

Recibido en: 20/02/2012
Aceptado en: 23/07/2014

UN LIENZO DE *SAN PEDRO* DE ANTONIO PALOMINO EN CARACENA (SORIA)

A PAINTING OF *SAINTE PETER* BY ANTONIO PALOMINO
IN CARACENA (SORIA)

JOSÉ MIGUEL LORENZO ARRIBAS y FRANCISCA DIESTRO ORTEGA
Asociación Sostenibilidad y Patrimonio Cultural

Resumen

La restauración del lienzo del retablo mayor de la iglesia de San Pedro en Caracena (Soria) en 2010 ha permitido descubrir la firma y, por tanto, la autoría del mismo, debida al pintor cordobés Acisclo Antonio Palomino. En este artículo se investigan las circunstancias que debieron de traer el lienzo a esta localidad, donde se adaptó a un retablo preexistente, en relación con otros cuadros del mismo autor dispersos por la provincia.

Palabras clave

Pintura barroca española. Antonio Palomino. Firma de artista. Restauración. Familia Ayala. Caracena (Soria).

Abstract

Restoration of a canvas painting in the church of Saint Peter in Caracena (Soria) has discovered the signature and, therefore, its authorship, due to famous spanish painter Antonio Palomino. This paper deals with circumstances that had to carry the canvas to this place, where it is adapted to a preexisting altarpiece, and its relationships to other paintings by the same artist scattered throughout the province.

Key Words

Spanish baroque Painting. Antonio Palomino. Artist's signature. Restoration. Ayala Family. Caracena (Soria).

“Es de creer que los cuadros de Palomino se cuenten en número mucho mayor del que presentaremos en nuestra relación, pero mientras no se concluya el nada más que acabado de empezar Catálogo Monumental de España, recorriendo todas las iglesias rurales y estudiando sus viejos lienzos, no tendrá posibilidad de éxito el catálogo razonado de Palomino, como tampoco de otros muchos pintores de su época”

*Juan Antonio Gaya Nuño*¹

Razón tenía Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) cuando escribía estas palabras en 1956, con motivo de la redacción de la monografía dedicada a Palomino (Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726), estímulo de otras posteriores². Bien conocía el estudioso soriano de lo que hablaba y hoy, más de medio siglo después, a pesar de lo mucho que se ha avanzado, seguimos prácticamente en las mismas. Aunque el lienzo, de grandes proporciones, campea en la iglesia parroquial de San Pedro en Caracena (Soria), localidad situada en el Sur de la provincia, cerca de tierras ya de la vecina Guadalajara, desde que fuera donado al templo, a principios del siglo XVIII, solo es ahora cuando ha sido identificado como obra del pintor cordobés, uno de los mejores exponentes del Barroco pictórico hispano.

Los trabajos de conservación impulsados por el Proyecto Cultural *Soria Románica* en el templo recién mencionado, de origen románico, y concretamente los que se centraron en el retablo mayor y en el lienzo que lo preside, durante el año 2010, dieron como resultado el descubrimiento de la firma del autor de la tela. Se trataba de Acisclo Antonio Palomino, el célebre pintor a caballo entre los siglos XVII y XVIII, cuyo primer biógrafo moderno, ya se ha dicho, fue Juan Antonio Gaya Nuño, pionero también en el estudio del Románico soriano. Se da aquí a conocer el proceso de intervención, así como la obtención de la documentación necesaria para efectuar dichas labores con las mayores garantías posibles.

En los últimos años han ido rescatándose lienzos de Acisclo Antonio Palomino, conocido fundamentalmente como tratadista (“el Vasari” español) y en su faceta de pintor mural, discípulo o condiscípulo de Juan de Valdés, Claudio Coello, Carreño Miranda y Lucas Jordán, entre otros. Pero también fue un meritorio pintor de caballete³. Al desconocimiento de esta última faceta ha contribuido el escaso catálogo de obras atribuidas a él hasta hace poco tiempo. Muchas de ellas estaban conservadas hasta entonces como anónimas, o mal atribuidas, confirmándose la autoría de Palo-

¹ GAYA NUÑO, J. A., *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, Diputación Provincial, 1956 (reed. 1981), p. 89.

² AGUILAR, R., *Nuevos datos para la biografía de Palomino*, Bujalance, 1958; APARICIO, E. M., *Palomino, su arte y su tiempo*, Valencia, 1966; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Notas sobre Palomino pintor”, *Archivo Español de Arte*, XLV, 179 (1972), pp. 251-270.

³ E incluso decoró telones para zarzuelas, como en la titulada *Todo lo vence el amor*, con texto de Antonio Zamora y música de autor desconocido. Se estrenó el 17 de noviembre de 1707 en el madrileño Coliseo del Buen Retiro, y fue encargada por el Ayuntamiento de Madrid para festejar el nacimiento del infante Luis (futuro rey Luis I), LOLO HERRANZ, B., “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”, *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pp. 175-176.

mino en algunas al descubrirse su firma, como en la *Santa Rosa de Lima* sita en el coro alto del Real Convento de Santa Ana de Badajoz⁴. Otras pinturas, a falta de firma y documentación, se atribuyen a su taller, por semejanza estilística, como la *Virgen de la Misericordia* de la colección de don Luis Ybarra (Sevilla)⁵; en las imágenes extremeñas de la *Inmaculada*, en el convento de San Miguel (Trujillo) y en la iglesia del convento de Santa Clara (Cáceres), la adjudicación se basa en modelos de otras obras suyas conservadas⁶. También se han atribuido a Palomino lienzos que hasta entonces se citaban como de Antonio González Ruiz, como el retrato de *Felipe V de joven*, conservado en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, o de Carreño de Miranda (y antes, de Zurbarán) en el caso de la *Asunción de la Virgen* que preside el retablo mayor de la Colegiata de Berlanga de Duero, sobre el que volveremos más adelante, donde la aparición de la firma desveló dudas de autoría⁷. También, poco a poco, van conociéndose obras suyas conservadas fuera de España, como un *Matrimonio místico de Santa Catalina*, conservado en la parroquia francesa de Saint-Pierre de Cheronvilliers (Eure)⁸.

1. UN RETABLO DEDICADO A SAN PEDRO EN CARACENA

Por la documentación disponible, se cree que el retablo que precedió al actual debió de contar con una talla de *San Pedro* y, posiblemente también, con un lienzo, al menos desde principios del siglo XVII, pues se ordenaba su reparación⁹. El mandato se realizó en tiempo y forma, ya que apenas dos años después se recogió el apunte correspondiente¹⁰. No queda claro si se aprovechó para

⁴ TERRÓN REYNOLDS, M. T., “Una obra inédita de Antonio Palomino”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LV (1989), pp. 516-518.

⁵ VALDIVIESO, E., “Una pintura inédita de Palomino”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII (1982), pp. 442-444.

⁶ TERRÓN REYNOLDS, M. T., “Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura”, *Norba-Arte*, 10 (1990), pp. 249-252.

⁷ URREA, J., “Nuevas obras de don Antonio Palomino”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIX (1983), p. 494; GUTIÉRREZ PEÑA, J., “La «Asunción de la Virgen» de la colegiata de Berlanga de Duero y el tratado de Palomino”, *Goya*, 271-272 (1999), pp. 237-240.

⁸ CURIE, P., “Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France”, *Revue de l'Art*, 125 (1999), p. 49.

⁹ Según los asientos de los libros de fábrica de la parroquia de San Pedro de Caracena, ya en 1609, se informa de que “la imagen de bulto de San Pedro que está en el retablo del altar mayor está muy indecente, mandamos que [e]lla y la cabaña donde está se pinte y dore, y esto lo haga el pintor que pintare y dorare el retablo de Santa María, como en la visita pasada quedó dispuesto” (26, septiembre, 1609). Archivo Diocesano de Osma-Soria (ADO-S), Libro 109/15, f. 83v). De la parroquia de Santa María de Caracena solo se conserva información de fábrica desde mediados del siglo XVIII, por lo que no se pueden cruzar los datos con esta referencia.

¹⁰ “Descárganse 11.053 mrs. que por carta de pago pareció haber pagado a Domingo de San Miguel, pintor vecino de la villa de Ayllón, por cuenta de la pintura de San Pedro y refrescar el altar mayor y el Santo Crucifijo e imágenes; mostró el concierto y mandato” (28, junio, 1611), ADO-S, Libro 109/15, f. 88r.

sustituir la “imagen de bulto” referida por la documentación parroquial por “la pintura de San Pedro” que presidiría el templo durante exactamente un siglo, hasta que se instalase la nueva de Palomino, objeto de este estudio.

El retablo que antecedió al que actualmente muestra el lienzo de Palomino parece que tuvo problemas durante todo el siglo XVII, lo que hubo de motivar su sustitución en el siguiente. Ya desde 1607 se ordenaba su aderezo y el de la “caja donde está San Pedro”¹¹. El pago a María del Castillo, viuda de un pintor del cercano pueblo de Ayllón (Segovia), parece sugerir que los retablos se pintaron¹², pero que no se abordaron en sus problemas estructurales¹³, por más que los libros de fábrica no ofrezcan datos significativos sobre ellos hasta 1710, año en que comenzó la segunda gran reforma del templo románico, sustanciada principalmente en la nave, que se abovedó¹⁴. Con la adecuación del templo, acorde a la moda barroca, es factible suponer que se encargó un retablo acorde a la nueva estética. Una vez dispuesto, Manuel de Ayala donó la tela que protagoniza el nuevo retablo mayor desde entonces (fig. 1).



Fig. 1. *Retablo de San Pedro*. Iglesia de San Pedro. Caracena (Soria).

¹¹ 5, junio, 1607, ADO-S, Libro 109/15, f. 81r.

¹² 14, mayo, 1623, ADO-S, Libro 109/15, f. 113r.

¹³ Un asiento, en que, por ausencia de denominación, parece referirse al retablo mayor pide: “que se llame un entallador para que vea el retablo, que lo enderece y ponga a regla, y esto haga luego antes que se hunda el retablo porque está para hundirse...” (18, septiembre, 1657), ADO-S, Libro 109/15, f. 18v, 2º cuadernillo suelto, parece referirse al retablo de Santa María, por lo expuesto en 5, junio, 1659, ADO-S, Libro 109/15, f. 19r, 2º cuadernillo suelto.

¹⁴ Se ordena “hacer los 4 florones en las techumbres de las capillas” (27, septiembre, 1712), ADO-S, Libro 109/16, f. 201r. La primera, que acorta el templo, recortando la galería porticada románica, se sustanció en la última década del siglo XVI, según los asientos de los libros de fábrica.

Ciertamente nos movemos en el terreno de la hipótesis, sin que sea descartable que el encargo del lienzo fuera simultáneo al de la arquitectura del retablo y que después hubiera que hacer ajustes, consecuencia de pequeños desfases (remate semicircular de la hornacina, frente al rectangular de la pintura; y una anchura ligeramente inferior de la primera con respecto al segundo), pero esta parece una opción menos probable¹⁵.

No fue el único *San Pedro apóstol* que pintó Palomino en lienzo. Gaya Nuño recogió dos obras destruidas durante la Guerra Civil, sitas en sendos emplazamientos madrileños: la pintura del Tabernáculo de la iglesia de Santa Isabel, y la custodiada antaño en la antesacristía de la Colegiata de San Isidro el Real, según Elías Tormo¹⁶. Desgraciadamente no se pueden contrastar. Cabe recordar que la representación de San Pedro fue un motivo muy apreciado por la Contrarreforma, en cuanto primer Papa, autoridad no reconocida por los protestantes.

La figura de *San Pedro* de Caracena coincide con la canónica, según afirma Francisco Pacheco a mediados del siglo XVII, acudiendo a autoridades como Molano¹⁷. Se representa al Apóstol en posición erguida, descalzo, vistiendo túnica azul y manto amarillo. Ladea la cabeza muy suavemente a la derecha del espectador, con levísimo escorzo hacia el mismo lado, disposición repetida en las obras al lienzo del pintor cordobés cuando de representar a un personaje central y de pie se trataba. San Pedro lleva un libro en la mano izquierda, y las llaves en la mano derecha, representándose así como claverero del cielo (Mt 16, 19: “Et tibi dabo claves regni caelorum”), una de oro y otra de plata, como decía Pacheco, símbolos del cielo y de la tierra, del poder de atar y desatar, de absolver y de excomulgar, que Cristo concedió al príncipe de los apóstoles. El fondo de la pintura, a modo de paisaje, se divide en dos partes claramente diferencia-

¹⁵ Son relevantes a este respecto las investigaciones de Joaquina Gutiérrez Peña sobre el retablo de la Colegiata de Berlanga y el lienzo de Palomino, la *Asunción de la Virgen*, que lo preside, puesto que demuestra que ambos se instalan a la vez, a pesar de lo que se venía manteniendo, GUTIÉRREZ PEÑA, J., “El retablo mayor de la colegiata de Berlanga de Duero: proceso constructivo”, *Celtiberia*, 102 (2008), pp. 307-336; ID., “La Asunción...”, pp. 237-240. Faltaría saber cómo se une este lienzo a la hornacina, pues no nos consta que se haya desmontado, para compararlo con el de Caracena.

¹⁶ GAYA NUÑO, J. A., *ob. cit.*, p. 94, nº 16 y 20.

¹⁷ “[N]o ávense de pintar calvo San Pedro (como es lo más común aunque otros digan otra cosa) sino poblada la frente de cabello no largo con su coleta, si bien juntamente con la barba redonda, cana, crespa i espesa (esta efigie siguió Rafael en sus Apóstoles) otras señas añade el Padre Ribadeneira hablando de San Pedro, que fue alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros i teñidos en sangre, las cejas no mui pobladas, la nariz algo remachada i no mui viejo, aunque de más edad que San Pablo, i de menos que S. Andrés su hermano. A de tener la túnica azul ceñida i el manto naranjado o de color de ocre, como lo muestra el retrato. Con sus dos llaves en las manos, i quizá no se ha observado hasta ahora porque le pintan la una de oro i la otra de plata, como se ven en muchas iglesias de Italia i Roma. Por la llave de oro se entiende la potestad de la absolución, por la de plata la de la excomunión, porque ésta es inferior, i aquélla superior” (PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo impresor, 1649, pp. 558-559).

das. La superior, la celestial, queda delimitada por nubes; en el lado derecho dos serafines portan los atributos papales (tiara y báculo) por delante de un edificio, la Basílica de San Pedro del Vaticano, mientras que en el ángulo opuesto se representa el Padre Eterno¹⁸ con la puerta del cielo, rodeados también de serafines. En la zona inferior, un grupo de personajes parecen tener su continuidad hacia el extremo izquierdo, donde se identifica la entrega de las llaves por parte de Cristo a San Pedro, quien se arrodilla delante de su maestro, escena que alude al *Primado de Pedro*. El fondo de tonos dorados y anaranjados, nacarados y vaporosos recuerdan la frescura técnica de Lucas Jordán, pintor a quien admiró Palomino.

2. DONACIÓN Y FIRMA DEL LIENZO

En la parte posterior del lienzo, una inscripción realizada con pintura negra informa de las circunstancias por las que esta obra llegó a Caracena: “DIO ESTE Qu[°] / el doctor don Manuel / de Ayala año de / 1711” (fig. 2).

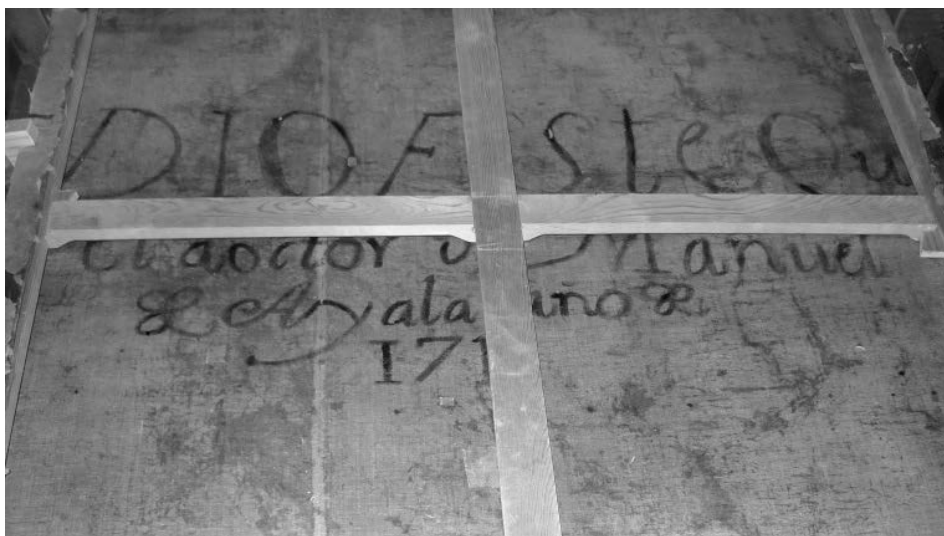


Fig. 2. Detalle. Inscripción en el reverso del lienzo con el nombre del donante y el año de la donación.

Palomino ya había dejado atrás su primera etapa madrileña de formación (1678-1698), y sus años valencianos y salmantinos. Se sabe que en la fecha de la donación del lienzo, el pintor cordobés se hallaba supervisando las pinturas del palacio del Pardo, informando de las que se podían restaurar y las que con-

¹⁸ Esta figura solo es apreciable con el lienzo exento y desmontado. Integrado en el retablo, es tapado por el marco de este, así como parte del edificio religioso representado, que también queda oculto.

sideraban inútiles. También la tasación de tales obras entraba entre sus cometidos de “pintor de Cámara”¹⁹. Un año más tarde obtuvo licencia para ir a Granada, con el fin de pintar al fresco la cúpula de la Capilla del Sagrario de la Cartuja. A ese año corresponden también varios óleos con temas del Antiguo Testamento²⁰. Después de esta fecha Palomino acometería varias pinturas en el ámbito madrileño: en 1713, en la iglesia recién construida de San Francisco Javier, en Nuevo Baztán; en 1716, en la de Antón Martín, en la capital; y 1723, en la cartuja de El Paular, última de sus grandes obras²¹.

Se conocen diversos modos de firmar de Antonio Palomino. Ya Gaya Nuño, con su habitual sensibilidad, no exenta de mordacidad, había hecho notar la importancia de las firmas de los pintores, y se sorprendía de cómo Palomino, siendo barroco en todo, era sencillo y modesto a la hora de firmar; además, solo lo hizo en las obras públicas, encargos, que por otra parte fueron la mayoría²². En el capítulo que dedica a tal fin Gaya, reconoce tres tipos de firma, la monogramática, y las rúbricas en las que, tras el apellido, abrevia la expresión *fecit* (ft) o *faciebat* (fbt)²³. A éstas le han seguido otros nuevos tipos hallados en lienzos por entonces no atribuidos al pintor de Bujalance: “A. P. fbt”²⁴ “Ant. Palomino” en el ángulo inferior izquierdo de la *Asunción* de Berlanga²⁵. En el caso del lienzo que nos ocupa, el *San Pedro* de Caracena, la firma pertenece al tercer grupo de los referidos: “Palomino fbt” (fig. 3), es decir, “Palomino *faciebat*”, abreviando el verbo como era usual, hecho que por sí mismo ya establecería su autoría de una manera bastante clara²⁶.

¹⁹ GUTIÉRREZ PLA, C., *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*, 2008. Disponible en www.centroelba.es/source/Documentos/palomino-final.pdf [Texto sin datar y sin paginar, con un apéndice de 138 reproducciones a color de obras de Palomino]. Debía ostentar tal puesto desde 1688, según GAYA NUÑO, J. A., *ob. cit.*, p. 22. Sobre su actividad como tasador: BARRIO MOYA, J. L., “Antonio Palomino, tasador de las pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Ríos (1708)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1986), pp. 147-152; ID., “Antonio Palomino, tasador de la colección pictórica de don Pedro Ignacio de Arce, caballero de Santiago (1693)”, *Boletín de Arte*, 20 (2000), pp. 487-494.

²⁰ GUTIÉRREZ PLA, C., *ob. cit.*, n° 3; GAYA NUÑO, J. A., *ob. cit.*, p. 36.

²¹ GAYA NUÑO, J. A., *ob. cit.*, pp. 36-39.

²² ID., pp. 101 y 104.

²³ ID., cap. IX, esp. p. 103.

²⁴ TERRÓN REYNOLDS, M., “Una obra inédita...”, p. 516.

²⁵ URREA, J., *ob. cit.*, p. 496, nota 8; GUTIÉRREZ PEÑA, J., “La Asunción...”, p. 238.

²⁶ Así firmó también los *Desposorios de la Virgen* del convento madrileño de La Latina, GAYA NUÑO, J. A., *ob. cit.*, p. 103.



Fig. 3. Detalle. Firma de Palomino, situada bajo el pie derecho de San Pedro.

3. MÁS OBRAS DE PALOMINO EN TIERRAS SORIANAS

A Palomino se debe el lienzo con la *Asunción* -uno de los de mayor tamaño que pintó- que preside el retablo mayor de la cercana colegiata de Berlanga de Duero (Soria). Ambos, lienzo y retablo, estaban instalados en 1704²⁷. Nuevamente, nos hallamos ante un tema muy contrarreformista. Es probable que dicho lienzo fuera encargo de José Fernández de Velasco (†1713), IX condestable de Castilla y VIII duque de Frías, conjuntamente con el retablo de la colegiata, desarrollándose el proyecto en tiempos de su hijo, Bernardino (1685-1727). El tema ya lo había tratado el pintor en uno de los lienzos del retablo mayor de la catedral de Córdoba, aunque el lienzo de Berlanga todavía se aviene mejor a los dictados del barroco decorativo²⁸. No podemos precisar, entre Berlanga y Caracena (a menos de treinta kilómetros de distancia una de otra), cuál antecede a cuál, aunque tampoco está de más recordar que ambas localidades pertenecían entonces a la diócesis de Sigüenza, al igual que Alcocer (Guadalajara) donde, según Gaya Nuño, había un *Nacimiento* -igualmente de nuestro pintor- en la iglesia parroquial, del que se ofrece reproducción en las láminas finales de su libro. Por cronología y estilo, parece claro que el lienzo de *San Pedro* pertenece a la etapa de madurez del pintor, cuyo comienzo se suele fechar hacia 1698. El lienzo que nos ocupa estaría pintado, por tanto, a principios del siglo XVIII.

En el retablo de la capilla de la citada colegiata se conservan otras dos pinturas representando a *San Juan Bautista* y a *Santa Lucía* que también se atribuyen a Palomino²⁹. Igualmente, se adscribe al pintor cordobés una *Visión de San Benito del misterio de la Santísima Trinidad*, en la catedral de El Burgo de Os-

²⁷ GUTIÉRREZ PEÑA, J., “El retablo...”, pp. 320-321; ID., “La Asunción...”, p. 237.

²⁸ URREA, J., *ob. cit.*

²⁹ GUTIÉRREZ PEÑA, J., “La Asunción...”, p. 240.

ma, que se cree regalada por el obispo oxomense José Yáñez Barnuevo, oriundo de Deza, actual localidad soriana en el límite con la provincia de Zaragoza³⁰.

A pesar de la existencia de estas obras, no consta la presencia de Palomino en territorios de la actual provincia de Soria. El hecho de conservarse distintos lienzos de él en edificios sorianos no prueba que necesariamente hubiera pasado por estos pagos castellanos. Los contactos en la Corte del Condestable de Castilla facilitaron que pudiera éste adquirir -o incluso encargarse directamente en Madrid- la obra de Berlanga. Con respecto al lienzo de Caracena, además de su pago a cargo de Manuel de Ayala, vecino de la villa, como consta en el anverso, es claro que está adaptado al retablo del que actualmente forma parte, por lo que no se hizo *ad hoc* para el mismo, o al menos eso parece indicar que parte de los elementos figurativos representados queden fuera del marco de la hornacina del referido retablo. Este hecho impulsa a pensar que Ayala compró -o ya tenía- dicho lienzo en fecha y lugar indeterminado, y lo llevó en 1711 a su localidad natal para que pasara a formar parte de la iglesia mediante una donación que recordara su nombre y el de su linaje. En cualquier caso, ésa es la fecha *ante quem* de realización de la pintura, sin que podamos precisar mucho más.

4. LOS AYALA, BENEFACTORES DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO

Consta que la familia Ayala estaba vecindada en Caracena desde antiguo. Ya se encuentra documentada en los libros de fábrica de la parroquia de San Pedro desde principios del siglo XVII³¹. El rastreo sobre Manuel de Ayala en los libros sacramentales de la parroquia ha deparado interesantes resultados, con vistas a establecer la identidad y los avatares del donante, que esperamos dar a conocer como resultado de una investigación en curso que llevamos a cabo. Baste por ahora decir que el rango de doctor que poseyó este personaje permite inferir su condición eclesiástica, sacerdotal. Su partida de bautismo está fechada en Caracena el 1 de marzo de 1636³². De haber estado vivo en el momento de la donación del lienzo, lo que así parece por un apunte de 1712 en que se insta al

³⁰ NÚÑEZ MARQUÉS, V., *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma y breve historia del Obispado de Osma*, Madrid, Gráficas Onofre Alonso, 1949 [facsímil: Soria, 1999], p. 32.

³¹ Una María de Ayala, a buen seguro ascendiente del donante del Palomino, casó en segundas nupcias con Gómez Carrillo de Acuña, señor de Caracena (y hermano del arzobispo de Toledo), contra cuyos abusos los vecinos del pueblo pidieron amparo al rey, obteniéndolo en 1498. Tal dama fue una de las albaceas testamentarias de su marido. Véase FRANCO SILVA, A., "Señores y campesinos en tierras de Soria a fines del siglo XV", *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad de Murcia/Academia Alfonso X el Sabio, 1987, vol. I, p. 525. Posteriormente, fechada en diciembre de 1556, se conserva la ejecutoria de un pleito litigado por Diego y Alonso Ayala, vecinos de la villa, con el concejo, justicia y regimiento de Caracena, sobre su hidalguía, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, c. 878, 31. El 26 septiembre de 1609 Luis de Ayala fue nombrado mayordomo de la parroquia de San Pedro, ADO-S, Libro 109/15, f. 83v.

³² 1, marzo, 1636, ADO-S, Libro 109/1, s. f.

mayordomo a que trajese él las tejas "por no ser de la obligación del señor don Ayala, quien hizo la obra principal el hacer el dicho retejo"³³, tendría 75 años, así que no sería extraño que viera cercano su final y que ello le animara a donar bienes *pro anima sua*.

5. EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

El lienzo que nos ocupa ya había sido objeto en tiempos recientes de una intervención, hace unos veinte años, de la que no consta documentación³⁴, pero que resultó más agresiva de lo deseable.

En el proceso actual de restauración³⁵, se tomaron micromuestras que permitieran conocer e identificar tanto los materiales constitutivos originales como los productos empleados en la intervención anterior y, al mismo tiempo, localizar las causas que habían acelerado el proceso de deterioro de la superficie pictórica³⁶. Ésta se encontraba gravemente dañada y la luz rasante evidenció la presencia de numerosas alteraciones, como característicos levantamientos en cazoleta, replegados como papel de fumar, consecuencia de los esfuerzos de tensión ocasionados por el empleo de barnices muy fuertes aplicados en caliente y los restos de adhesivos de origen animal. El examen con luz ultravioleta proporcionó abundante información sobre el excesivo nivel de reintegración correspondiente a la intervención anterior, aplicado en dudoso regatino y masas de color que habían invadido amplias zonas de color original, ocultaron detalles y empañaron la calidad técnica del autor (figs. 4 y 5).

³³ 27, septiembre, 1712. ADO-S, Libro 109/16, f. 203r.

³⁴ La información se ha obtenido oralmente, gracias a la memoria de algunos vecinos de Caracena. Hemos localizado unas "Indicaciones referentes a la visita de obra realizada por la dirección facultativa a las obras de restauración de la iglesia de San Pedro de Caracena (Soria), el día 6 de febrero de 1986" en el Archivo Histórico Provincial de Soria. En dicha reunión, junto al alcalde, dos arquitectos, una historiadora, el constructor y personal de la Junta de Castilla y León, se encontraba presente un restaurador, Luis de Huéscar Garvi.

³⁵ *Restauración del Retablo Mayor de la iglesia de San Pedro en Caracena, Soria. Memoria final. Junta de Castilla y León* [Realizado por la Fundación Edades del Hombre para el Proyecto Cultural *Soria Románica*], 10 de diciembre de 2010.

³⁶ Las técnicas de análisis consistieron en: microscopía óptica por reflexión y por transmisión con luz polarizada, para estudiar la superposición de capas pictóricas; espectroscopía IR transformada de Fourier, para estudiar preparaciones y barnices; microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX) para analizar granos de pigmentos y conocer su naturaleza; y cromatografía en fase gaseosa, para determinar las sustancias lipófilas empleadas. El estudio determinó que la capa de preparación empleada es ya característica del siglo XVIII, compuesta de tierra roja y aceite de linaza, lo cual ya es de por sí interesante, puesto que a estas alturas de siglo aún hay muchos pintores trabajando con técnicas del siglo XVII. Los colores se aplicaron también al óleo y se detectaron restos de cola animal, repintes de color y barnices de tipo acrílico procedentes de la intervención anterior (*Id.*, pp. 33-34).



Fig. 4. Detalle de las llaves.
Fotografía ultravioleta.



Fig. 5. Reintegración de las llaves de
San Pedro.



Fig. 6. Estado previo



Fig. 7. Estado tras la eliminación de
repolicromías

Se optó por eliminar estos repintados manteniendo el estucado anterior, delimitando el borde exacto de la laguna (figs. 6 y 7). Finalmente se reintegraron las lagunas con técnica de regatino y se procedió al barnizado de la obra, siendo colocada nuevamente en el retablo (fig. 8).

El proceso de limpieza ha recuperado tanto la pincelada como los colores de Palomino, y ha demostrado que las medidas originales del lienzo son mayores que la que marca el bastidor.



Fig. 8. Estado actual del retablo tras finalizar la restauración.