fueron restaurando el resto de las sargas. El estudio fotográfico realizado con motivo de aquella restauración y el realizado con motivo de este trabajo de las puertas del retablo de la Iglesia de San Miguel en Paracuellos de Jiloca nos permitirá conocer la técnica de <<micer Pietro Moron, pintor italiano>>.

Las dos obras estudiadas realizadas entre 1552 y 1557, son, después de las desaparecidas puertas bajas del retablo mayor del monasterio de Veruela (1551) y la decoración de la cúpula de la escalera mayor del palacio episcopal de Tarazona, de las primeras que realiza Pietro Morone en Aragón. Podemos pensar que en ellas se fijan los modelos traídos de Italia y que luego repetirá en todos los conjuntos de misma iconografía a lo largo de su carrera. Representan en el principio de la segunda mitad de la centuria la vanguardia italiana en el panorama pictórico hispano, y de ellas podemos tipificar la técnica y los modelos de este pintor. En estos trabajos contaría seguramente con colaboradores pero podemos pensar que prácticamente la policromía es enteramente de su mano.



Ilustración 18

Pinturas murales del palacio de Guarás en Tarazona. Alegoría a las matemáticas.

³⁰ Restauradas por Christine Larsen Pehrzon-M^a Pilar Bea González .

III.3. Descripción De La Obra

<<En diciembre de 1552 micer Pietro Moron, pintor italiano, se encontraba en Paracuellos de Jiloca (Calatayud), para acometer los trabajos en esta localidad destinados a la iglesia parroquial y a la ermita de Santa María, finalizados en septiembre de 1557.>>³¹

El retablo mayor y las puertas del mismo fueron pintadas por Pietro Morone entre 1552 y 1557, ayudado por Antón Claver <<un pintor, que en octubre de 1552, a la edad de veinte años entraba en el taller del italiano; también relacionado con su obrador, por esas fechas, debió de estar el pintor zaragozano Miguel López>>³².

Esta obra de gran envergadura y el retablo lateral de San Miguel Arcángel para la ermita de Santa María de la misma localidad, fueron realizadas en un relativo corto período de tiempo, cinco años, por el maestro Morone y sus ayudantes. A través de Las Ordenanzas del Gremio de Pintores de Zaragoza (aprobadas en 1502 y reformadas en 1517) sabemos que los talleres seguían funcionando con una doble misión: lugar de trabajo y escuela de aprendizaje. Existían, sobre todo en el primer tercio de la centuria, los «contratos de compañía» o asociaciones entre distintos talleres para realizar obras en común. Únicamente podían abrir taller y contratar obras aquellos que hubiesen superado el examen de «pintor de retablos». Según la categoría de un taller, el maestro pintor trabajaba solo o ayudado por un equipo de colaboradores, entre los que se encontraban los oficiales y los aprendices.

El retablo compuesto por tablas y tallas, está dedicado a San Miguel Arcángel, cuya figura tallada aparece en el centro de retablo. Las tablas se conservan en mal estado de conservación, con los barnices oxidados y numerosos repintes, al igual que las tallas y parte de la arquitectura que se encuentran muy repintadas.

Los lienzos de las puertas están pintados por ambos lados. Encontramos cuatro puertas articuladas en la parte inferior que cierran la predela y dos puertas grandiosas que cierran el cuerpo central del retablo, coronadas por dos lienzos pequeños que al cerrarse ocultan las tallas que representan la escena el Calvario en el ático del retablo.

ICONOGRAFÍA

Las cuatro puertas articuladas de la predela, en su parte interior (y que queda a la vista cuando están abiertas), de izquierda a derecha aparecen escenas pintadas con temas del Antiguo Testamento: En el lado de la Epístola, *La Creación de Eva*, decorada en la parte inferior con un paramento de temática profana, pareja de *tritones* sobre fondo blanco y *El Sacrificio de Caín y Abel*. En el lado del Evangelio *El Pecado original* con otra pareja de *tritones* sobre fondo rojo en la parte inferior y *Caín matando a Abel*.

³¹ MORTE GARCÍA, C., *Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón* El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento. Universidad de Valladolid, 2004, p.320

³² *Ib.*

En su parte exterior (que queda a la vista cuando están cerradas), de izquierda a derecha, los temas tratados corresponden al Nuevo Testamento: En el lado de la Epístola *La Resurrección de Lázaro* y una decoración profana pintada sobre fondo rojo *figurillas realizando ejercicios gimnásticos*, Las dos sargas centrales esta representada *La Santa Cena*. En el lado del Evangelio *Jesús lavando los pies a sus discípulos* y *figurillas sobre fondo rojo*.

Las dos grandiosas puertas centrales: están representados los temas del Nuevo Testamento: en su interior, *El Nacimiento de la Virgen* y en el interior *La Anunciación*.

En el exterior, aparecen los temas de *El Descendimiento* y a la derecha *La Resurrección de Cristo*.

Los dos lienzos pequeños que cierran la tabla del Calvario: en el lado de la Epístola y en el interior *El Sol*, encima del *Nacimiento de la Virgen*. En el lado del Evangelio *La Luna*, encima de *la Anunciación*. Según San Agustín simbolizan la relación prefigurativa de los dos Testamentos: El Antiguo Testamento, *La Luna* y el Nuevo Testamento, *El Sol*.

En la parte exterior, los atributos de la Pasión de Cristo.

TIPO DE LIENZO.

La tela es de origen vegetal lino ó cáñamo, fibras normalmente utilizadas en este tipo de obra. Se aprecia la irregularidad característica de los tejidos manuales. El tipo de ligamento es el tafetán, ligamento entrecruzado de los hilos 1 x 1 con costuras por la unión de piezas de tela. En diferentes zonas donde existen lagunas y pérdidas de color se encuentra a la vista el tejido, al igual que en algunos bordes de la trama, y la densidad es de 15 hilos por trama x 13 de urdimbre por cm² (densidad media). Los de la urdimbre son más finos que los de la trama. La torsión de las fibras es en S.

El lienzo tiene un ancho de telar de 1.14 cm, y las costuras necesarias para obtener el tamaño de lienzo adecuado están realizadas algunas con punto por encima y otras con doble punto y se presentan en el sentido horizontal. Morone ha utilizado el ancho de telar en sentido horizontal: la urdimbre en este caso se presenta en horizontal y la trama en vertical.

Los lienzos aparecen bien tensados, pegados y clavados a los bastidores siguiendo los consejos de Cennini <<Sigue este procedimiento: primero te conviene colocarla bien extendida sobre el bastidor y clavarla por el derecho; luego clavar calvitos por todo el borde del bastidor, de forma que quede bien tensada en todos los puntos>>. La urdimbre y la trama en general coinciden en sentido vertical y horizontal con el bastidor. El lienzo está calvado cada 4 cm con tachuelas sobre una cinta de algodón gruesa que aísla el contacto directo de las tachuelas con el lienzo. Necesariamente los lienzos se colocaron en los bastidores antes de pintarlos. Las cabezas de las tachuelas en los largueros de los bastidores aparecen recubiertas por la pintura original. Las tachuelas también están clavadas directamente sobre el lienzo en todo el largo de los travesaños diagonales de modo que queda perfectamente tensado. Se observa que el lienzo está pegado al bastidor y a los largueros diagonales que cruzan de forma irregular el bastidor.

LOS BASTIDORES.

Estos son muy robustos, compuestos de largueros y travesaños dispuestos diagonalmente (no llegan de esquina a esquina) con una sección de 5cm por 7cm, en madera de pino, ensamblados a caja y espiga. Esta estructura de madera no se ha alabeado con el paso de los años .y no tiene cuñas.

SISTEMA DE SUJECCIÓN Y MECANISMOS DE ABERTURA.

Las puertas muy pesadas están montadas con clavos sobre gruesos goznes metálicos clavados a un pilar de madera sujeto por medio de numerosos travesaños encastrados con yeso al muro de la iglesia. El sistema es de gran complejidad y minuciosamente calculado porque el abrir y cerrar no supone el manejo de la fuerza, sino todo lo contrario, se abren y se cierran suavemente por su propio peso.

Las puertas de la izquierda han sufrido un desplome de su sujeción original al muro donde están encastrado, provocando el alabeamiento de los bastidores y generando dificultad en el manejo de las puertas.

DIMENSIONES

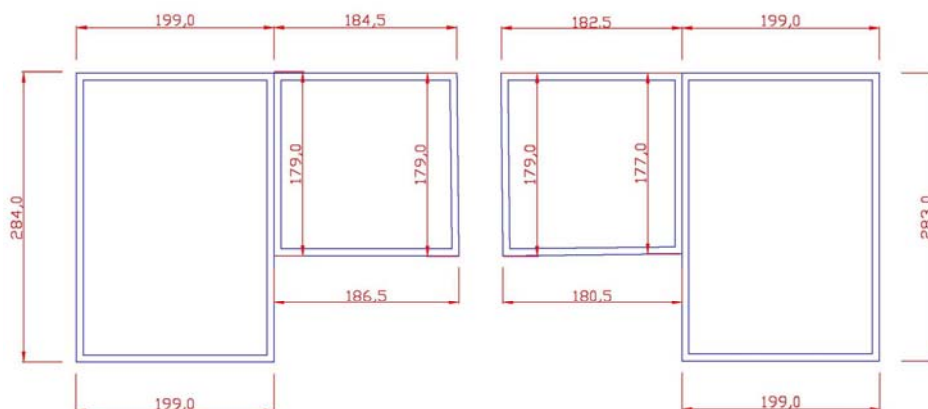


Ilustración 19. Medidas en cm.



Fot. 1

Fot. 1 Visión general de las puertas abiertas del retablo dedicado a San Miguel Arcángel en la iglesia de Paracuellos de Jiloca en Zaragoza, pintadas por Pietro Morone entre entre 1552 y 1557.



Fot. 2

Fot.2 Visión general de las puertas cerradas del retablo.



Fot. 3



Fot. 4

Fot.3 *El Nacimiento de la Virgen.* En esta escena grandiosa y en la que Morone utiliza sus conocimientos en la representación de la tridimensionalidad del espacio <<la relación mas clara se puede establecer con la pintura realizada por Sebastiano del Piombo en la Capilla Chigi (1533-1534) en Nuestra Señora del Popolo >>.

Fot. 4 *La Anunciación* << conecta con el fresco realizado por Perino del Vaga en la capilla Pucci de Santa Trinidad dei Monti (1525)>> y << es casi idéntica a la pintada por Montalbergo en las puertas del órgano de la catedral de Tarragona (1563-1565)



Fot. 5



Fot. 6

Fot. 5 *El Descendimiento* <<es copia casi literal del fresco pintado por Daniel Volterra, entre 1545-1546, en la capilla Orsini de la iglesia de Trinità dei Monti de Roma>>³³.

Fot. 6 *La Resurrección de Cristo*, también tiene elementos iconográficos de pintores italianos, y nos sorprende la luminosidad del fondo. << los ángeles son modelos conectados con los de Perino del Vaga y el resto con los de Miguel Angel>>³⁴

³³ MORTE GARCÍA, C. *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, p.320.

³⁴ *Op. cit.*p.321.



Fot. 7

Fot. 7. Las cuatro puertas articuladas de la predela.: *La Resurrección de Lázaro*, copia de Perino del Vaga en la capilla Massimi de Trinità dei Monti (1537-1538)³⁵, *La Santa Cena* pintada en dos puertas, y *Jesús lavando los piés a sus discípulos* donde << la ordenación general de la escena procede del grabado de Durero de la *Pequeña Pasión*>>³⁶. Las dos puertas centrales por su configuración dejan espacio para el altar. Se advierte como la estructura está encastrada al muro mediante travesaños sujetos con yeso. Los goznes de las puertas pasan desapercibidos y el conjunto se cierra casi herméticamente.

³⁵ *Op. Cit.* p. 323

³⁶ *Ib.*



Fot. 8 *La Resurrección de Lázaro*



Fot. 9 *Jesús lavando los pies a sus discípulos*

Fot. 8 *La Resurrección de Lázaro* << copia de la misma escena pintada por Perino en la Capilla Massimi de Trinitá dei Monti (1537-1538) >>.

Fot. 9 *Jesús lavando los pies a sus discípulos* << la ordenación general procede del grabado de Durero de la "Pequeña Pasión". (En la parte inferior decoración profana) .



Fot. 10 *La Santa Cena*

Fot. 10. *La Santa Cena*, dividida formalmente en dos formando una sola escena. Pierto Morone no coloca a Jesús en el centro de la escena de modo que la abertura no coincide con el rostro.



Fot. 11
La Creación de Eva



Fot. 12
El Pecado original



Fot. 13
El Sacrificio de Caín y Abel



Fot. 14
La Muerte de Abel

Las escenas del Antiguo Testamento aparecen en la parte interior de las puertas que cierran la predela y son las que quedan a la vista la mayor parte del año, incluso las mas pequeñas quedan replegadas alguna vez contra el muro de la iglesia, quedando expuestas solamente *La Creación de Eva y El Pecado Original*.

Sorprende desde un primer momento la diferencia de tonalidad de las sargas pintadas en el interior (Fot. 11, 12, 13 y 14) y las del exterior (Fot. 8, 9 y 10) de las puertas. Queda patente en este caso el poder fotodegradativo de la luz natural. La acción secular de la luz sobre la capa pictórica ha degradado el tono, la viveza y el resplandor del color original y provocado la decoloración de los pigmentos en las escenas. La parte replegada queda prácticamente en la oscuridad durante la mayor parte del año y se ha conservado en un estado mucho más puro. Cabe destacar que los focos que existen hoy en día se colocaron hace pocos años y se encienden en muy pocas ocasiones

IV. METODOLOGÍA

La investigación de la obra artística mediante los métodos de análisis holísticos, no destructivos, no invasivos como es la técnica de la fotografía permite descubrir y evaluar, de forma selectiva, los datos que aportan los documentos gráficos. El acercamiento progresivo a la obra se ha realizado mediante los diferentes tipos de fotografía:

-Las fotografías dentro del espectro visible: normal difusa, con luz rasante ó tangencial (generales, detalles y macrofotografías), fotografía con lupa binocular o microfotografía.

-Las fotografías dentro del espectro no visible: infrarojo en blanco y negro, infrarojo con fuente de calor o lámpara infrarroja, reflectografía de de infrarrojos y luz ultravioleta.

La fotografía nos permite obtener imágenes no visibles al ojo humano, las imágenes obtenidas a través de las diferentes longitudes de onda se toman con distintos métodos y cada uno de ellos nos aporta datos nuevos y diferentes.

Los métodos de análisis se basan en el empleo de radiaciones visibles como invisibles. La tipología de análisis de obras de arte dentro del espectro invisible se realizada mediante la excitación de las materias constituyentes de la obra a examinar, con iluminación de diferentes longitudes de onda del espectro.

ESPECTRO ELECTROMAGNÉTICO

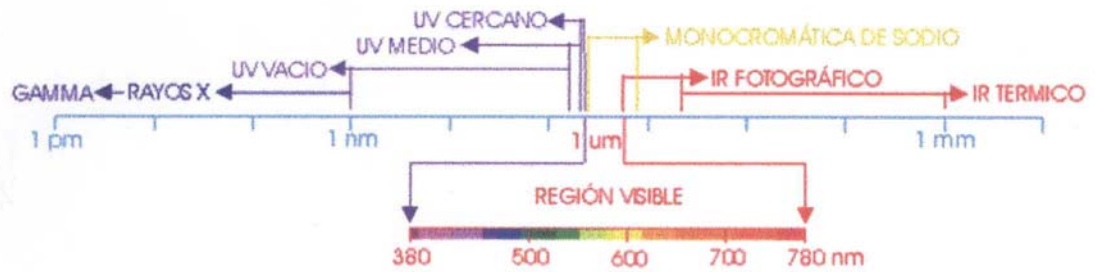


Ilustración 20: Representación del espectro electromagnético.

IV. 1. Las Fotografías Dentro Del Espectro Visible.

IV. 1. 1. Normal difusa

Para captar las imágenes con luz difusa no se han empleado focos. Se ha recurrido a la luz natural que entra en la iglesia a través de las ventanas altas del prebisterio y de la nave central.

Para aprovechar la iluminación natural se han tomado las fotografías a diferentes horas del día, con cámara analógica Pentax P30 y Canon Eos 650. El objetivo empleado es de 50 mm.

Debido al gran tamaño de la obra a fotografiar se han utilizado andamios con plataformas anchas para colocar el trípode de la cámara con el fin de obtener fotografías perpendiculares a los lienzos.



Fot. 15 Durante la toma de las reflectografías.

IV. 1. 2. Luz tangencial.

Tomadas por cámara digital Canon EOS 30D, y analógica Canon EOS 650. Con focos de luz blanca de tungsteno colocados de forma paralela u oblicua y en ángulos variables, obtenemos las imágenes del efecto que producen las sombras hasta en los más pequeños relieves de la superficie, las craqueladuras, las costuras de las piezas de tela, la marca de los bastidores. y de los brillos o reflejos que produce la luz rasante.

En las imágenes con luz rasante no se aprecia bien el color pero podemos observar el aspecto de la superficie de la obra detectando una valiosa información para conocer la técnica empleada y el estado de conservación de la obra.

Información sobre el estado de conservación: parches, cosidos, suciedad superficial, desgarros, cera , goterones de excrementos.

Aparece la superficie general de cada sarga, sobresalen las costuras de las piezas de tela, la marca de los bastidores.

Podemos identificar dos tipos de superficie:

- Superficie donde domina el craquelado general, particularmente los azules del cielo presentan un craquelado más fino debido a un espesor menor de la capa pictórica. Es brillante, posiblemente barnizada con clara de huevo.

- Superficie donde se aprecian los hilos de trama y urdimbre, sus imperfecciones derivadas de la manufacturación del lienzo en telar manual, con lo que concluimos que la capa pictórica es muy fina y que no está craquelada. El aspecto es mate.

Detalles:

El lienzo se encuentra pegado a los travesaños del bastidor. En algunas zonas el lienzo esta irregularmente tensado,

El lienzo esta clavado a los largueros exteriores del bastidor al igual que a los diagonales, cubre los goznes, y se ha colocado una cinta entre el lienzo y las tachuelas que están separadas entre ellas por 4 cm.

Se observan mejor las diferencias de textura de los dos tipos de capa pictórica:

- La forma de las craqueladuras.

- El tejido, en este caso es tafetán, tejido simple formado por una urdimbre y una trama tejido con ligamentos simples. Las costuras de unión de las telas son horizontales. Observamos que la trama es más gruesa y efectúa una línea más acentuada formando unos cordoncillos verticales dando un aspecto rugoso a la superficie.

- La trama presenta zonas deshilachadas, nudos y muchas imperfecciones. Lo más probable es que el lienzo se utilizó sin haberlo pulido previamente. (con piedra pómez para alisarlo).

En el conjunto de puertas de Paracuellos, a través de las imágenes generales tomadas con luz tangencial observamos principalmente que la parte interna de las puertas (*Creación de Eva*, *Sacrificio de Caín y Abel*, *Pecado original* y *Muerte de Abel*) están pintadas sobre una preparación de yeso y cola y la superficie pictórica es brillante y se encuentra en general muy craquelada.



Fot. 16

Con la luz rasante, podemos observar el craquelado de la superficie pictórica en *la Creación de Eva*, el travesaño diagonal y la costura de unión de dos telas.



Fot. 17 *El Pecado original*



Fot. 18 *El Sacrificio de Caín y Abel*



Fot. 19 *Detalle*

En las 17,18 y 19 con luz rasante observamos las craqueladuras características de las pinturas pintadas en el interior de las puertas.

La parte externa de las mismas (Fot. 20, 21 y 22) (*Resurrección de Lázaro, la Santa Cena y Jesús lavando los pies a sus discípulos*) están pintadas sobre el lienzo “encolado sin preparación. Se observa claramente el dibujo de la tela.



Fot. 20 *La Resurrección de Lázaro*



Fot. 21 *Detalle*



Fot. 22 *Detalle*

Apreciamos perfectamente el dibujo del “tafetán”. La trama está formada por hilos más gruesos, vemos los defectos de las fibras: deshilachados, torsión gruesa. El lienzo es rugoso y no ha estado tratado para eliminar sus defectos, parece una tela de poca calidad.



Fot. 23 *Jesús lavando los pies a sus discípulos*



Fot. 24 *Detalle*



Fot. 25 *La Santa Cena*

El lienzo se encuentra tensado y montado sobre los goznes de la puerta y las tachuelas clavadas sobre una tira de cinta gruesa par proteger el lienzo que esta pegado al bastidor. Las sargas se pintaron humedeciéndolas solamente por la cara externa, una vez clavado el lienzo al bastidor.



Fot. 26 *Detalle*

Se observan el mal estado de conservación, goterones de cera, parche, roturas y cosidos.



Fot. 27 *Detalle Jesús lavando los pies a sus discípulos*



Fot. 28 *Mismo detalle*

Apreciamos las imperfecciones del lienzo en las fotografías con luz rasante, mientras que con la luz difusa no se advierte, las irregularidades del lienzo.



Fot. 29 *Detalle Santa Cena*



Fot. 30 *Mismo de talle*

IV.1. 3. Macrofotografías.

Tomadas con lentes de aproximación (CLOSE UP), +1, + 2 y +3. Realizadas con cámara analógica Pentax P30 y con ayuda de luz artificial blanca.

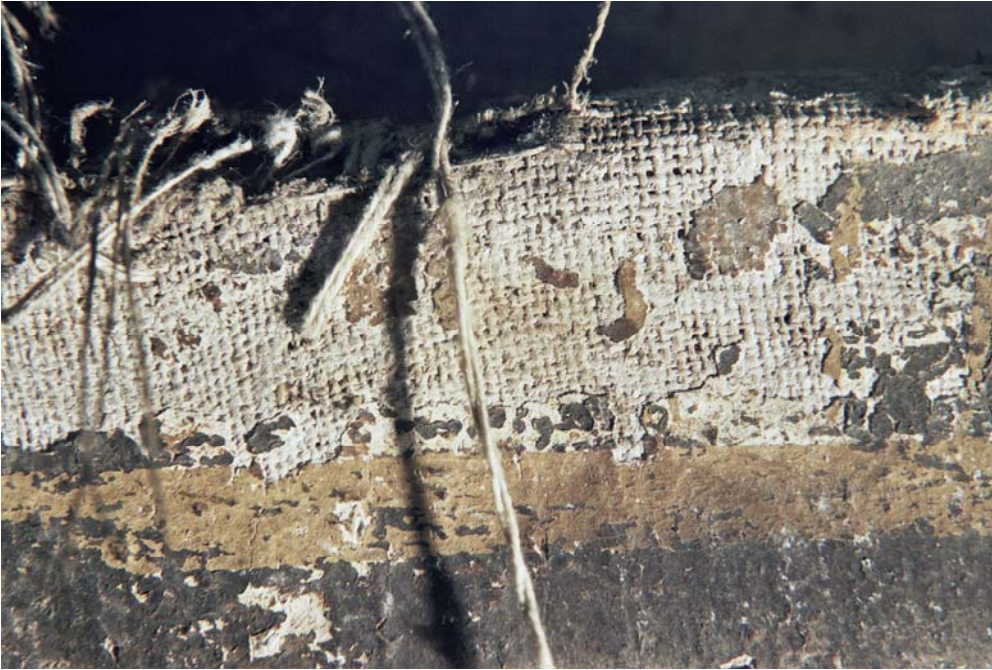


Fot. 31 Detalle puertas interior , fondo rojo de la decoración de las figurillas.

La capa pictórica se desprende de la preparación, la pérdida de adherencia provoca las características craqueladuras.



Fot. 32 Mismo detalle



Fot. 33 *Deshilachado de un borde, puerta interior.*

Fot. 33. Detalles de la tela, se aprecia el ligamento de tafetán y la preparación blanca.

Fot. 34. En este detalle se aprecia que la pintura ha sido aplicada directamente sobre el lienzo.



Fot. 34 *Superficie pintada Santa Cena*



Fot. 35 *Detalle pié de Adan en La Creación*

El perfilado de las figura lo realiza Morone a pincel con trazos color tierra. Repasa los contornos realzando el dibujo. La textura y acabado final es diferente en los dos ejemplos.



Fot. 36 *Detalle manos Santa Cena*



Fot. 37 Detalle pie *Santa Cena*

Fot. 37. Debido a la pérdida de pintura, se puede observar el dibujo subyacente de los dedos del pie, en color tierra y la forma de repasar el contorno en tono más oscuro.

La zona azulada está pintada sobre el tono base del fondo y los dedos dibujados en gris clarito. Primero pinta las grandes masas de color para dibujar y colorear sobre las mismas.



Fot. 38 Detalle pie *Santa Cena*

IV.1.4 Microscopio estereoscópico.

Muestras analizadas con microscopio estereoscópico. Modelo KIOWA serie SDZ con cámara analógica Pentax P 30.

Muestra n° 1: Fibra del tejido del Sacrificio de Caín y Abel.

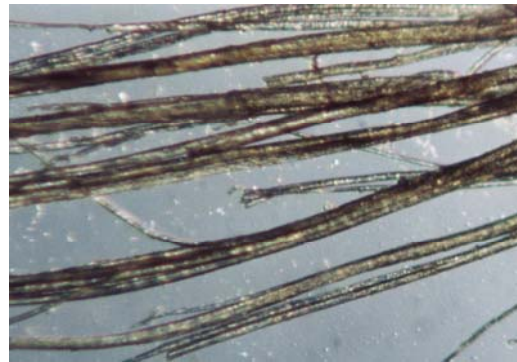
Muestra n° 2: Fibra del tejido del Sacrificio de Caín y Abel.

Muestra n° 3: Corte radial de la madera del bastidor de la Santa Cena.

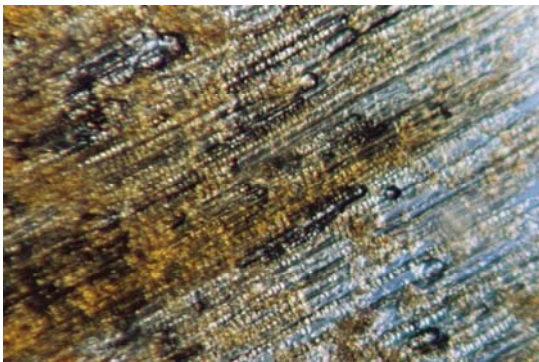
Muestra n° 3: Corte radial de la madera del bastidor de la Santa Cena.



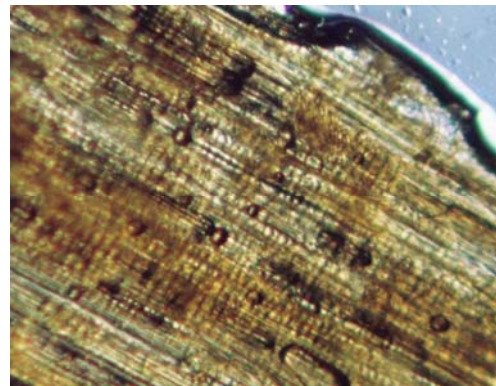
Fot. 39 n° 1 *Sacrificio de Caín* 20x 4.5



Fot. 40 n° 2 *Pecado Original* 20 x 4.5 lupa



Fot. 41 n° 3 *Santa cena. V 1/4'* 20x 4.5 lupa
Corte radial



Fot. 42 n° 4 *Santa cena. V 1/4'* 20x 4.5 lupa
Corte radial

IV. 2. Las Fotografías Dentro Del Espectro No Visible

IV. 2. 1. Infrarrojo en blanco y negro.

Realizadas con cámara analógica Pentax P30, filtro TOKO RED (R60) y película Kodak High Speed Infrared Film.

Para la fotografía, dentro de la banda del espectro electromagnético IR usamos la banda actínica entre los 700 y 900 nm³⁷, ocupada por las lámparas incandescentes y el sol.

En las sargas tenemos características que facilitan la observación con esta radiación: la capa pictórica es delgada y el aglutinante acuoso. Observamos más nítidamente el dibujo original, la delimitación gráfica de las figuras.

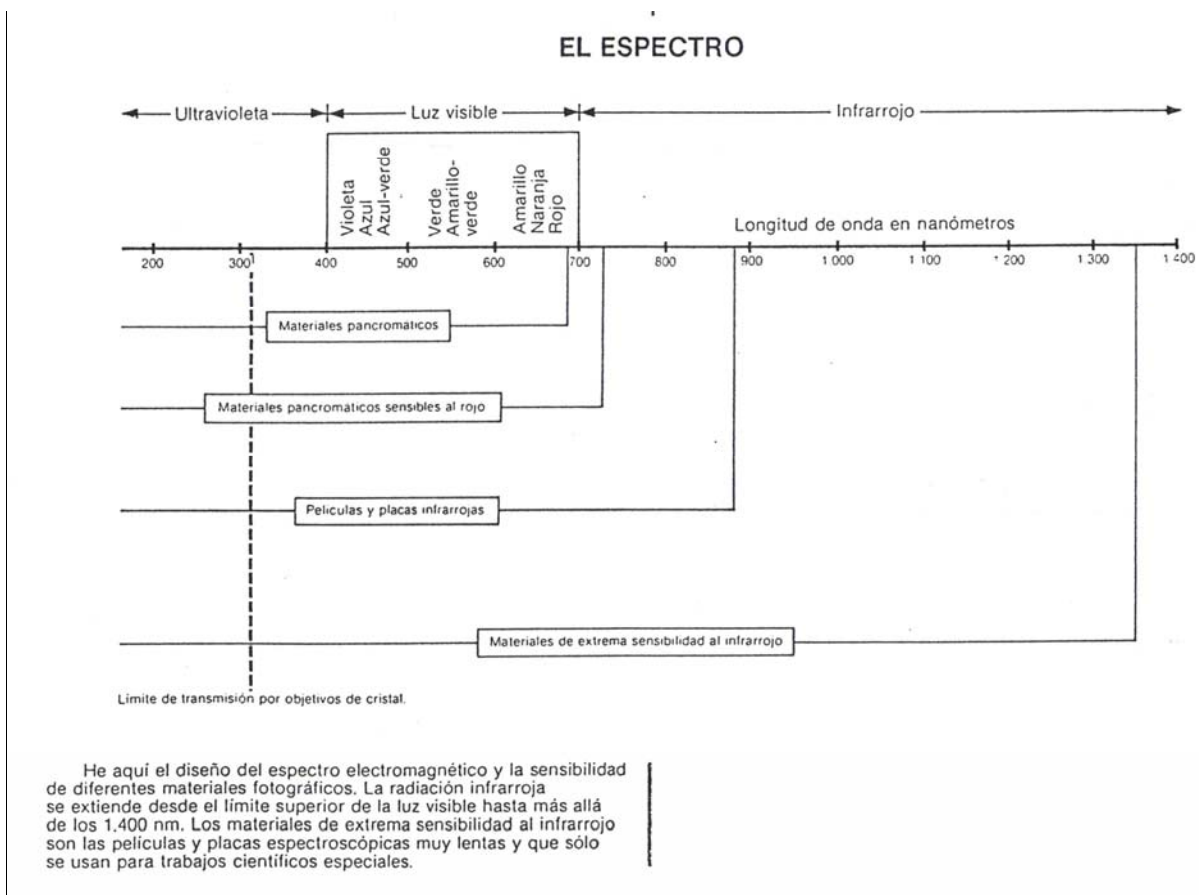


Ilustración 21 Espectro electromagnético y sensibilidad de diferentes materiales fotográficos.

Con el uso del filtro se anulan todas las radiaciones azules y se registran en la imagen las radiaciones verdes, rojas e infrarrojas que refleja la pintura. La luz proveniente de los cuerpos incandescentes ejerce una excitación que provoca el calor sobre los materiales y puede hacerlos transparentes. Es necesario que los estratos de la capa pictórica sean finos para que el IR pueda atravesarlas y para poder penetrarlas, los materiales (su

³⁷ 1 nanómetro (NM)= 10⁻⁹ metros

naturaleza físico- química) tienen que ser permeables a esta radiación. Los colores cálidos son los que mejor dejan penetrar los IR.

Los pigmentos pueden ser permeables u opacos a la radiación, absorben o se oponen a ella. Los pigmentos a base de plomo o mercurio reflejan la radiación IR mientras que los colores a base de cobre y hierro la absorben.

La absorción de los rayos infrarrojos es mayor si el aglutinante es acuoso y menor si es graso.

En las sargas tenemos características que facilitan la observación con esta radiación: la capa pictórica es delgada y el aglutinante acuoso.

Observamos más nítidamente el dibujo original, la delimitación gráfica de las figuras. Los infrarrojos tienen la cualidad de anular colores, de limpiar la imagen (por contrastes) y facilitarnos su lectura gráfica. Hemos elegido dentro del conjunto las sargas que tienen repintes. Aparecen debajo de los mismos el contorno de figuras de animales que no se aprecian a simple vista.

El dibujo preparatorio es difícil de ver: coincide con la delimitación final que hace el pintor (repaso de contornos). Además, el dibujo inicial puede haber sido realizado a pincel, con los mismos tonos que el color final.

El pintor primero colorea los fondos o últimos planos de las escenas, luego superpone manchas de color dejando la zona de los personajes sin manchar para una última fase. Generalmente, delimita los contornos de las figuras con una pincelada fina (trazo único) de color sombra rojiza



Fot. 43 Eva, *Pecado Original*



Fot. 44 Mismo detalle en IR blanco y negro

Parte del cabello de Eva no aparece en IR, el dibujo es más limpio, deduciéndose la existencia de repintes también en el rostro. La cabeza femenina de la serpiente aparece dibujada en un espacio ovalado, dejado a propósito por el pintor.



Fot. 45 Adán, *Pecado Original*



Fot. 46 Mismo detalle en IR blanco y negro.

Las hojas de los árboles aparecen debajo del cabello y del cuello de Adán, podemos sacar la conclusión de que las figuras las realizó en una última fase.



Fot. 47 Detalle *Pecado Original*



Fot. 48 Mismo detalle en IR blanco y negro

Se observa debajo del repinte blanco el brazo de Adán y el de Eva.



Fot. 49 Detalle del Pecado Original



Fot. 50 Mismo detalle en IR blanco y negro.

Los animales detrás de los árboles y de las piernas aparecen dibujados, un ciervo, una tortuga, un felino. La cabeza del carnero: vemos un arrepentimiento en la zona de la cabeza.



Fot. 51 Detalle del *Pecado Original*



Fot. 52 Detalles IR blanco y negro. *Ciervo*.



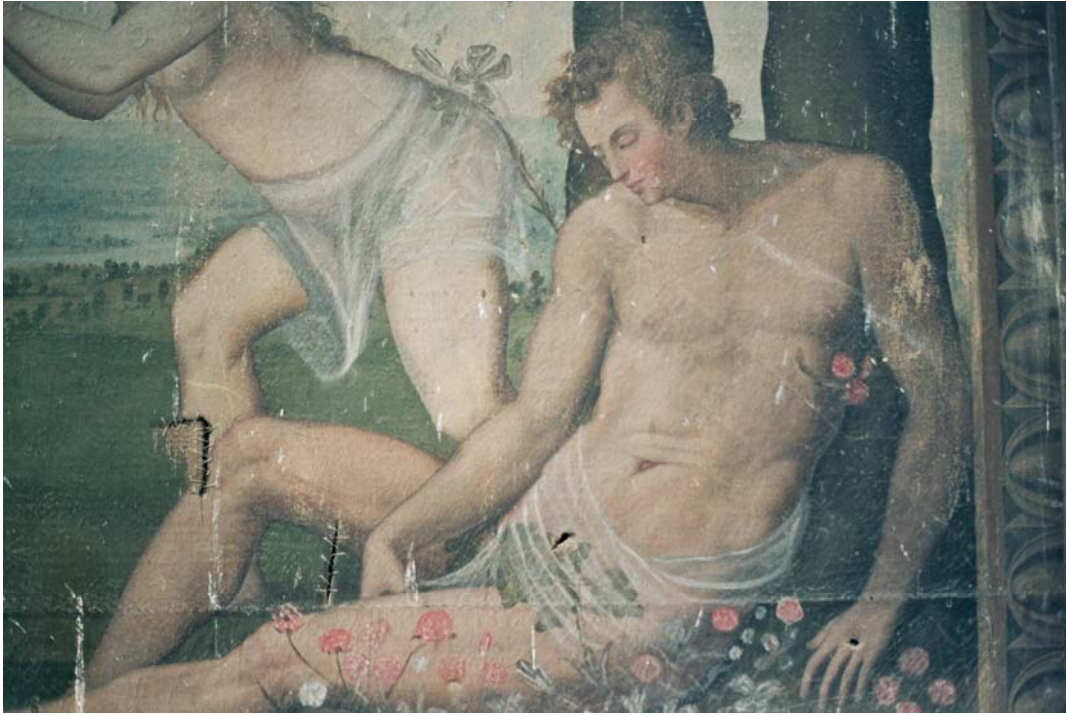
Fot. 53 *Jabalí*.



Fot. 54 *La Creación*



Fot. 55 *La Creación* en IR blanco y negro.



Fot. 56 Adán en *La Creación*



Fot. 57 Mismo detalle en IR blanco y negro.

La anatomía de Adán queda perfectamente dibujada, la hoja de parra dibujada nítidamente.



Fot. 58 IR en blanco, Eva en *La Creación*



Fot. 59 Mismo detalle

El dibujo de los muslos y piernas no coincide. Parece el espacio preparado sin pintar para colocar la figura.

IV. 2. 2. Infrarrojo con lámpara infrarroja.

La lámpara de infrarrojos actúa en la banda espectral de los 600 nm anulando los colores azules, colocada lejos de la obra (a unos 2 metros) con la iglesia a oscuras, deja ver con precisión a través de los repintes (marrones y blancos), las hojas de parra que tapan las zonas pudendas de Adán y Eva y el contorno de las piernas.



Fot. 60 Detalle del Pecado Original



Fot. 61 Mismo detalle en IR blanco y negro

IV. 2. 3. Reflectografía de de infrarrojos.

Técnica empleada para el análisis de los dibujos subyacentes y de gran importancia para la labor de los investigadores del arte³⁸. Gracias a la capacidad de la radiación del infrarrojo cercano, proporciona reflectografías ó reflectogramas que permiten ver los dibujos preparatorios realizados por el artista antes de proceder a aplicar el color, el orden de las fases de realización, los arrepentimientos, en resumen, registrar los pequeños y grandes detalles del estilo gráfico del pintor. La reflectografía amplía el campo de investigación hasta 2000 nm de longitud de onda y por ello permite captar los dibujos preparatorios y arrepentimientos.

Se ha comprobado que los valores óptimos de la longitud de onda para conseguir que la radiación IR atraviese un estrato pictórico de espesor medio se encuentran en torno a las 2 nm.

La imagen infrarroja reflejada con esta longitud de onda resulta invisible para el ojo humano. Para lograr una imagen visible no es posible emplear emulsiones fotográficas, ya que, como decimos estas no pueden ser sensibilizadas por encima de 1, 2-1,3 nm. Sin embargo, las radiaciones de aproximadamente 2nm, pueden ser registradas por parte de detectores fotoeléctricos cuya máxima sensibilidad se encuentre en esta zona espectral. Este registro puede ser convertido en imágenes de video en blanco y negro, y después fotografiado con fines documentales.

Realizadas con el equipo: “HAMAMATSU Mod. C2400, Son.1Y1176”

Se observa un arrepentimiento (Fot. 62) en la composición de las escenas, el trazo del dibujo en el cuello de Caín (Fot. 63).

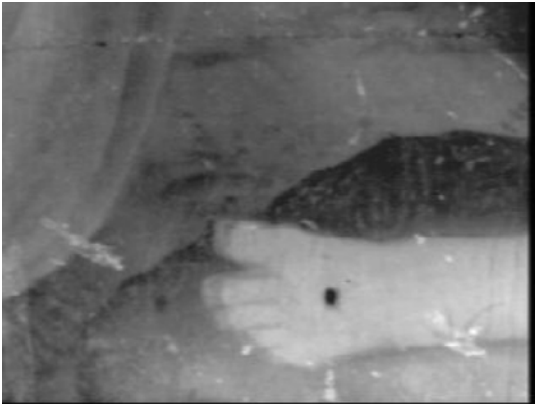


Fot. 62



Fot. 63

³⁸ Exposición: “El Trazo oculto”, dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI Museo del Prado, Madrid, Julio a Noviembre 2006.



Fot. 64 *La Creación de Eva*
El arrepentimiento en la largura del pié de Adán.



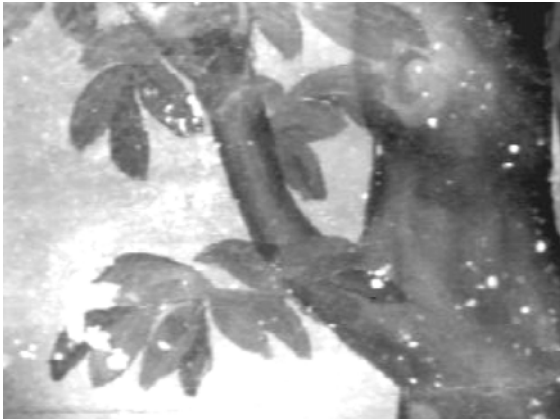
Fot. 65 *La Creación de Eva*
Trazo inicial del perfil del Dios Padre.



Fot. 66
Pecado original. El cabello aparece sin repintes.

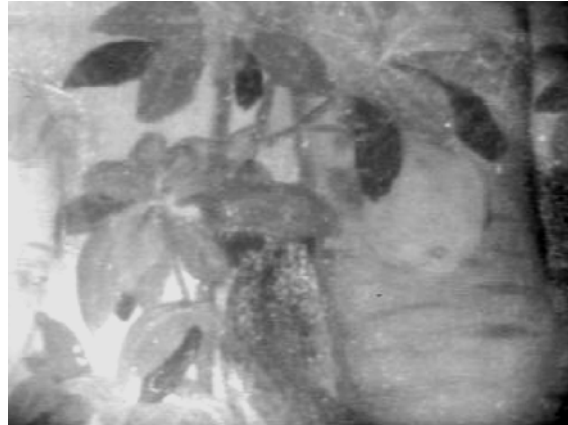


Fot. 67
Adán. Pecado original. Las hojas se transparentaban a través del cabello.



Fot. 68

Las hojas están pintadas sobre el dibujo que forman el tronco y las ramas.



Fot. 69



Fot. 70



Fot. 71

El trazo es seguro y lineal un poco más grueso y oscuro en zonas concretas que podrían corresponder a tonos del boceto inicial.

IV. 2. 4. Luz ultravioleta.

Tomadas con cámara analógica Canon EOS 650.

Estas radiaciones están en la zona espectral que se encuentra entre los 320nm y los 400nm. La obra se ha iluminado con lámpara de baja presión, llamada luz negra o tubos (con filtro de Word incorporado) en la oscuridad.

La iluminación ultravioleta nos permite una primera determinación del estado de conservación superficial, repintes, añadidos y barnices. La fluorescencia diferenciadora determina las partes originales de las añadidas y se puede distinguir materiales que a simple vista parecen iguales.

Los valores de claro y oscuro nos informan sobre la intensidad de la reflexión ultravioleta del objeto fotografiado. Los materiales que absorben la radiación ultravioleta aparecen oscuros, los que producen reflectancia: reflejan un tono azulado. Lo más destacado en estas sargas es la fluorescencia producida en los repintes blancos.

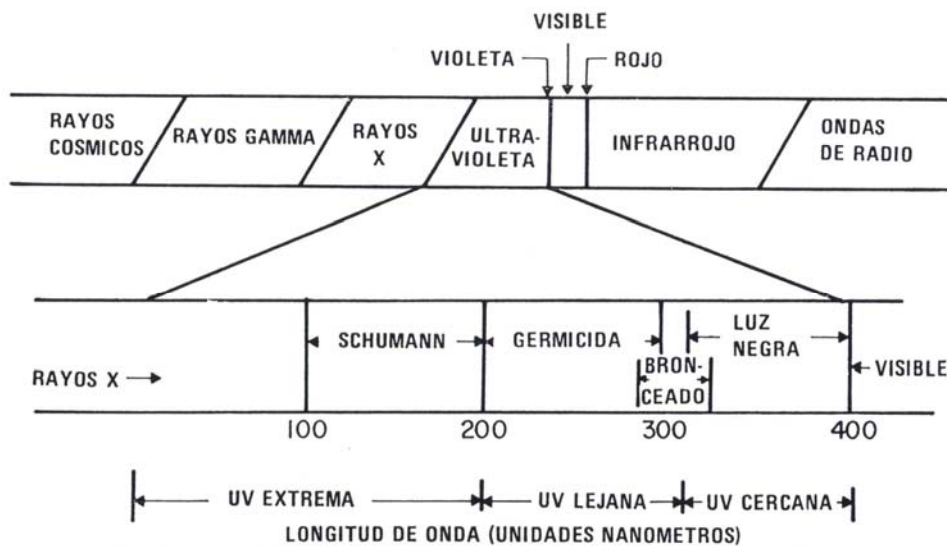


Fig. 1 - ESPECTRO ELECTROMAGNETICO (ampliación del campo ultravioleta)

Ilustración 22

Los materiales orgánicos, óleo, cola, resinas naturales, huevo, caseína son todos materiales fluorescentes y la intensidad de la fluorescencia aumenta con el desarrollo del proceso de autooxidación y de polimerización que acompaña el envejecimiento. Los pigmentos son débilmente fluorescentes y lo que aumenta o retrasa el proceso de formación de la fluorescencia es el aglutinante en el que están mezclados.

Lo más destacado en las sargas es la fluorescencia producida en los repintes blancos encontrados en El Pecado Original y La Creación de Eva. Dentro de todos los blancos utilizados en pintura, el blanco de zinc produce fluorescencia. Este pigmento se comercializó a mediados del siglo XIX.



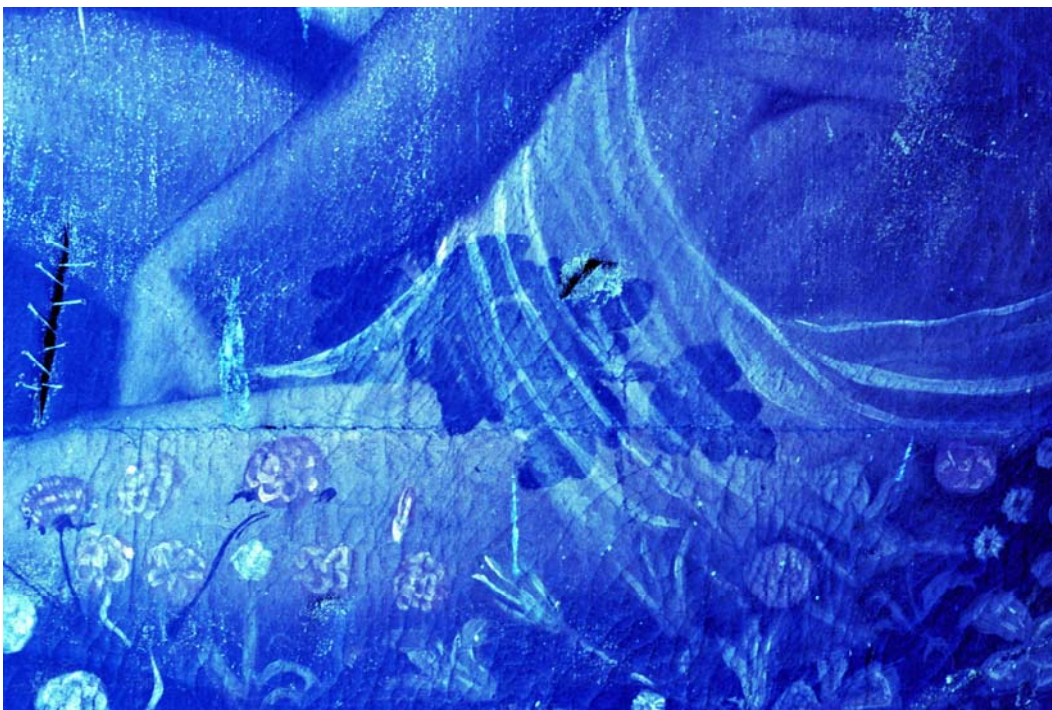
Fot. 72

En la oscuridad los repintes blancos aparecieron significativamente. En el resto de la capa pictórica la fluorescencia resulto ser mucho menor, reflejando un tono azulado.



Fot. 73

Detalle de “la Creación”



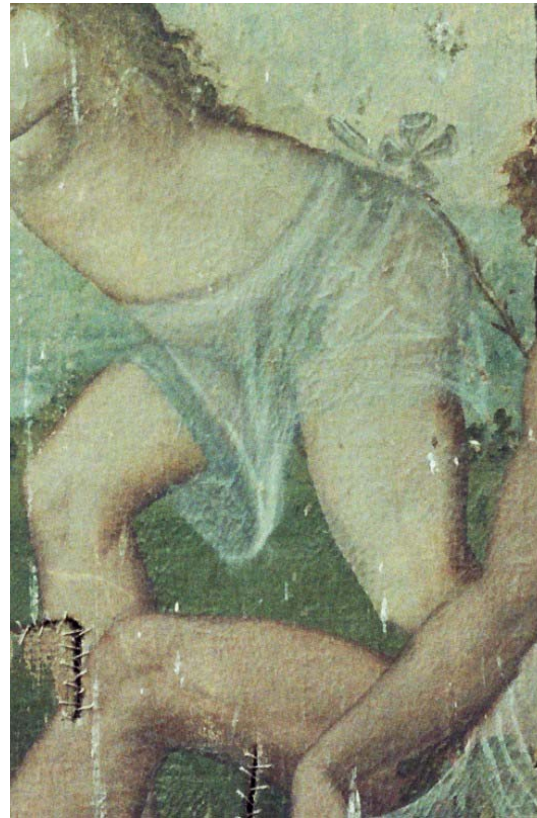
Fot. 74

Mismo detalle con UV.

Se aprecia la fluorescencia en el velo que cubre las hojas de parra y en las florecitas.



Fot. 75
Detalle. La Creación con UV



Fot. 76
Mismo detalle

La fluorescencia aparece también en las zonas de laguna pictórica (zona de capa de preparación).

Para un futuro trabajo de investigación sobre Pietro Morone que podía basarse en la comparación entre el conjunto de gran belleza en Ibdes (Zaragoza)³⁹. <<Morone contratada el 13 de agosto de 1555, junto al pintor dorador Juan Catalán, la policromía del retablo mayor de escultura y la pintura de las puertas...Los pintores debían concluir su trabajo seis meses después que los escultores lo asentaran en blanco, percibiendo por ello la elevada suma de 20.000 sueldos jaqueses; el retablo quedó instalado durante 1557 y a partir de entonces intervendría Morone>>⁴⁰.

El conjunto de Paracuellos de Jiloca se encuentra en peor estado de conservación que el que tenía el de Ibdes antes de su restauración. En cuanto a los programas iconográficos en los dos conjuntos se desarrollan escenas del Génesis y de los Evangelios con algunas diferencias. El Juicio Final de Ibdes es una de las primeras copias del que realizó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina que existe en España.



Fot. 77
Juicio final. Ibdes.

³⁹ Restaurado todo el conjunto entre 1990 y 1992 por Christine Larsen Pehrzon-M^aPilar Bea González, para la Diputación Provincial de Zaragoza.

⁴⁰MORTE GARCÍA, C. 2004 p.325



Fot. 78



Fot. 79

La Resurrección y Ascensión del Señor. Las puertas “altas” de Ibdes,



Fot. 80



Fot. 81

“La Creación de Eva” y “la Creación de Adán”, puertas bajas, cara interna, Ibdes.



Fot. 82

“El Pecado Original” y *“La Creación de los animales”*, puertas bajas, cara interna. Ibdes.



Fot. 83



Fot. 84

“Jesús lavando los pies a sus discípulos” y *“la Santa Cena”*, puertas bajas, cara externa. Ibdes.



Fot. 85



Fot. 86

“Mujeres ante el Sepulcro” y *“Noli me Tangere”*, puertas bajas, cara interna, Ibdes.



Fot. 87

V. CONCLUSIONES:

Partiendo de la hipótesis ahora demostrada con la metodología del análisis de las imágenes en diferentes longitudes de onda de la existencia de dos técnicas pictóricas dentro del mismo conjunto, una con preparación y capa superficial brillante (puertas interiores) y otra sin preparación y acabado mate (puertas exteriores) además de la autoría de Pietro Morone en todas las sargas, podemos concluir que esta circunstancia nos demuestra que *micer Pietro* se aventuró en experimentar con una nueva técnica.

Recurre a una técnica diferente para pintar las sargas de *La Creación de Eva*, *El Pecado Original Sacrificio de Caín y Abel*, y *Muerte de Abel* expresando un interés especial en preparar el soporte, obteniendo una superficie blanca, lisa y luminosa. Sobre ella la pintura se vuelve más suave, delicada y transparente, las pinceladas más finas además de permitirle aplicar ligeras veladuras. La sólida experiencia en la utilización de los materiales le permite aventurarse en probar una nueva técnica, en cierto modo innovadora. Estas experiencias representan los primeros pasos en la evolución hacia la técnica moderna, la pintura al óleo sobre lienzo, que tendrá su eclosión en la centuria siguiente.

Podemos destacar igualmente que el estado de conservación del conjunto de estas sargas es peor que las que forman *La Resurrección de Lázaro*, *La Santa Cena* y *Jesús lavando los pies a sus discípulos*, presentando graves alteraciones tanto en la capa pictórica como en la de preparación: falta de adhesión entre ellas, pulverulencia, craqueladuras y lagunas de color. Pietro Morone en el siguiente encargo, las puertas del retablo de la iglesia de Ibdes (Zaragoza) no la volvió a utilizar. ¿No le convencieron los resultados?.

Como conclusión final, quiero destacar que la documentación fotográfica obtenida nos aporta información relevante en cuanto a las diferentes fases de ejecución de las pinturas, tipologías y prototipos de los personajes y servirá de base para una posible comparación con otras obras del mismo autor.

V.1. Relación de fotografías

Nº Fot	Cámara	Velo	Diáfr	Filtros. Lentes aprox.	Observaciones
1	Canon EOS 650	8"	4.5		Luz difusa
2	Canon EOS 650	6"	5.6		Luz difusa
3	Canon EOS 30 D	2"	8		Luz difusa
4	Canon EOS 30 D	5"	9		Luz difusa
5	Canon EOS 650	6"	5.6		Luz difusa
6	Canon EOS 650	6"	5.6		Luz difusa
7	Canon EOS 650	5"	5.6		Luz difusa
8	Canon EOS 650	5"	5.6		Luz difusa
9	Canon EOS 650	5"	5.6		Luz difusa
10	Canon EOS 650	5"	5.6		Luz difusa
11	Canon EOS 30 D	2''	5.6		Luz difusa
12	Canon EOS 30 D	2"	5.6		Luz difusa
13	Canon EOS 30 D	2"	5.6		Luz difusa
14	Canon EOS 30 D	2"	5.6		Luz difusa
15	Canon EOS 30 D	1/3''	2		Luz difusa
16	Pentax P30	2"	5.6		Rasante
17	Canon EOS 30 D	6"	5.6		Rasante
18	Pentax P30	0,5''	5.6		Rasante
19	Pentax P30	1"	4		Rasante
20	Pentax P30	3"	4.5		Rasante
21	Pentax P30	3"	4.5		Rasante

22	Pentax P30	1"	4.5		Rasante
23	Pentax P30	1"	4.5		Rasante
24	Pentax P30	3"	4.5		Rasante
25	Pentax P30	1"	2.8		Rasante
26	Pentax P30	1"	2.8		Rasante
27	Pentax P30	1"	2.8		Rasante
28	Pentax P30	3"	5.6		Luz difusa
29	Pentax P30	2"	4.5		Rasante
30	Pentax P30	2"	4.5		Luz difusa
31	Pentax P30	0,5"	8	+1+2+3	Macrofotografía
32	Pentax P30	0,25"	11	+1+2+3	Macrofotografía
33	Pentax P30	1"	11	+1+2+3	Macrofotografía
34	Pentax P30	0,5"	5.6	+2	Macrofotografía
35	Pentax P30	0,5"	7	+1+2+3	Macrofotografía
36	Pentax P30	0, 5"	5.6	+3	Macrofotografía
37	Pentax P30	2"	5.6		Luz difusa
38	Pentax P30	3,2"	5.6		Luz difusa
39	Pentax P30			20 x 4.5	Microscopio
40	Pentax P30			20 x 4.5	Microscopio
41	Pentax P30			20 x 4.5	Microscopio
42	Pentax P30			20 x 4.5	Microscopio
43	Pentax P30	6"	5.6		Luz difusa
44	Pentax P30	4"	7	RED 60	IR
45	Pentax P30	6"	5.6		Luz difusa
46	Pentax P30	6"	7	RED 60	IR
47	Pentax P30	6"	5.6		Luz difusa
48	Pentax P30	6"	7	RED 60	IR
49	Pentax P30	6"	5.6		Luz difusa

50	Pentax P30	6"	7	Red 60	IR
51	Canon EOS 30 D	2"	5.6		Luz Difusa
52	Pentax P30	10"	5.6	Red 60	IR
53	Pentax P30	8"	4	Red 60	IR
54	Pentax P30	4"	5.6		Luz difusa
55	Pentax P30	8"	5.6	Red 60	IR
56	Pentax P30	4"	5.6		Luz difusa
57	Pentax P30	8"	5.6	Red 60	IR
58	Pentax P30	8"	5.6	Red 60	IR
59	Pentax P30	4"	5.6		Luz difusa
60	Canon EOS 30 D	3,2"	3.5		Luz difusa
61	Pentax P30	5"	6.3		Fuente lámpara IR
62					Reflectografía
63					Reflectografía
64					Reflectografía
65					Reflectografía
66					Reflectografía
67					Reflectografía
68					Reflectografía
69					Reflectografía
70					Reflectografía
71					Reflectografía
72	Pentax P30	5"	7		UV
73	Canon EOS 650	1,6"	5.6		Luz difusa
74	Canon EOS 650	6"	5.6		UV
75	Canon EOS 650	6"	5.6		UV
76	Canon EOS 650	2,5"	5.6		Luz difusa

V. 2. Apéndice I

1551 junio 27

La parroquia de San Felipe contrata los servicios del pintor Tomás Peliguet, para la obra de pinturas de la Pasión de Jesús, sobre la puertas del retablo mayor de la iglesia.⁴¹

Capitulación y concordia hecha entre el venerable y muy honrado mosen Joan Nabarro vicario perpetuo de la yglesia de Sanct Felipe de Caragoça y Salvador de Sanct Joan mercader promiciero que es de la dicha yglesia, de la una parte, y mase Tomas Peliger pintor habitante en la dicha ciudad, de la parte otra, acerca de la”s “ puertas del retablo mayor de la dicha yglesia, las quales a de pintar el dicho mase Thomas, la qual capitulación es del tenor siguiente:

Es primo que las dichas puertas de la parte de fuera han de ser pintadas al temple de blanco y negro con las historias infrascriptas.

Item que en las dichas puertas de la parte de fuera ha de haber pintadas dos historias de la Pasion y en la puerta de a mano drecha la Oracion del guerto y en la otra puerta de la mano hizquierda Açotamiento de Cristo y a la redonda de las dichas historias tengan su alquitatura a la redonda de cada historia con sus columnas alquitranes y frisas y cornixas y a las columnas sus pedestales.

Item en la punta de las puertas ha de haber dos profetas con sus retulos para que sean los dichos conformes a las historias y todo des”ta” parte sea pintado de blanco y negro al temple.

Item en la parte de dentro de la”s” puertas han de ser pintadas de pinturas de colores de la una parte de las puertas a la mano drecha del retablo ha de estar pintada la Resurrección de Cristo. Item en la otra puerta ha de haber pintada la Acension de Jesuchristo de colores al temple y a la redonda de cada puerta ha de haber sus guarniciones de alquitatura.

Item en la”s” dos puntas de las dichas puertas ha de estar pintado de la una parte sanct Joan Batista y en la otra parte sanct Joan Evangelista de colores al temple muy bien labrado con sus diademas de oro ansi de dentro como de fuera.

Item que en las puertas baxas sea obligado a pintar lo que se paresca quando estan habiertas de labores que mejor parescieren al maestro.

Item que el dicho maestre Thomas a sus costas haya de hazer los andamios y los dichos vicario y promiciero le emprestaran la fusta que tiene la dicha yglesia y acabada la hobra haya de bolber la fusta a donde aora esta.

⁴¹ Ibid. SAN VICENTE, A. 1991 Doc 29 p. 37-38

Item el dicho mase Thomas ha de dar acabada la dicha obra en perfection como arriba dicho es hata el día de Todos Sanctos primero veniente del anyo presente de cinquenta y uno.

Item los dichos señores vicario y promiciero han de pagar al dicho maestre Thomas por razon de la dicha obra mil y trescientos sueldos a saber: empeçando dicha obra quatrocientos sueldos, y acabada la obra de la parte de fuera de las puertas otros quatrocientos sueldos, y la restante cantidat en siendo acabad la dicha obra..

V.3.Bibliografía.

AUSSEIL, A. *Les volets de l'orgue de la Catedral de Saint Jean Baptiste de Perpignan et l'atelier de Durer*. . Archivos de Departamento de los Pirineos Occidentales 1998.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Fundación de Apoyo al Arte hispánico, Madrid 2002.

CASTELL AGUSTI, Maria, *Los Telones cuaresmales de Chestre. Estudio técnico, histórico y analítico. Propuesta de Conservación*. Tesis doctoral dirigida por la Doctora Pilar Roig Picazo. Facultad BBAA, UPV. Valencia 1996.

FALDI, Manfredi y PAOLINI, Claudio, *Tecniche fotografiche per la documentazione delle opere d'arte*. Cuaderni dell' Instituto per l' arte e il resturo « Palazzo Spinelli ». Firenze 1987.

FELLERS , Robert L. *Artists' Pigments . A Handbook of their History and Characteristics*. T. I. Cambridge University Press, UK 1986.

GUEVARA de , F. *Comentarios de la Pintura*, Ed. Rafael Benet, Barcelona, 1948

GOMEZ GONZALEZ Maria Luisa, *Examen científico aplicado a la Conservación de obras de arte*. CATEDRA; 1998 1 ed.

HALL'S DICTIONARY OF SUBJECTS & SYMBOLS IN ART. James Hall's 1974 Fakenham Press Limited UK. (ed. 1980).

LEVENFELD LAREDO, Carmen, *Las pinturas sobre anjeo o sargas : historia material y técnicas*. VVAA, El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. 1992.

MORTE GARCÍA, Carmen, *Aragón y La Pintura del Renacimiento*, Museo e Instituto Camón Aznar, Ibercaja. Zaragoza 1990.

MORTE GARCÍA, Carmen, *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*. Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón. Universidad de Valladolid 2004.

RUDEL, Jean, BRIT, Elisabeth, COSTA, Sandra y PIGUET, Philippe, *Les techniques de l'art. Guide Culturel*, Flammarion, Paris 1999

SAN VICENTE, Angel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Zaragoza 1991.

UMBERTO ECCO, *Como se hace una tesis*. Gedisa S.A, Barcelona 2006.

Catálogo de exposiciones:

“*El Trazo oculto*”, *dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Museo del Prado, Madrid, Julio a Noviembre 2006.

Artículos

Applied Infrared Photography. Library of Congress Catalogue, nº 81. Eastman Kodak Company 1981.

Radiación de luz negra. GTE SYLVANIA.

Revistas

BAMFORD, David, ROY, Ashok, SMITH, Alistair, *The Techniques of Dieric Boouts. Two painting contrasted*. National Gallery Technical Bulletin 10, 1986.

CASTELL AGUSTI, Maria, MARTIN REY, Susana y FUSTER LOPEZ, Laura, *Sargas o Tüchlein : particularidades técnicas y alteraciones frecuentes*. ARCHÉ, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Valencia 2006.

CRIADO MAINAR, Jesús, *Las Artes Plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano*. II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo. Turiaso X, Tomo II. Tarazona. Centro de Estudios Turiasonenses, Fundación Fernando el Católico, Tarazona, 1992. p 507-545.

CRIADO MAINAR, Jesús, *El retablo mayor del Monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición*. II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo. Turiaso X, Tomo II. Tarazona. Centro de Estudios Turiasonenses, Fundación Fernando el Católico, Tarazona, 1992. p 507-545.

GÓMEZ GONZÁLEZ. María Luisa, *Examen científico de las pinturas sobre Lienzo de la Pasión, del Panteón de Oña*. Actas del VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales. (Bilbao, diciembre de 1988). 1991

JAO CRUZ, ANTONIO, *Da sombra para a luz. Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Cadernos 3, Instituto Português do Património, Lisboa 1999.

MACARI, J. Conservadora Delegada de Antigüedades y Objetos de Arte para los Pirineos Occidentales. *Extrait des Connaissances des Arts*, nº 406 Décembre 1985.

MERINO DE CÁCERES, M. *Contribución a la pintura española. Velos litúrgicos penitenciales, sargas de los siglos XVI y XVII en Segovia*. Revista de estudios segovianos XXIII , 1975.

RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, Lucila, CALVO, Ana y MANSO, Begoña, *Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid)*. Actas del II Congreso de GEIIC. Conservación del patrimonio, evolución y nuevas perspectivas de la Ciudad de Valencia. Noviembre 2002.

